

К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории

НАРОДНАЯ ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММАХ И НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Сборник материалов Всероссийских конференций
2008 – 2010 годов



Санкт-Петербург
2013

Министерство культуры Российской Федерации

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ)
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории

НАРОДНАЯ ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММАХ И НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Сборник материалов Всероссийских конференций
2008—2010 годов



Санкт-Петербург
Издательство Политехнического университета
2013

УДК 39:37.035.6
ББК 71.083:74.002.5:63.5-72
Н30

Рецензенты:

Кандидат искусствоведения, доцент *Л. М. Белогурова* (Российская академия музыки имени Гнесиных)

Кандидат искусствоведения *А. Ф. Некрылова* (Российский институт истории искусств)

Доктор искусствоведения, профессор *Э. М. Гусейнова* (Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н. А. Римского-Корсакова)

Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях : сборник материалов Всероссийских конференций 2008—2010 годов. — СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2013. — 618 с.

В сборнике опубликованы материалы Всероссийских научных конференций 2008—2010 годов, посвященные изучению народной традиционной музыкальной культуры. В разделах издания затрагиваются вопросы, связанные с преподаванием музыкального фольклора в образовательных учреждениях, описываются методы и результаты экспедиционных исследований, проходивших на территории различных регионов России, а также рассматриваются актуальные теоретические проблемы современной этномузыкологии и фольклористики. Книга адресована специалистам в области этномузыкологии, фольклористики и этнологии и всем интересующимся народной традиционной культурой.

Редакционная коллегия:

Г. В. Лобкова — научный редактор,

И. Б. Теплова — ответственный редактор,

Е. А. Валиевская, К. А. Мехнецова, Е. А. Панова,

Е. А. Пархомова, Е. Л. Попок, И. В. Светличная

Оригинал-макет: *С. В. Булкин, Е. А. Панова, Е. Л. Попок*

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии)
имени Н. А. Римского-Корсакова.

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория (академия) имени
Н. А. Римского-Корсакова, 2013

© Санкт-Петербургский государственный
политехнический университет, 2013

ISBN 978-5-7422-4069-3

Введение

Задачи изучения и сохранения народной музыкальной культуры на рубеже XX и XXI веков требуют совместных усилий широкого круга специалистов: собирателей-практиков, исследователей-теоретиков, педагогов всех ступеней образовательной системы. Актуальные проблемы современной этномузыкологии, этнографии, этнопедагогики, образования, истории фольклористики обсуждались на конференциях, проходивших в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в 2008–2010 годах. Участниками научных заседаний стали отечественные и зарубежные этномузыкологи, фольклористы, этнографы, педагоги, работающие в научных центрах и образовательных учреждениях Санкт-Петербурга, Москвы, Минска, Петрозаводска, Вологды, Кирова, Казани, Ростова, Воронежа, Екатеринбурга, Перми и других городов.

Вниманию читателей предлагаются материалы III Всероссийской научно-практической конференции «Традиционная народная культура как основа национального самосознания» (14–17 октября 2008 года), Российской научно-практической конференции «Народная традиционная культура и система современного образования» (К 20-летию создания Музыкально-этнографического отделения Санкт-Петербургской консерватории) (29 сентября – 5 октября 2009 года), Международной научно-практической конференции «Гусли: история и перспективы изучения» (11–13 июня 2010 года). По итогам работы состоявшихся конференций в сборник включены научные статьи и материалы историко-теоретической, научно-практической, учебно-методической направленности, отражающие современные тенденции развития науки и образования.

Авторы статей сборника – специалисты в области народной традиционной культуры, принадлежащие различным научным направлениям, исследовательским школам. В издание вошли ра-

боты как ведущих ученых, так и молодых исследователей — выпускников, аспирантов российских высших учебных заведений. Специфика издания заключается в комплексном подходе к решению вопросов сохранения, восстановления в современных условиях фольклорных традиций, изучения, а также — введения в образовательный процесс широкого спектра материалов по народной культуре.

В составе сборника четыре раздела:

- 1) «Народная музыка в системе высшего образования»;
- 2) «Музыкальный фольклор и этнография в колледжах, школах и дошкольных учреждениях»;
- 3) «История и результаты экспедиционных фольклорно-этнографических исследований»;
- 4) «Теоретические проблемы современной этномузыкологии».

В первых двух разделах помещены статьи, посвященные программам подготовки кадров в области этномузыкологии и фольклористики на всех ступенях образовательной системы. В работах предлагаются уже апробированные подходы, методики преподавания различных дисциплин, затрагиваются вопросы введения фольклорных материалов в образовательные программы, воспитания исполнителей в сфере традиционного музыкального искусства, создания необходимой этнопедагогической среды, компетентности — специальной педагогической подготовки.

Предлагаемые в первом разделе методические разработки, материалы, программы курсов по традиционной музыкальной культуре отражают насущные вузовские проблемы, связанные с подготовкой специалистов в области этномузыкологии и в других сферах музыкальной культуры (Г. В. Лобкова, В. М. Щуров, Т. И. Калужникова, Л. К. Шабалина, И. В. Винкевич, С. Ю. Николаева, Т. С. Рудиченко, А. Н. Соколова, И. Д. Назина, А. А. Михайлова, Т. А. Карташова). К истории формирования курсов специальных дисциплин в консерваториях обращаются в своих статьях Н. Н. Гилярова, Е. М. Смирнова.

В статьях, помещенных во втором разделе, авторы концентрируют свое внимание на задачах и методах обучения в среднем образовательном звене, в музыкальных колледжах, школах, в системе внешкольного образования (Ж. Г. Никулина,

М. А. Валовая, Н. А. Мамчева, Т. В. Шастина, С. Ю. Юкаева, А. Б. Афанасьева, Д. Ю. Доронин, О. А. Федотовская).

Музыкально-поэтическим материалам и методам работы, связанным с введением ребенка в пространство народной культуры на начальном этапе обучения, посвящена статья Е. И. Якубовской. Наблюдения над традициями отечественной педагогики, продуктивно использующими народную песню в музыкальном обучении школьников, легли в основу статьи В. И. Адищева.

Третий раздел сборника отражает историю экспедиционных исследований и включает материалы, свидетельствующие о современном состоянии певческих традиций различных регионов России. Результаты изучения источников из архивных собраний Российской национальной библиотеки и Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН в сопоставлении с экспедиционными материалами, записанными во второй половине XX—начале XXI века, представлены в статьях И. Б. Тепловой (рукописные материалы С. М. Ляпунова), Г. Н. Щупак, Л. С. Соколовой, И. В. Сухановой (коллекция И. В. Зырянова). Итоги экспедиционных исследований традиций народной культуры Урала, Омской области рассматриваются в статьях Е. Б. Вершининой, О. Г. Сидорской.

Статьи преподавателей и научных сотрудников Санкт-Петербургской государственной консерватории отражают широкую географию полевых исследований последних лет, методику работы и ее результаты. В них раскрываются особенности традиций старообрядческих поселений Приморско-Ахтарского района Краснодарского края (С. В. Подрезова, Е. Л. Попок), приводятся результаты реконструкции свадебного обряда села Крячковка Пирятинского района Полтавской области (Е. В. Самойлова), характеризуются локальные традиции, сформировавшиеся в русских селах Архангельского района Республики Башкортостан начиная с конца XVIII века (М. С. Голубева).

Теоретические проблемы современной этномузыкологии раскрываются в статьях четвертого раздела. Здесь затрагиваются такие вопросы, как: выявление регионально-стилевых признаков, оценка состояния и динамики развития народных песенных традиций терских казаков и казаков-некрасовцев, проживающих

на территории Румынии и России (Е. М. Белецкая, И. А. Савельева); современные научно-технические способы систематизации явлений фольклора (на примере проекта базы данных народных напевов – Е. В. Каширина, М. А. Лобанов); изучение ладовых особенностей народных песен южнорусской традиции (Г. Я. Сысоева). Ряд статей связан с определением и характеристикой жанрово-стилевых черт причитаний, хороводных песен, колыбельных (И. В. Королькова, Е. С. Редькова, О. В. Ивашина, Е. А. Пархомова). Результаты исследования инструментальной музыкальной культуры отражены в работах Н. С. Михайловой, Е. М. Петровой, С. М. Габбасова. Историко-географические и археологические данные о традиционных народных инструментах легли в основу статей Н. Б. Захарьиной и К. Дриянакиса (Греция).

Одна из важных тем современного этномузыкознания, получившая отражение в материалах конференции, – стилевое своеобразие фольклорных традиций в полиэтнических регионах России, вопросы взаимодействия и взаимовлияния различных музыкальных культур. В сборник помещены статьи, посвященные инструментальной музыке, детскому и материнскому фольклору коми-пермяков (С. М. Габбасов, С. А. Хазова).

Данное издание содержит уникальные материалы, собранные авторами в ходе полевых исследований. Публикации включают нотации, поэтические тексты песен, этнографические описания, которые вводятся в научный оборот впервые.

Сборник адресован специалистам и всем интересующимся народной традиционной культурой – исследователям, педагогам, студентам, участникам фольклорных коллективов.

И. Б. Теплова

**I. НАРОДНАЯ МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*Лобкова Г. В.
Санкт-Петербург*

**Из истории отечественной этномузыкологии:
вклад Б. В. Асафьева в становление
санкт-петербургской
музыкально-этнографической школы**

Включение этномузыкологии в перечень специальностей высшего профессионального образования в начале XXI века свидетельствует о новом этапе развития научного направления, связанного с исследованием народной музыки, с изучением традиций устной народной музыкальной культуры. Необходимость реализации программы подготовки специалистов в этой сфере вызвана общественным признанием значимости народной музыки как важной составной части культурно-исторического наследия. Устные народные музыкальные традиции, в силу законов их возникновения и эволюции, обладают особым содержанием и системой художественных средств выражения, что влечет за собой необходимость выработки специальных методов исследования, а также определенных, соответствующих той или иной ситуации и цели, форм их восстановления и развития в сложных условиях современной жизни.

Как самостоятельное научное направление этномузыкология не ограничивается музыковедческими проблемами, но логически примыкает к системе специальных научных дисциплин, исследующих законы народной традиционной культуры. Комплексный, энциклопедический характер был свойственен этой области научного знания изначально¹ и настоятельно поддерживается в трудах ведущих современных исследователей. «Как полидисциплинарная наука, находящаяся на стыке музыкознания, этнологии и фольклористики, этномузыкология уже по своей природе и сущности занимает одно из центральных мест в развитии научной мысли об особенностях духовной культуры и этнопсихологии того или иного народа, об историческом значении каждой национальной культуры в мировом сообществе», — отмечает З. Я. Можейко².

Несмотря на постоянное взаимодействие с европейскими научными школами, этномузыкология в России имеет собственный

путь становления и развития. К первым опытам научного осмысления своеобразных черт народной музыкальной культуры можно отнести предисловие к «Собранию народных русских песен с их голосами» (1790 год) – статью «О русском народном пении», автором которой, по предположению ряда исследователей, является Н. А. Львов, где уже ставится вопрос о сравнительном изучении песен различных народов в целях исторической оценки дошедших до нашего времени в устной передаче образцов³. Вместе с тем, специальные методы сравнительного исследования, направленные на выявление этнического своеобразия и исторической глубины традиций народной культуры, будут выработаны гораздо позднее.

В течение XIX века область научного знания о народной музыке в России складывается одновременно и параллельно с формированием музыкальной науки, нередко опережая и «питая» развитие музыковедческой мысли. Так, например, научные статьи В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова конца 1860-х годов, в которых народная песня впервые выступает как предмет научного анализа, в большой мере посвящены проблемам создания национально своеобразного музыкального стиля русской композиторской школы и вопросам разработки собственной теории лада, ритма, гармонии в противовес западноевропейской музыкально-теоретической концепции.

В выступлениях В. Ф. Одоевского, посвященных открытию Санкт-Петербургской консерватории⁴ и, несколькими годами позже – Московской консерватории, звучали призывы к постижению основ народной музыкальной традиции, к воссозданию напевов в их исконном виде, к введению народной музыки в образовательный процесс. Вспомним эти слова: «Народный напев есть такая же святыня, как и народное слово, и имеет такое же полное право на историческую точность»⁵; «Доныне большая часть записывавших наши напевы старалась подводить их под уровень общей музыки, и даже позволяли себе исправлять в них мнимые ошибки, или характеристические отступления от общих правил. <...> Воспитанники консерватории, получив полное музыкальное образование, будут и по сему предмету важными способниками музыкального искусства; некогда их трудами со-

берутся с разных концов России наши подлинные народные напевы и науке представится возможным бессознательно донести ощущение перевести на технический язык, определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение»⁶.

Большое влияние на процесс постижения особенностей народных песенных традиций в России на протяжении XIX века оказало развитие этнографического и историко-филологического научных направлений, возникновение фольклористических школ. Исходно в русле этих научных направлений решаются общие задачи — углубленное изучение культуры собственного народа во всех ее проявлениях и создание полноценного собрания образцов народных песен и народной словесности (цель, поставленная в первой половине XIX века А. С. Пушкиным и П. В. Киреевским и в полной мере не осуществленная до настоящего времени).

Значительным событием следует считать первые научные экспедиции и издания Песенной комиссии Русского географического общества (запись Ф. М. Истоминым, Г. О. Дютшем, С. М. Ляпуновым напевов и текстов непосредственно от народных исполнителей в ходе масштабных полевых исследований песенных традиций Русского Севера в 1886 и 1893 годах)⁷, а также выход научного труда П. П. Сокальского «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки» (1888 год). С этого момента можно говорить о целенаправленном формировании фактологической базы науки и создании оригинальной музыкально-теоретической концепции, раскрывающей закономерности исторического развития народно-песенного стиля «от глубокой древности до позднейших времен». Напомним, что в это же время (конец 1870-х — 1890-е годы) происходит «открытие» русского народного многоголосия благодаря исследованиям и публикациям Ю. Н. Мельгунова⁸ и изданию сводных «хоровых партитур», составленных Н. Е. Пальчиковым⁹, а также выходит в свет первая моножанровая антология («опыт систематического свода») русских лирических песен с подбором наиболее показательных вариантов напевов и текстов (Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина — 1889 год). Впервые в

исследованиях А. Н. Фаминцына осуществляется опыт исторического изучения русских народных музыкальных инструментов (1890–1891 годы)¹⁰. Несомненно, все эти достижения являются этапными для становления науки о народной музыке в России и для истории русской культуры в целом.

В 1885 году в европейской науке происходит выделение сравнительного музыкознания как особой систематической дисциплины. Гвидо Адлер, инициатор этого решения, так определяет задачи нового научного направления — «исследование музыкальных произведений, а в особенности народных песен разных народов земли для этнологических целей»¹¹. Так же как и в России, европейская наука изначально включала в себя в качестве основополагающей части практическое изучение народной музыки в ее живом бытовании. Не случайно собственную историю этномузыкологии отсчитывают с момента применения фонографа к записи музыки устной традиции (1890-е годы) и со времени организации специальных международных фонограммархивов, на базе которых и формируются научные школы: в Гельсингфорсе (Хельсинки) при Финском литературном обществе (1893), в Вене при Австрийской академии наук (1899), в Берлине при Институте психологии (1902)¹².

К числу первых научных школ, возникших на рубеже XIX и XX веков и специализирующихся на исследовании музыки собственного народа, относятся финская (представлена И. Кроном, А. Лаунисом, А. О. Вайсененом), венгерская (Б. Барток, Э. Кодай), украинская (Ф. Колесса)¹³. В этом ряду одним из первых русских научных центров следует считать Музыкально-этнографическую комиссию, созданную в 1901 году при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии Московского университета. Благодаря усилиям председателя (Н. А. Янчука) и членов Музыкально-этнографической комиссии (Е. Э. Линевой, А. Л. Маслова, А. В. Маркова, А. Д. Григорьева, Д. И. Аракчиева, И. С. Тезавровского, А. М. Листопадова и других) была начата работа по записи на фонограф, расшифровке и публикации научно-достоверных материалов, раскрывающих богатство и разнообразие песенной и инструментальной культуры не только русского, но

и других народов России. В 1910 году на заседании Музыкально-этнографической комиссии обсуждался вопрос о создании «Музея фонограмм»¹⁴. Комиссией разрабатывались и издавались научные труды, опирающиеся на новые, полученные в экспедициях и присланные корреспондентами данные¹⁵. Кроме того, Комиссия осуществляла концертно-просветительскую и общественно-образовательную деятельность (создание по инициативе и под руководством Е. Э. Линевой в 1906 году Московской народной консерватории)¹⁶. В 1921 году Музыкально-этнографическая комиссия была преобразована в этнографическую секцию Государственного института музыкальной науки, просуществовавшую до 1931 года.

В Санкт-Петербурге начальный этап формирования этномузыкологического направления связан с именем выдающегося ученого Б. В. Асафьева. В 1919 году в 35-летнем возрасте он начинает свою научную и педагогическую деятельность в Петроградском институте истории искусств, где избран профессором по специальности «Русская народная музыка» и читает курс лекций по истории русского песнетворчества, а также курсы «Народная инструментальная музыка», «Введение в музыкальную этнографию».

Письмо Б. В. Асафьева в президиум Российского института истории искусств содержит свидетельство о подготовке им в 1922 году к печати книги «Русское народное музыкальное творчество (материал, конструкция и вопросы интонации)», в которой подводится итог исследованиям ученого в области «ладовой конструкции песни и ее ритмического строя; взаимодействия двух основных сфер нар[одного] муз[ыкального] творчества: вокальной и инструментальной»; «истории собирания, записи, изучения, воспроизведения и претворения русской народной песни»; рассматриваются «виды муз[ыкального] сказа»¹⁷.

Б. В. Асафьев подчеркивает значимость для русской науки вопросов возникновения и эволюции песенной интонации: «Русская музыкальная культура была в главных и основных своих направлениях исключительно интонационно-песенной и распевной, чем определялась и вся система музыки»¹⁸. В 1920-е годы Б. В. Асафьев формулирует основные положения интонационной

теории: к 1925 году относится очерк «Обоснование русской музыкальной интонации», к 1926 — рукопись «Речевая интонация»¹⁹. В эти же годы Асафьев работает над фундаментальным исследованием «Музыкальная форма как процесс», во второй части которого раскрывается интонационная природа музыкального искусства²⁰. «Интонация, как эмоционально-смысловой тонус звуков, произносимых человеком, ощущается и в слове и в музыкальном звуке, ибо интонация прежде всего — качество осмысленного произношения»²¹. Учение Асафьева об интонации как смысловыразительной основе музыки базируется на гипотезе об «интонационной энергии», неотделимой от самой музыки как развертываемого в движении звучащего вещества²².

В 1925 году профессор Б. В. Асафьев создает и возглавляет научно-музыкальное отделение Ленинградской консерватории — первый вузовский центр подготовки музыковедческих кадров. Согласно учебному плану, распределение студентов предполагается по четырем специальностям: музыкально-теоретической, музыкально-исторической, музыкально-критической и музыкально-этнографической. В 1926 году по инициативе Асафьева впервые в истории консерватории читается курс русского народного песнетворчества, первый лектор — А. В. Преображенский. В ряду дисциплин учебного плана 1928 года: «Русская народная песня (включая семинарий по изучению взаимоотношения русской речевой и музыкальной интонации)», «Основы сравнительного музыкознания», «Музыка народов СССР», «Музыкальное краеведение и прикладная музыкальная этнография». С 1929 года, после посещения Б. В. Асафьевым инструментальных музеев в Париже и в Берлинской консерватории, а также Берлинского фонограммархива²³, программа дополняется курсами — «Общее учение о музыкальных инструментах в связи с их систематикой и морфологией», «История музыкальных инструментов», «Практикум по описанию и определению музыкальных инструментов», «Практикум по технике фонографических записей и расшифровок»²⁴. По словам Б. В. Асафьева, изучение народного песнетворчества в вузах, должно быть «тесно спаянно с научными проблемами этнологии, этнографии, социологии, исторической поэтики»²⁵. Разработанные Б. В. Асафьевым учебные



Фото 1. Б. В. Асафьев среди учеников – аспирантов, преподавателей и сотрудников Ленинградской государственной консерватории (середина 1930-х годов): Н. П. Розова, Н. С. Поляк, Н. П. Шастин (нижний ряд); С. Н. Богоявленский, Ольховский (Киев), Б. И. Загурский, Ю. А. Кремлёв, Р. И. Грубер, Б. В. Асафьев, Е. В. Гиппиус, Э. В. Эвальд (средний ряд); А. С. Рабинович, Н. В. Мамуна, Е. Л. Даттель, А. Н. Дмитриев (верхний ряд).

планы должны были обеспечить высокий уровень научной подготовки будущих специалистов, что отражается в широте проблем, охватываемых в лекционных курсах, а также в постепенном совершенствовании методологической базы (привлечение выработанных в европейской науке методов сравнительного изучения устных музыкальных культур народов мира).

Одной из принципиальных позиций, которую отстаивает Б. В. Асафьев, является отношение к народной музыке устной традиции не как застывшему наследию прошлого (музейным реликтам), а как живому, действенному процессу интонационного выражения народной мысли (вспомним тезис Б. В. Асафьева – «песня создается не “обмерами”»²⁶). После специальной поезд-

ки на Русский Север, в сентябре 1925 года Асафьев выступает с докладом на заседании Ученого совета Государственного института истории искусств с изложением основных принципов экспедиционной работы²⁷, что послужило толчком к организации ряда экспедиций 1926–1929 годов в Заонежье, на реки Пинегу, Мезень, Печору с участием представителей различных специальностей (в том числе музыковедов – А. В. Финагина, Е. В. Гиппиуса, Э. В. Эвальд – учеников Б. В. Асафьева, филологов – А. М. Астаховой, Н. П. Колпаковой, И. В. Карнауховой и других исследователей, впоследствии – ведущих ученых). Перед музыкантами в экспедициях Б. В. Асафьевым ставились цели научно-исследовательского уровня: охват «всех отраслей и видов песенного творчества», бытующих в каждой исследуемой местности как основание к выявлению «вековых потоков и наслоений мелоса» и установлению связей «между изменениями темпа и уклада жизни и изменениями характера и форм песенного творчества»²⁸.

С 1927 года экспедиционная деятельность ведется и в Ленинградской консерватории – в числе первых были поездки в Армению, возглавляемые Х. С. Кушнаревым (1927, 1929 годы), а также самостоятельная поездка Е. В. Гиппиуса и Э. В. Эвальд в Узбекистан (1928 год)²⁹. В целях поддержки этого направления деятельности в 1927 году Б. В. Асафьев основывает Этнографический кабинет (Кабинет музыкальной этнографии) при научно-музыкальном отделении (заведующий – Б. В. Асафьев, секретарь – Е. В. Гиппиус, который в это время учится в консерватории), а в 1929 году по его инициативе организован Музыкально-краеведческий кружок Ленинградской государственной консерватории³⁰.

В результате этих экспедиций в Ленинграде создается фонограммархив: в 1931 году фонографические валики (около 528 единиц), включая коллекции Ленинградской консерватории и Института истории искусств, были переданы в Академию наук СССР и сейчас составляют часть коллекций Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН³¹.

Б. В. Асафьев – лектор-просветитель, общественный деятель – считал обязательным включение народной песни в совре-

менный музыкальный мир как средства воспитания активного художественно-музыкального сознания, пробуждения «массовой песенности». «Мы живем в стране песни»³², — этот тезис красной нитью проходит в трудах исследователя. Подчеркивая сложность процесса «вживания» народной песни в подлинном ее виде в социальную среду современного города, Б. В. Асафьев верит в «мощную потенциальную энергию крестьянского песенного языка, еще далеко не исчерпанную и не развившуюся до полноты возможностей» и предполагает, что «исконные устои народного музыкального языка так глубоко вкоренились, что даже современное поколение, быть может, против воли, инстинктивно пойдет по пути их дальнейшей плодотворной эволюции»³³.

«Проф[ессор] Асафьев — блестящий музыкальный писатель мирового масштаба. Крупнейший русский музыкальный ученый, совершенно исключительный по широте эрудиции, с острым и пытливым умом. Стоит в первом ряду самых значительных музыкальных авторитетов Европы. Основоположник русской музыкальной науки <...> Создатель самобытной школы музыкознания, сплотивший вокруг себя плеяду последователей и учеников», — это выдержки из характеристики, которую единогласно принимает в 1927 году Совет Ленинградской государственной консерватории³⁴. Однако, в силу сложившейся в 1929 году политической ситуации и ужесточившихся обвинений в «формализме» и «антимарксизме» со стороны Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), Б. В. Асафьев вынужден оставить Консерваторию, а его идеям, связанным с программой специальной вузовской подготовки кадров в области музыкальной этнографии, суждено было осуществиться лишь спустя 60 лет.

К 1980-м годам в Ленинградской государственной консерватории накоплен богатый лекционный опыт чтения курса по музыкальному фольклору (многолетняя лекционная деятельность профессора Ф. А. Рубцова), а также обширный фонд экспедиционных записей, созданный в результате фольклорных экспедиций в районы Севера и Северо-Запада России (экспедиции возобновлены с 1962 года и с 1976 года приобретают фронтальный, комплексный характер). Коллективом музыковедов Ленинградской консерватории под руководством профессора А. М. Мехнецова

разработана образовательная программа подготовки специалистов в области музыкальной фольклористики³⁵. После обсуждения программы на межведомственном совете и утверждения ее на государственном уровне³⁶ в 1989 году в Санкт-Петербургской консерватории открыто Музыкально-этнографическое отделение. На основе этой программы аналогичные отделения созданы в Петрозаводской государственной консерватории, Воронежской государственной академии искусств, Вологодском государственном педагогическом университете, Казанской государственной консерватории. Наконец, в 2002 году в Перечень направлений подготовки и специальностей высшего профессионального образования в области культуры и искусства включена самостоятельная специальность — «этномузыкология»³⁷. У вузов страны впервые возникает возможность готовить специалистов по самостоятельной образовательной программе, которая позволяет присваивать выпускникам квалификации: «этномузыколог, преподаватель». Комплексный характер образовательной программы по этномузыкологии определяется сочетанием научно-теоретического, исполнительского и педагогического профилей обучения, что способствует универсальной профессиональной подготовке выпускников.

Примечания

- ¹ Так, например, А. Н. Серов в статье «Русская народная песня как предмет науки» (1869–1870 годы) отмечает: «Наука о “народном музыкальном творчестве” еще не существует, но ясно и теперь уже, что, как отрасль одной общей громадной науки “человекознания” (“антропологии” в обширнейшем смысле), наука о народном музыкальном творчестве, т.е. о народной песне, эта будущая “музыкальная эмбриология”, состоит в теснейшей связи: 1) с физиологией <...>; 2) с этнографией <...>; 3) с историей культуры народов <...>; 4) с филологией, включая туда подробнейшие исследования языка и словесности каждого народа, преимущественно по памятникам *неписанным*, традиционным, — так как музыкальные зародыши в каждой нации далеко предшествуют ее “письменности”» (см.: Серов А. Н. Избранные статьи. — М.; Л., 1950. Т. 1. С. 88).

- 2 Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX–XX вв.) / Ред. Э. Можейко. Минск, 1997. С. 5.
- 3 См.: Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил И. Прач / Ред. В. М. Беляев. М., 1955.
- 4 В это время (с 1862 по 1866 гг.) Санкт-Петербургская консерватория официально именовалась Музыкальным училищем при Русском музыкальном обществе.
- 5 Одоевский В. Ф. Концерт Русского музыкального общества // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 253.
- 6 Одоевский В. Ф. Речь на открытии Московской консерватории // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 306–307.
- 7 См.: 1) Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. – СПб., 1894; 2) Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. СПб., 1899.
- 8 Русские песни, непосредственно с голоса народа записанные и с объяснениями, изданные Ю. Н. Мельгуновым. М., 1879. Вып. 1; 1985. Вып. 2.
- 9 Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии Н. Е. Пальчиковым. СПб., 1888.
- 10 Фаминцын А. Гусли – русский народный инструмент: Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. СПб., 1890.
- 11 См.: Чекановска А. Музыкальная этнография: Методология и методика. М., 1983. С. 14.
- 12 Важным для зарубежной этномузыкалогии является также издание в 1885 году работы А. Эллиса «Музыкальные звукоряды разных наций» – см.: Земцовский И. И. Этномузыкальное знание: столетний путь // Народная музыка: История и типология (памяти профессора Е. В. Гиппиуса, 1903–1985). Л., 1989. С. 7, 9.
- 13 См.: Чекановска А. Музыкальная этнография... С. 43.
- 14 Протокол МЭК от 20 ноября 1910 года № 72. См.: Смирнов Д. В. Музыкально-этнографическая комиссия // Традиции русской художественной культуры: Межвузовский сб. науч. тр. М.; Волгоград, 2000. Вып. 3. С. 213–232.
- 15 Труды Музыкально-этнографической Комиссии, состоящей при Этнографическом отделе императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1906. Т. 1; 1911.

- Т. 2; М., 1913. Т. 4; Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904. Вып. 1. – Л., 90 с.: нот; 1909. Вып. 2. – LXXX, 65 с.: нот.
- 16 См.: Из истории Московской народной консерватории (1906–1918 гг.): Публикация и комментарии И. И. Шевченко // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1989. (Фольклор и фольклоризм. Вып. 2). С. 80–110.
 - 17 Б. В. Асафьев о своих научных занятиях: Письмо в Президиум РИИИ, январь 1922 г. // Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л., 1981. С. 194. Как указывает в комментариях А. Крюков, книга не была написана (см.: Материалы к биографии Б. Асафьева... С. 195). Сохранился асафьевский проспект исследования «Крестьянское песенное искусство» (см.: Орлова Е. Б. В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. Л., 1964. С. 442).
 - 18 Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Ред., вступ. ст. и комм. Е. М. Орловой. Л., 1971. С. 217. (2-е изд.).
 - 19 Издана в 1965 году.
 - 20 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. М.; Л., 1947.
 - 21 Там же. С. 53
 - 22 См.: Орлова Е. Б. В. Асафьев: Путь исследователя и публициста... С. 402; Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М., 1984.
 - 23 Материалы к биографии Б. Асафьева... С. 63–64.
 - 24 Учебные планы опубликованы и статье: Данько Л. Г. О некоторых аспектах деятельности Б. В. Асафьева – критика и педагога (К 100-летию со дня рождения) // Музыкальная критика (теория и методика): Сб. науч. тр. Л., 1984. С. 101–105.
 - 25 Асафьев Б. В. Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании // Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1973. С. 110.
 - 26 Асафьев Б. В. О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности // Асафьев Б. О народной музыке / Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л., 1987. С. 26.
 - 27 О задачах музыкантов в фольклорной экспедиции: Доклад Б. В. Асафьева на Ученом совете ГИИИ 25 сентября (20 октября) 1925 г. // Материалы к биографии Б. Асафьева... С. 215–217.

- 28 Материалы к биографии Б. Асафьева... С. 131–132. (Из письма Б. Асафьева – М. Горькому от 27 февраля 1928 года).
- 29 См.: Валевская Е. Значение наследия Б. В. Асафьева и Ф. А. Рубцова для деятельности фольклористов Петербургской консерватории // Петербургские страницы русской музыкальной культуры: Сб. ст. и материалов. СПб., 2001. С. 145–148.
- 30 См.: Асафьев Б. О народной музыке... С. 11; Материалы к биографии Б. Асафьева... С. 133, 227–228.
- 31 С 1931 до октября 1941 года Е. В. Гиппиус был заведующим Фонограммархивом. См.: Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. С. 9.
- 32 Асафьев Б. В. Хоровое пение в школе // Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., 1980. С. 166.
- 33 Асафьев Б. В. Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании // Асафьев Б. В. О хоровом искусстве... С. 174.
- 34 Характеристика Б. В. Асафьева, принятая Советом ЛГК 2 и 4 апреля 1927 г. // Материалы к биографии Б. Асафьева... С. 225.
- 35 Основные положения и принципы построения комплексной программы подготовки музыкантов-фольклористов изложены в статье: Мехнецов А., Валевская Е. Музыкально-этнографическое отделение консерватории: программа подготовки фольклористов // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. науч. тр. М., 1990. Вып. 1. С. 105–134.
- 36 Решением Государственного комитета СССР по народному образованию от 13.05.1988 № 37 КИ в рамках специальности 0510.00 «Музыковедение» были утверждены специализация 0510.01 «Музыкальная фольклористика», программа и учебный план подготовки специалистов в области музыкальной фольклористики (для консерваторий, музыкально-педагогических институтов, институтов искусств).
- 37 См. приказ Министерства образования Российской Федерации № 181 от 24.01.2002; номер специальности – 054000. В дальнейшем номер был изменен на 070112. Образовательная программа разработана педагогическим коллективом Санкт-Петербургской государственной консерватории под руководством профессора А. М. Мехнецова. См.: Этномузыкология: Специальность 070112 (054000): Примерные программы дисциплин. Государственный образовательный стандарт. Примерный учебный план. Требования к материально-техническому обеспечению: Сборник учебно-методических материалов и нормативных документов / Науч. ред. А. М. Мехнецов. – СПб., 2005. – 668 с.

Н. Н. Гилярова
Москва

**О преподавании предмета
«Народное музыкальное творчество»
в Московской консерватории. Прошлое и настоящее**

Преподавание предмета «Народное музыкальное творчество» в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (далее – МГК) прошло длительный и непростой путь. Речь князя В. Ф. Одоевского на ее открытии определяла только общее направление в изучении народного творчества, будучи скорее неким манифестом¹. Отсутствие в конце XIX – начале XX века серьезной, планомерной подготовки теоретиков-музыковедов не позволяло ставить проблемы этномузыкологического образования. Вопросы, связанные с народной музыкой, в те годы рассматривались в классе композиции или в курсе истории музыки.

В 1905 году Музыкально-этнографическая комиссия (далее – МЭК) выразила беспокойство в связи с отношением к данному предмету в профессиональных учебных заведениях. В Советы консерваторий, а также наиболее известным музыкальным деятелям была разослана «Записка о введении преподавания народной музыки в консерваториях и музыкальных училищах»². Эта же «Записка» была рассмотрена на заседании МЭК 4 марта 1905 года. В ней представлялась примерная программа курса по народному творчеству. «Современная образованная музыка большей частью оторвана от народной жизни, и современный музыкант-композитор редко считает для себя обязательным основательное ознакомление с музыкой своего народа...», – отмечали авторы разработки³. 21 ноября 1905 года на заседании МЭК Художественному совету Консерватории было предложено учредить «специальную кафедру русской народной музыки в связи с изучением музыки древних песен всех национальностей, населяющих Россию в соединении со сравнительным изучением народных песен других стран»⁴. Деятели МЭК признавали, что «краткие и отрывочные сведения, какие даются по этому вопро-

су попутно в курсе общей истории музыки или истории церковного пения, слишком мало освещают предмет первостепенной важности, заслуживающий специального изучения»⁵. Та же программа предлагалась для музыкальных училищ и университетов. Заседание МЭК выявило две тенденции в этом вопросе: национальную и европейскую; последняя оказалась при обсуждении предпочтительнее.

Предложенная МЭК программа намечала следующие аспекты в изучении предмета:

1. Значение народной музыки для самого народа, для искусства и для науки. (Вступительное чтение).
2. Анализ текста народных песен и связь текста с музыкой.
3. Ритмика народных песен.
4. Строй народных песен.
5. Мелодика в народных песнях.
6. Гармония и контрапункт в народных песнях.
7. Форма народной песни.
8. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка.
9. Отношение русской народной песни к художественному музыкальному творчеству.
10. Связь народной песни с церковным пением.
11. История развития народной песни и музыки.
12. Отношение русской народной песни к песням других племен России и вопрос о взаимном их влиянии.
13. Сравнительное изучение русской народной музыки с музыкой других народов земного шара⁶.

В 1910 году вышла из печати программа «Курса чтений о народной музыке», который А. Д. Кастальский преподавал в Синодальном училище для выпускного класса⁷. Наиболее важным положением в программе А. Д. Кастальского было то, что автор считал необходимым для русского регента иметь представление «о нашей народной музыкальной старине», разбираться со «своеобразной мелодикой, ритмикой и подголосками» в противовес «естественным увлечениям гениями западно-европейской музыки»⁸. После 1923 года А. Д. Кастальский перенес этот курс в Московскую консерваторию.

В ноябре 1923 года, после организации Государственного института музыкальной науки (ГИМН), при нем были открыты музыкально-этнографические курсы. В 1926 году в журнале «Музыка и революция» вышла статья А. В. Никольского «Теория народной песни как школьно-учебная дисциплина и Музыкально-этнографические курсы ГИМНа»⁹.

Однако, несмотря на предпринятые этими музыкантами усилия, лишь приход в Московскую консерваторию Климента Васильевича Квитки привел к серьезной, планомерной работе в области народного творчества. Организация им Кабинета народной музыки (ныне – Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки; далее – НЦНМ) как научного подразделения, призванного заниматься собирательской, научной, пропагандистской деятельностью, способствовала активизации деятельности педагогической. С середины 1930-х годов в МГК на всех факультетах появляются курсы «Народного музыкального творчества», а в конце 1940 года открывается кафедра музыкального фольклора (приказ № 14 от 8 января 1941 года).

Задачей кафедры была подготовка высококвалифицированных специалистов, научных работников и педагогов. Учебный план был построен на основе общего плана Историко-теоретического факультета с введением в него специальных фольклористических дисциплин. В 1941 году на кафедру был осуществлен уже второй прием. При поступлении к абитуриентам предъявлялись определенные требования. Это, прежде всего, знакомство с избираемой специальностью. Поступающие должны были на слух узнать народную песню, представить некий теоретический багаж, почерпнутый из книг и сборников. Так как в большой мере открываемая специальность была направлена на подготовку национальных кадров, предусматривалось подготовительное отделение, при поступлении на которое проверялись знания за третий курс теоретического отделения музыкального училища. В документах НЦНМ мы находим эти требования: несложный двухголосный диктант, определение на слух простых созвучий, повторение мелодики и ритма, простая гармонизация, разбор аккордов. Также проводились проверка знаний по музыкальной литературе и экзамен по фортепиано.

В учебный план фольклористов по предложению первой заведующей кафедрой Н. Я. Брюсовой были внесены изменения¹⁰, отменены семинары по некоторым теоретическим предметам, лекции по народному творчеству. Лекции по истории теоретических систем были введены в курс анализа. История музыки, методика, инструментовка и чтение партитур, так же как и история эстетических учений стали вестись по плану исполнительских специальностей.

Вводную лекцию, посвященную собственно науке — музыкальной фольклористике и этнографии, соотношению истории музыки и фольклористики, этническому составу народов СССР, читал К. В. Квитка. А. В. Руднева, работавшая в то время в Кабинете народной музыки и учившаяся в аспирантуре, читала лекции о песенных жанрах и инструментальной музыке, причем не только русской, но и украинской, и белорусской. Л. В. Кулаковский рассказывал о народном театре, В. Н. Пасхалов — о песнях в обработке русских композиторов, А. Э. Гуменник — об украинском обрядовом фольклоре и думах. В преподавании курса также были задействованы Б. С. Шехтер, Л. К. Книппер, С. А. Баласанян, Р. М. Глиэр и другие известные музыканты.

Долгое время курс русской народной музыки занимал в общем объеме дисциплин подчиненное положение. Во главу угла было поставлено изучение современного состояния и исторических перспектив музыкального фольклора в связи с композиторским и исполнительским творчеством. Например, на вводной лекции в основном говорилось о стирании граней между профессиональной и непрофессиональной музыкой в «стране победившего социализма».

Программа для студентов-композиторов была разработана В. М. Кривоносовым. Она знакомила с некоторыми явлениями в музыкальных культурах народов СССР в связи с композиторским творчеством¹¹.

Большой интерес представляют программы, составленные специалистами МГК в разные годы, по курсам, читавшимся на разных факультетах. В конце 1930-х годов они, скорее, напоминали план-конспект лекций, однако в них мы находим чрезвычай-

чайно интересные с точки зрения современной науки моменты. Например, рабочая программа по музыкальному фольклору для общих курсов, кроме обзора жанров и истории собирания народной песни, рассмотрения песен с бытовой, музыкально-стилевой и поэтической сторон, включала анализ манеры исполнения, подачи звука, тембра и агогики. Исполнительская направленность проявлялась и в описании видов певческой специализации по отдельным жанрам. Все эти аспекты рассматривались обязательно в связи с композиторским творчеством.

К. В. Квитка впервые прочел полный курс «Народное музыкальное творчество» только в 1942 году. В тот же период он разработал программу для первого курса теоретико-композиторского факультета (1943–1944)¹², основанную на жанровом принципе подачи материала, и для четвертого курса – «Музыкальная фольклористика» (1943)¹³, включающую 34 лекции по различным проблемам.

Программы К. В. Квитки отличаются очень широким охватом тем. В программе для первого курса в каждой лекции, посвященной фольклору одного этноса, даются краткие этнографические сведения о народе, его соседях, собирателях и исследователях, изучавших те или иные проблемы. Первое место в лекциях занимают календарно-обрядовые жанры, далее дается подробный разбор свадебного обряда – песен и причитаний. Отдельно выделены причитания по покойнику. Лишь после этого рассматриваются эпические жанры, в рассказе о которых затрагиваются вопросы, связанные со стихотворными и музыкально-ритмическими формами.

Большой смелостью надо признать показ (в тяжелые с точки зрения господствующей идеологии годы) жанра духовных стихов, которые представлены К. В. Квиткой как своеобразный род поэзии, частью примыкающий к эпосу, частью – лирико-философский, являющийся выражением «мудрости народной».

Отдельное внимание автор программы уделил лирическим жанрам, балладам, колыбельным и детским песням.

Музыкально-хореографические формы в программе, рассчитанной на первый курс теоретико-композиторского факультета,

подразделяются на хороводы обрядовые и необрядовые, с играми и без игр. Записанный К. В. Квиткой в конце 1930-х годов в Курской области музыкальный материал позволил ввести в лекции термины «танок» и «алилёшные» песни. Отдельные занятия были посвящены припевкам и частушкам. Рассмотрение песенных жанров заканчивалось городским романсом и советским песенным фольклором.

В сферу интересов К. В. Квитки в период работы в МГК входила русская народная инструментальная музыка. Проблематика, связанная с музыкальными инструментами, концентрировалась в лекции вокруг вопросов их классификации.

Большое внимание в программе курса народного творчества было уделено фольклору народов Советского Союза. Безусловный приоритет получила украинская и белорусская народная музыка. Кроме фольклора славянских народов в лекциях рассматривался фольклор татар, народов Кавказа, армянская и азербайджанская музыка, творчество ашугов и многое другое.

Реалии 1940-х годов наложили свой отпечаток на содержание курса. Во вводной лекции, например, в тексте соседствовали положения, связанные с официальной идеологией, такие как «очистка песенного репертуара от продуктов морально-политического распада и от песен, воплощающих узкое мировоззрение обособленной деревенской жизни», с тезисами о «высоком совершенстве обрядовых песен как результате их многовековой шлифовки»¹⁴.

Чрезвычайно интересными оказываются некоторые положения программы, на первый взгляд, не имеющие прямого отношения к курсу, в частности – наблюдения К. В. Квитки относительно нотной записи музыкального фольклора. По мнению ученого, нотная запись может выступать в качестве анализа напевов. При этом она отражает субъективные вкусы и навыки записывающего. К. В. Квитка выделяет два метода нотной записи: этнографический и творческий. В первом случае нотная запись имеет значение только копии явления, не дающей представления о характере звучания. При втором методе результат должен обобщить звучание напева в народной музыкальной практике.

В 1944 году по представлению К. В. Квитки в МГК был приглашен Е. В. Гиппиус. Ученые хорошо знали друг друга по работе над изданием многотомного собрания «Песен народов СССР», предпринятым в довоенные годы Государственным музыкальным издательством. В консерватории, несмотря на возвращение из эвакуации А. В. Рудневой и Н. М. Бачинской, явно не хватало кадров для расширения научной и учебной деятельности. Привлечение Е. В. Гиппиуса к работе в МГК позволило сделать кафедру и кабинет «всесоюзным центром... в области преподавания народного музыкального искусства»¹⁵.

В архиве НЦНМ хранятся две программы, составленные Е. В. Гиппиусом для дирижерско-хорового, теоретико-композиторского и исполнительских факультетов. Наиболее близка современным установкам программа 1946 года¹⁶. Каждой из специальностей в связи с ее спецификой предназначались определенные части программы. Для дирижеров-хоровиков на первое место ставилось усвоение большого числа образцов народных песен, разъяснение стилевых особенностей их исполнения (VI–VII части предназначались только для обучающихся этой специальности)¹⁷. Программа для теоретиков имела ярко выраженную аналитическую направленность (им читались I–V части). Для исполнительских специальностей было важным изучение конкретных образцов народных песен в связи с классической музыкой (части I, II, IV).

Вводная часть программы открывала перед учащимися проблематику предмета. Во введении определялись многие теоретические аспекты, такие как «искусство народно-песенной композиции <...> относительно стабилизированные, варьируемые и импровизируемые интонационные и поэтические элементы песни», «соотношение вокального и инструментального начала в русской песенности», «национально-самобытные формы русского народного музыкального искусства»¹⁸. Среди последних – «формы народного речитатива: обрядовые – кличи, закличания, “крики”, причити, голошения; необрядовые – напевное “сказывание” старин и баек, интонации трудовых припевок и криков разносчиков»¹⁹.

Первая часть программы строилась по жанровому принципу и включала четыре раздела. Каждый из разделов заканчивался обзором использования материала в русской профессиональной музыке.

Краткое содержание разделов:

1. Обрядовые песни дореволюционной деревни и города. В разделе отдельно рассматриваются земледельческие календарные обрядовые и обрядовые некалендарные (семейные) песни. Особое место занимают плачи, свадебный обряд и сопровождающие его песни, которые представлены как «пережиток отмирающего семейного уклада старой деревни и как народное театральное действо»²⁰.

2. Необрядовые песни: трудовые припевки, «байки» (колыбельные песни), хороводные и плясовые песни, эпические песни, к которым Е. В. Гиппиус, опираясь на литературоведческое разделение эпоса, относил былины, исторические песни и духовные стихи, лирические протяжные песни, частушки.

Комплексное представление о былинах включало такие позиции, как «критика буржуазной теории их аристократического происхождения», рассказ о сказителях. Былины рассматривались и с точки зрения сюжетов (киевский и новгородский циклы, былины-новеллы и другие). Особое внимание уделялось северной «речитационной манере пения — сказывания» и южной — «хорового многоголосного исполнения»²¹. Раскрывались музыкально-стилевые особенности северных былинных напевов.

В разделе «эпические песни» также дается характеристика историческим песням, музыкальный язык которых Е. В. Гиппиус сближал с плачами и лирическими песнями. Рассматривая этот жанр в связи с историческими событиями («песня про татарский полон, песни об Иване Грозном и смутном времени, песни о крестьянских восстаниях, песни, отражающие военные события русской истории XVIII, XIX, XX столетий, песни Гражданской и Великой Отечественной войн»²²), Е. В. Гиппиус сконцентрировал внимание на исполнительской среде («старины, казачьи, солдатские, красноармейские и партизанские»²³) и музыкальных (точнее — регио-

нальных) стилях (манерах исполнения), выделяя «северные сольные, исполняемые в манере пения-сказывания, северные хоровые, южные хоровые, казачьи (донские, кубанские, терские) «эпические песни»²⁴.

Духовные стихи представлены как героико-эпическими, так и лирико-эпическими образцами, примыкающими к эпосу.

Можно отметить следующие наиболее интересные аспекты, раскрываемые в связи с изучением лирических протяжных песен: «виды развития и усложнения мелодической формы», а также «более ранние напевы нестабилизированной формы, бытующие во множестве равноправных вариантов (крестьянская песенная мелодика), и более поздние напевы со стабилизированным (частично варьируемым) напевом»²⁵. На примере протяжной лирической песни в программе предлагалось объяснить «особенности стиховой формы (форма распетого стиха)»²⁶, местные стилевые разновидности подголосочной полифонии.

3. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. В этой части программы наиболее интересной представляется позиция о географическом распространении отдельных инструментов.

4. Великая Октябрьская революция и Великая Отечественная война в русской народной песне.

Вторая часть программы включает приложение «Образцы русских народных песен, рекомендуемых для разучивания в классе» общим числом 122 образца из классических сборников и экспедиционных материалов МГК. Около 40 образцов из этого списка считались обязательными для заучивания на исполнительских факультетах²⁷.

Третья часть программы представляет «Основы анализа ритмического и мелодического склада народных русских песен». Мы позволим себе привести в данной статье содержание вводного раздела: «Общие принципы анализа ритмической формы народного песенного стиха. Силлабические и тонические формы русского народного песенного стиха. Квантитативные и акцентные музыкально-ритмические формы. Принципы ритмической периодизации. Соотношение музыкальной и стиховой ритмической формы песен. Общие принципы ладового анализа народных

русских песен. Понятие устоя, типы устоев, устои начальные, конечные и соответствующие стиховым ударениям. Амбитус напева. Ладовые ячейки и их соотношение, и формы их связи. Лады отдельных попевок и общая ладовая форма напева. Лады отдельных голосов в народном многоголосии, видоизменение ладовой формы песни в народных сольных аранжировках многоголосных песен»²⁸.

Как видим, в третьей части программы присутствуют практически все теоретические позиции, сложившиеся к концу 1940-х годов.

Далее в лекциях предлагалось разобрать особенности напевов «чисто мелодического склада», где рассматривалось: «Ладовое строение напевов, несоотносимых к гармонии, ритмическое строение, несоотносимое к такту <...> напевы отдельных певцов и отдельных сельских общин, неприкрепленных к одному определенному тексту»²⁹, «напевы гармонически опосредованного мелодического склада» (позднейшие общенародные музыкально-стилевые традиции).

В четвертой части программы – «Обзор стилей русского народного хорового многоголосия» – выделялись северный, донской, воронежско-тамбовский, юго-западный (однорегистровый, архаический, малоразветвленный подголосочный стиль), средне-русский (пышный, гармонически насыщенный, функционально одноголосный, двухрегистровый). Именно эти песенные стили находились в поле зрения ученых того периода. Эта часть программы также включает песенные образцы, почерпнутые, в основном, из сборника «Песни Пинежья» и рукописных материалов МГК.

Пятая часть программы посвящена обзору истории собирания народных русских песен (важнейшие песенные сборники). Эта часть программы получила обоснование в текстах лекций Е. В. Гиппиуса, которые не так давно были опубликованы³⁰.

Шестая и седьмая части программы предназначались для студентов, занимавшихся на факультете хорового дирижирования. В шестой рассматривались: «хоровые гармонизации русских народных песен в гомофонном стиле»; стиль «концертных обработок, определившихся под влиянием ораториального стиля

Бортнянского и Дехтярева»; стиль «первых несложных двух-, трех- и четырехголосных обработок музыкальных записей русских народных песен 1-й половины XIX века для школьных, солдатских хоров и хоровых кружков»; «первые опыты обработки для хора приемами крестьянской подголосочной полифонии»; «стиль ладовых гармонизаций или полифонических обработок для хора (вне традиции народной подголосочной полифонии) Римского-Корсакова»; «стиль хоровых обработок приемами народной подголосочной полифонии – Мусоргского»; «стили хоровых обработок позднейшего времени»; «поздний развитой стиль хоровых обработок приемами крестьянской подголосочной полифонии (Кастальский, Листопадов)»; «обработка сложными, смешанными хоровыми приемами» и так далее³¹. Седьмая часть программы была посвящена народной хоровой культуре украинцев, белорусов, грузин и других народов СССР.

Программа 1948 года была более политизирована. В ней, особенно во вводной части, сильно ощущается дыхание известного постановления 1948 года. После увольнения Е. В. Гиппиуса из консерватории на Ученом Совете были приняты решения, увеличивающие часы преподавания предмета у исполнителей до 36 семинарских и 72 лекционных³². Также было отмечено, что показ песен в «живом исполнении» повысил интерес к предмету³³. Важным решением Совета было введение студенческих экспедиций в учебный план. До этого фольклорные экспедиции в консерватории были прерогативой ученых и некоторых наиболее заинтересованных студентов.

Обратимся к современному состоянию преподавания «Народного музыкального творчества» в Московской консерватории. Этот предмет находится в сетке часов историко-теоретического, композиторского, дирижерского (дирижеры академического хора) факультетов. Студенты композиторского и дирижерского факультетов занимаются по программе В. М. Цукова «Музыкальный фольклор» для музыкальных вузов по специальности «Музыковедение»³⁴.

Для музыковедов действует программа, составленная Н. Н. Гиляровой. С 1989 года, когда была опубликована про-

грамма В. М. Щурова, в стране произошли радикальные перемены, прежде всего, распад СССР. За истекший период фольклористика как наука окончательно утвердилась, появились новые исследования, направленные на теоретическое осмысление феномена русской народной музыкальной культуры. Серьезные изменения произошли и с предметом исследования. Пора прямого накопительства документальных материалов, к сожалению, заканчивается: записи экспедиций начала XXI века значительно проигрывают в сравнении с архивами 15–20-летней давности. Вместе с тем в фондах различных фольклористических центров России собраны обширные коллекции, нуждающиеся в научном осмыслении. Поэтому в программу были внесены следующие изменения и уточнения:

1. Серьезно изменена сетка часов: курс читается во 2–3-м семестрах. Музыкально-этнографическая практика приходится на каникулярное время между семестрами.
2. Введены семинарские занятия: а) во 2-м семестре – 4–6 часов (рассматриваются основные труды по теоретическим проблемам, разработанным отечественной фольклористикой); б) в 3-м семестре также 4–6 часов (разработки студентов в виде докладов, сделанные в процессе индивидуальных занятий расшифровкой и анализом народных песен).
3. Изучение проблем, связанных с разделом «Музыкальный фольклор народов СССР», перенесено в программу факультативного курса «Музыкальный фольклор бывших республик СССР и стран Восточной Европы» (программа профессора Н. М. Савельевой).
4. Второй семестр (когда студенты уже получили эмоциональный заряд от общения с народными исполнителями в экспедиции) посвящается особенностям региональных традиций в русском фольклоре и фольклору народов России.

Таким образом, курс лекций делится по семестрам на сугубо теоретический и «художественно-познавательный» (темы занятий по семестрам и списки литературы приводятся в приложении).

В 2012 году в МГК открывается бакалавриат по направлению подготовки 073000.62 «Музыкознание и музыкально-при-

кладное искусство». В направление включен профиль «Этномузыкология». Преподавание «Народного творчества» выходит на новый этап.

Приложение

Учебная программа курса «Народное музыкальное творчество» (автор – профессор Н. Н. Гилярова)³⁵

I семестр

1. Определение понятий «народное творчество», «фольклор» – развитие теоретической мысли.
2. Фольклор в контексте современной культуры. Фольклористика как наука.
3. К теории песенного жанра.
4. Историческая периодизация русской народной песни.
5. Взаимосвязь стиха и напева в русской народной песне: а) песенное стихосложение, филологические концепции XVIII–XIX веков и современные воззрения; б) ритмическое соотношение стиха и напева, песенная ритмика и метрика, отечественная фольклористика о ритмических особенностях русских народных песен; в) композиционная структура русских народных песен, музыкально-поэтическая строфа.
6. Методы анализа русской народной песни. Историческая ретроспектива взглядов.
7. Проблемы типа и варианта в русской фольклористике.
8. Мелодическое строение русских песен.
9. Многоголосие в русской народной песенной культуре. Воззрения на проблему многоголосия в отечественной фольклористике.
10. Русские народные инструменты и инструментальная музыка.
11. Принципы собирания и публикации русской народной музыки. Методика современной собирательской работы.
12. Музыкальный фольклор и профессиональное композиторское творчество.
13. Зачет.

Список литературы, вынесенной на семинар 1 семестра³⁶

1. Балакирев М. А. Русские народные песни для одного голоса в сопровождении фортепьяно / Ред., предисл., исслед. и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. М.: Музгиз, 1957.

2. Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха (Методологические заметки) // Фольклор: Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 94–139.
3. Банин А. А. Слово и напев. Проблемы аналитической текстологии // Фольклор: Образ и поэтическое слово в контексте. М.: Наука, 1984. С. 170–202.
4. Гилярова Н. Н. О современной фольклористической терминологии в связи с анализом формульных напевов в русской народной песне // Методы музыкально-фольклористического исследования. М., 1989. С. 113–131.
5. Гилярова Н. Н. Музыкально-этнографическая традиция. Стабильное и мобильное // Фольклор: современность и традиция: Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 24–39.
6. Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1982. С. 5–13.
7. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
8. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. Гл. II, III.
9. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2001.
10. Квитка К. В. Ангемитонные примитивы и теория Сокальского // Квитка К. В. Избранные труды. М., 1971. Т. 1. С. 286–311.
11. Квитка К. В. Об историческом значении календарных песен // Квитка К. В. Избранные труды. М., 1971. Т. 1. С. 73–102.
12. Квитка К. В. Песенные формы с вдвое увеличенными ритмическими группами // Квитка К. В. Избранные труды. М., 1971. Т. 1. С. 48–60.
13. Квитка К. В. Ритмическая форма типа АВВА в песнях славянских народов // Квитка К. В. Избранные труды. М., 1971. Т. 1. С. 37–44.
14. Пропп В. Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 28–69, 155–185, 301–334.
15. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 2003.
16. Рабинович Б. И. Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка» // Музыкальная фольклористика. М.: Советский композитор, 1973. Вып. 1. С. 35–65.
17. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен // Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973. С. 8–81.

18. Руднева А. В. О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце» // Музыкальная фольклористика. М.: Советский композитор, 1978. Вып. 2. С. 6–29.
19. Руднева А. В. Обиходный лад в русской народной песне // Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М., 1994. С. 138–157.
20. Савельева Н. М. О региональных и локальных разновидностях типовых русских песенных структур // Проблемы композиции народной песни. М., 1998. С. 41–70.
21. Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки. М.: Музгиз, 1952.
22. 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. Даре, 1888.
23. Щуров В. М. Поиски решения историко-генетических проблем в русской музыкальной фольклористике // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии. М., 1990. С. 77–100.
24. Щуров В. М. Принципы жанровой классификации русского музыкального фольклора // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. М., 1980. С. 144–162.

2 семестр

1. Западнорусская песенно-инструментальная традиция.
2. Южнорусская песенно-инструментальная традиция.
3. Песенно-инструментальная традиция казаков.
4. Севернорусская песенно-инструментальная традиция.
5. Среднерусская песенно-инструментальная традиция.
6. Сибирская песенно-инструментальная традиция.
7. Песенно-инструментальная традиция русских в Поволжье.
8. Якутская, тувинская и эвенкийская народная музыка.
9. Песенно-инструментальные традиции малочисленных народов России (чукчи, эскимосы, коряки, нивхи, ительмены).
10. Песенно-инструментальные традиции финно-угорских народов России.
11. Песенно-инструментальные традиции тюркских народов России.
12. Традиционная музыка народов Кавказа.

Возможные темы семинара – 2 семестр

1. Черты музыкально-поэтической стилистики поздних лирических песен. Региональные варианты.

2. Ладо-звукорядные параметры жанрово-региональной стилистики.
3. К проблемам формульности в русском фольклоре. Масленичные песни.
4. К проблемам формульности в русском фольклоре. Свадебные песни.
5. Русская протяжная песня. Исторические пласты.
6. К вопросу о пограничных песенных культурах. Русско-мордовское пограничье.
7. К вопросу о пограничных песенных культурах. Русско-белорусское пограничье.
8. Проблема подголоска в русской народной песне.
9. Слогоритмическая модель. Жанровые разновидности.
10. Русская протяжная песня и крестьянский романс. Вопросы взаимодействия.
11. О музыкально-стилевых особенностях свадебных песен в рамках региональной традиции.
12. К теории силлабического стиха 8+6.
13. К теории жанра традиционной крестьянской лирики.

Примечания

- 1 Одоевский В. Ф. Речь на открытии Московской консерватории // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 305–307.
- 2 Записка о введении преподавания народной музыки в консерваториях и музыкальных училищах // Труды музыкально-этнографической комиссии. М., 1906. Т. I. [Протоколы заседаний. Приложение к протоколам]. С. 64–66.
- 3 Там же. С. 65.
- 4 Протоколы заседаний // Труды музыкально-этнографической комиссии. М., 1906. Т. I. С. 44, 52.
- 5 Записка о введении преподавания народной музыки... С. 65.
- 6 Там же. С. 65–66.
- 7 Программы музыкальных предметов и истории искусств Московского синодального училища церковного пения. М., 1910. С. 48–51.
- 8 Там же. С. 48–51.
- 9 Никольский А. В. Теория народной песни как школьно-учебная дисциплина и Музыкально-этнографические курсы ГИМНа // Музыка и революция. 1926. № 7.
- 10 Архив НЦНМ. Протокол заседания Кафедры от 04.04.41.

- 11 См.: «План курса “Музыкальный фольклор” для IV курса Композиторского факультета», составленный В. М. Кривоносовым. Архив НЦНМ. Папка «Программы». И. 19.
- 12 См.: «Программа курса музыкального фольклора, читаемого на 1-м курсе теоретико-композиторского факультета». Архив НЦНМ. Папка «Программы». И. 17.
- 13 См.: «Программа курса музыкальной фольклористики, читаемой на IV курсе исторического и теоретического отделений Теоретико-композиторского факультета М.[осковской] Г.[осударственной] консерватории». Архив НЦНМ. Папка «Программы». И. 18.
- 14 Квитка К. В. Предмет курса «Русская народная музыка». Вводная лекция. Архив НЦНМ. Папка «Программы». И. 24.
- 15 Материалы для доклада о кафедре и кабинете музыкального фольклора МГК. 1946/1947 г. Архив НЦНМ. Папка «Протоколы». Б/№. С. 1.
- 16 Архив НЦНМ. Папка «Программы». И. 16. На первой странице сотрудницей Кабинета народной музыки Т. К. Ким сделано примечание: «Последняя редакция 14/VII – 47 г.».
- 17 Е. В. Гишпиус был одним из разработчиков программы 1946 года для дирижеров академического хора. См.: Народное музыкальное творчество: Русская народная песня // Программы специальных дисциплин дирижерско-хорового факультета консерватории. М.; Л., 1946. С. 32–48.
- 18 Архив НЦНМ. Папка «Программы». И. 16. С. 2.
- 19 Там же.
- 20 Там же. С. 4.
- 21 Там же. С. 5.
- 22 Там же. С. 6.
- 23 Там же.
- 24 Там же.
- 25 Там же. С. 7.
- 26 Там же.
- 27 По-видимому, заучивание данных образцов было настолько основательным, что, по словам одного из старейших профессоров МГК Г. В. Крауклиса, проходившего курс в тот период, в одной из своих поездок за границу на музыкальный фестиваль в конце 90-х годов XX века, он, рассказывая о системе образования в России, смог спеть несколько песен из так называемого «Минимума народных песен».
- 28 Архив НЦНМ. Папка «Программы». И. 16. С. 18.
- 29 Там же.

- ³⁰ Гиппиус Е. В. Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. С. 59–109.
- ³¹ Гиппиус Е. В. Программа курса русской народной музыки. С. 22–26. Любопытно, что Е. В. Гиппиус выделил в отдельный подраздел «Петербургские – Ленинградские» [*по-видимому, обработки. – Н. Г.*], куда поместил обработки И. В. Некрасова, А. К. Лядова, хоры Б. В. Асафьева, А. К. Глазунова, А. А. Архангельского и С. В. Рахманинова.
- ³² Интересно, что в служебной записке от 6 сентября 1948 года Е. В. Гиппиус предложил сократить часы до 36 (семинарские) и 18 (лекционные). Он также потребовал сократить свою нагрузку до 10–12 лекционных часов в неделю, отметив, что иначе он будет вынужден отказаться от педагогической работы в МГК.
- ³³ А. В. Руднева, принявшая весь курс со второго семестра 1948/1949 учебного года, много пела на лекциях сама и приглашала народных исполнителей, в частности, певцов хора П. Г. Яркова. Практика приглашения народных исполнителей на лекции сохранялась в консерватории до 1990-х годов.
- ³⁴ Щуров В. М. Музыкальный фольклор: Программа для музыкальных вузов по специальностям: «композиция», «музыковедение». Проект. М., 1989.
- ³⁵ Более подробный вариант разработан в 2011 году для специалитета.
- ³⁶ Список корректируется в зависимости от количественного и качественного состава студенческой группы.

**О содержании и методике преподавания
учебного курса «Местные традиции
русского народного музыкального творчества»**

В 1986 году в сборнике «Музыкальная фольклористика» вышла моя статья «О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве»¹. На основе ее содержания Т. М. Ананичевой была составлена учебная программа «Региональные стили русского народного музыкального творчества». Эта программа и поныне остается основополагающим документом, в соответствии с которым ведется преподавание данного предмета по всей России.

Основные принципиальные подходы к изучению местных явлений в русском музыкальном фольклоре изложены мною в главе IV научной монографии «Стилевые основы русской народной музыки»². Предлагается расширить рассмотрение локальных, региональных, зональных общностей русского народного музыкального искусства за рамки лишь стиливых его свойств (что отмечалось и в первой, исходной статье). Необходимо учитывать также этнографические, исполнительские факторы в связи с историческими реалиями, хозяйственным укладом на той или иной ограниченной территории, природными условиями, традиционными устойчивыми формами общения русских жителей в пределах определенного ареала.

Поэтому, учитывая и разный масштаб границ соответствующих общностей в русском народном музыкальном творчестве (узких, относительно ограниченных, широких), и разные формы проявления таких общностей, данный учебный курс целесообразно именовать как «Местные традиции русского музыкального фольклора».

Выход учебника «Народное музыкальное творчество»³, составленного группой авторов Москвы и Санкт-Петербурга, показал, насколько различны точки зрения российских фольклористов-музыковедов в понимании местных свойств русского народного

пения и инструментального музицирования, насколько спорны приводимые в данном источнике стилевые характеристики. Поэтому необходимо вкратце очертить границы основных музыкальных диалектов на территории России, используя объективные и обоснованные научные данные, дать ориентиры преподавателям народного музыкального творчества в музыкальных училищах и вузах для изложения данного предмета. Тем более, что существующая хрестоматия по русскому песенному фольклору, составленная Е. М. Фраёновой⁴, тоже не лишена погрешностей в определении существующих границ между местными традициями народного музыкального творчества, очертания которых не всегда четки, порой они плавно переходят одна в другую. И в то же время существуют некие эпицентры, в которых сосредоточены коренные признаки определенного музыкально-этнографического, стилового, исполнительского ареала. Они-то и должны в первую очередь приниматься во внимание. При этом, поскольку современная территория проживания русских в границах Российской Федерации и за ее пределами складывалась на протяжении значительно-го исторического времени, необходимо излагать учебный материал, следуя от наиболее древних, глубинных истоков к более поздним и позднейшим периодам становления русского этноса.

И еще один важный предварительный момент. Административные областные границы устанавливались далеко не всегда с учетом исторических к тому предпосылок, порой весьма произвольно. Современная административная карта страны может служить лишь условной «сеткой», с «ячейками» которой соотносятся определенные музыкальные диалекты, имеющие свои особые географические очертания.

* * *

Наиболее коренной, древнейшей, «первородной», очевидно, следует считать западнорусскую традицию, сложившуюся в верховьях трех крупных рек – Днепра, Западной Двины и Волги. Это территория проживания славянских племен кривичей, радимичей, вятичей, северян, сформировавшихся еще до образования Киевской Руси. Приметы славянской архаики обнаруживаются здесь во многом.

Прежде всего, это характерно славянская топонимика: Брянск (прежде – Дебрянск, расположен в лесных дебрях), Смоленск (там смолили суда), а также Рудня, Воробьёвка, Починок, Верецаки, Стодолище, Клинцы. О верованиях далеких предков современных жителей Смоленской, Брянской, южных районов Псковской, юго-западных районов Калужской, Орловской, Тверской областей позволяют судить находки археологов, обнаруживших в данном ареале следы дохристианских капищ. Устойчивости славянской архаики на западе России способствовали лесные массивы, окружавшие местные городища, селения. Сюда не добрались татары, это была глухая окраина польско-литовского государства, а впоследствии – крайние западные пределы России.

Сохранению архаических форм обрядности, связанной с анимистическими представлениями, способствовало земледелие и скотоводство: из года в год возобновлялись традиционные формы хозяйствования, приуроченные к тем или иным периодам крестьянского календаря. Поэтому одним из главных свойств западно-русской традиции следует считать развитую систему календарных обрядов, сопровождавшихся пением и инструментальным музицированием. Здесь сохранились рождественские колядки, подблюдные, масленичные песни, веснянки, волочebные, егорьевские, семицкие (русальные), купальские, жнивные песни, причем – с обилием разновидностей, принадлежащих к тому или иному моменту определенного обряда.

Западнорусские песни с хореографическим движением имеют календарную приуроченность, лаконичны по форме, малораспевны, что сближает их по стилю с календарными, хотя в ритмическом отношении они имеют свои характерные отличия.

Одна из особенностей местной свадьбы – обилие корильных песен: высмеивание представителей другого рода, свахи, свата, гостей, даже священника. Возможно, веселый характер местного свадебного обряда связан с продуцирующей магией. Недаром в западных землях свадьбу называют «весельем». Хотя не следует озорную сторону обряда преувеличивать: на Западе России известны печальные сиротские песни; лиричны песни при расплетании косы невесты; важную роль играют тоскливые причитания невесты на фоне пения участниц обряда.

Лирические песни в западнорусских, особенно в смоленских и брянских селах часто исполняются в строго определенное время года. Они малораспевны, имеют ограниченный диапазон, звучат нередко в гетерофонной фактуре, что сближает их с календарными.

Песни разных традиционных жанров в западнорусском ареале имеют общие стилевые признаки: это силлабический стих и квантитативная метрика, малая распевность, лаконизм структуры, ограниченный звуковой диапазон, гетерофонный тип многоголосия или пение с бурдоном (в Брянской области). С точки зрения исполнительских характеристик в данной местности преобладает пение густым, напряженным, «ритуальным» звуком (по А. М. Мехнецову) либо (в сольных вариантах) — мягкое, вполголоса (А. Глинкина, О. Сергеева, Е. Азаренкова).

Среди музыкальных инструментов в смоленских и псковских селах широко были распространены скрипки, цимбалы, на Брянщине — «кувички» («кувыклы») — местные флейты Пана, колесная лира. В ряде районов Псковской земли обнаружена стойкая традиция игры на гусях. Начиная с середины XIX века широко применяются балалайки, гармоники с бубном.

Между среднерусской и западнорусской традициями нет резких границ: при удалении от Москвы за Можайском начинается переходная зона, где в пении появляются западнорусские признаки, затем все более усиливающиеся. Не существует и определенных рубежей между западнорусским музыкальным диалектом и музыкальной народной культурой украинского и белорусского Полесья. Местные жители часто не могут определить своей национальной принадлежности и называют себя по месту жительства: «полешуки».

* * *

Севернорусская традиция сложилась, вероятнее всего, уже начиная с VIII–IX веков. Музыкальный фольклор северных русских деревень и сёл обладает большой национальной самобытностью⁵.

Территория севернорусской традиции осваивалась русскими постепенно. Сначала был основан Великий Новгород. Новгородцы стали продвигаться на восток, на север. Постепенно они

заселяли крупные северные реки — Северную Двину, Мезень, Пинегу; достигли Кольского полуострова, основав селения на Терском берегу Белого моря; освоили Прионежье, Карелию, основали Вологду, Псков. Печора заселялась в основном старообрядцами из Московских земель. В целом, территория Русского Севера охватывает сегодня Новгородскую, Архангельскую, Ленинградскую, Вологодскую области, русские села Карелии, Кольского полуострова, республики Коми, севера Кировской и Костромской областей.

Основу местной жанровой системы составляет напевный эпос: «старины» (былины), исторические песни, былицы, скормошины, баллады, духовные стихи. Во всех этих жанрах проявляются сходные стилевые черты, а именно — тонический стих и качественная форма метрики, наличие развернутых однофразовых (в Карелии — тирадных) музыкально-стиховых структур с малораспевным слоговым ритмом, сравнительно неширокий диапазон, диатоническая ладовая основа. Эпос на Русском Севере излагается преимущественно в сольной, сказительской форме, рассчитанной на слушательскую аудиторию. Сказитель исполнял старины для артелей рыбаков, охотников за равный пай добычи. Хранителями эпической северной традиции были также калики перехожие.

Во многом эпическую стилистику отражают плачи, песни местного свадебного репертуара: это опора на тонический стих, повествовательность изложения, развернутость малораспевных музыкальных фраз (характерно речевое воспроизведение плачей на Пинеге).

Традиционные медленные плавные северные хороводы на мезенских и пинежских «митищах», на печорских «горках» имеют развитые сюжеты и, в определенном отношении, эпический характер.

Лирические песни, несмотря на большую распевность, здесь строги, степенны, серьезны, чем тоже, в некоторой мере, стилистически связаны с эпосом. Встречаются протяжные песни с тонической стиховой основой («Ах, талан ли мой таланистый»).

Календарный фольклор здесь слабо развит, поскольку земледелие из-за сурового климата затруднено. Известны колядки

(«виноградья»), подблюдные песни; на Пинеге, где сеют ячмень, записаны жатвенные («бородные») песни.

При ансамблевом пении на Русском Севере применяется либо гетерофония унисонного типа, либо двухрегистровое пение с удвоением основных, нижних голосов в октаву. Благодаря «окающему» разговорному диалекту и в результате серьезного, степенного нрава жителей севернорусских сёл здесь преобладает строгая, эмоционально сдержанная, сравнительно мягкая манера пения, хотя верхний подголосок в условиях двухрегистровой фактуры звучит по тембру напряженно, резко, особой женской «фистулой». Поскольку мужчины на Севере уходили на рыбацкий промысел, на охоту, летом становились мореходами, зимой направлялись на заработки в города, оставшиеся в селе женщины, занимаясь ремеслами в помещении, пели в просторных горницах больших рубленых изб, что не требовало громкого, тембрально насыщенного вокала. На Терском берегу Белого моря существовали особые «утушные» хороводы, которые водили в помещении, сопровождая плавное хореографическое движение «утицами» пением не в полную силу.

В целом северная русская народная музыкальная традиция отличается эпичностью, обстоятельностью, степенством, сдержанностью в выражении чувств (исключая экспрессивные сольные плачи), особым благородством.

* * *

Среднерусская народная музыкальная традиция географически соответствует границам Московского государства XIV–XVI столетий, хотя складывалась она поэтапно, поступенно⁶. В состав Московского царства входят, кроме московских, владимирские, ярославские, тверские, нижегородские земли, южная часть современной Костромской области. Древнейшими славянскими жителями на этой территории были представители племени вятичей, занимавших приокские районы. Они известны своим резким противодействием христианизации⁷.

Здесь высокого развития достигает земледелие (особенно в плодородном владимирском Ополе), огородничество, скотоводство, что издавна служило материальной основой становления и развития песенных и инструментальных жанров Средней Рос-

сии. В частности, на пастушеских обычаях основана культура ансамблевого «струблывания» владимирских рожечников, игра на тверских, нижегородских жалейках, волжской барабанке.

Среднерусская традиция в некотором отношении близка северной. Например, основу ритмики свадебных песен лирического характера составляет распевание тонического стиха в качественном метрическом решении. Однако все же музыкальный диалект центральной России ярко самобытен. Его жанровую и стилевую основу составляет традиционная лирика, сложившаяся, очевидно, в условиях Московского государства. Лирические песни протяжной формы с многорегистровой контрастно-полифонической фактурой — ярчайшее явление местной народной музыкальной традиции. Лиричны многие среднерусские свадебные песни, тоже распевные и полифоничные по фактуре. Хотя активные местные величальные — это уже явление, возникшее, возможно, в позднее историческое время под влиянием южно-русского музыкального фольклора. Медленные, преимущественно игровые хороводы центральной России распевны, лиричны, полифоничны. Календарные песни здесь мягки, теплы по настроению. Даже местные «страдания» имеют подчеркнуто лирический характер.

Манера пения в средней полосе России — мягкая, округлая, приближенная к академической, что способствует выражению лирических чувств, настроений, переживаний. Хотя природные условия позволяют в центральной России петь в летнее время на открытом воздухе, это не препятствует использованию в народной вокализации светлых, теплых тембров, характерных для пения в закрытом помещении.

* * *

В середине XVI века царь Иван IV (Грозный) одержал победу над Казанским ханством. Вскоре оказалось подчиненным Москве и Астраханское ханство. Россия становится многонациональным государством. На завоеванных Москвой приволжских, прикамских землях возникают русские села, находящиеся в окружении татарских, мордовских, марийских, чувашских селений.

Первоначальное освоение приволжских земель русскими происходило преимущественно из центральных и северных районов России, если не считать воинских гарнизонов вдоль оборонительных систем, защищавших Московское государство от недругов с юга. Поэтому пение русских жителей среднего и южного Поволжья (исключая внедрение казачьих поселений под бывшим Царицыным) в основном приближено к среднерусскому. Оно может рассматриваться как своеобразное ответвление от среднерусской традиции, исключая районы, где на пение русских оказали заметное влияние мордовские соседи, а также места, где проживает ассимилированная русскими мордва, и территории позднейших переселений русских из южнорусских сёл (воронежских, курских).

Особый пласт в волжской традиции составляют трудовые артельные песни, особенно — бурлацкие. А в дельте Волги, в Прикаспии — рыбацкие припевки.

Территориально традиции среднего и южного Поволжья охватывают обширный ареал Пензенской, Саратовской, Ульяновской, Самарской, ряда районов Астраханской областей.

* * *

Особое место в национальной народной музыкальной культуре занимают казачьи традиции европейской части России. Наиболее ранний пласт составляет культура донского казачества.

Казак — слово тюркского происхождения и означает «вольный человек», «вольный всадник». Об истории казачества существует много противоречивых мнений. Несомненно одно: приблизительно в XV столетии в низовьях Дона появились вольные ватаги воинов-конников, промышлявших разбоем, грабивших соседние турецкие и татарские селения. Эти ватаги формировались из беглых крепостных, беглецов из царских тюрем. Возможно, в освоении низовий Дона участвовали новгородские ушкуйники, повлиявшие на становление эпической казачьей певческой традиции.

В XVI столетии казаки организуются в единое грозное войско, руководимое выборными Верховным атаманом и есаулом. Образуется множество больших селений — станиц, рядом с ни-

ми располагаются хутора из нескольких «курений». В каждой станице общественными делами управлял местный атаман, которого выбирали на сходке, происходившей на центральной площади — майдане. В XVI веке в низовья Дона переселяется с днепровских порогов большая группа запорожских казаков, обосновавшихся в районе города Черкассы. Это способствовало включению украинских элементов в песенную культуру ряда районов казачьего Дона.

Постепенно Московское государство вовлекает казачество в сферу своих интересов. Казаки помогали Ивану Грозному покорить Казань. Они становятся крепким плацдармом на пути турок, угрожавших Москве с юга. Царское правительство снабжает казаков хлебом, платит им денежное жалованье. И при этом стремится лишить их вольностей и привилегий, что вызывало возмущение, протест казаков. Они выступают как основная движущая сила крестьянских войн и движений против царизма — под руководством Ивана Болотникова, Кондрата Булавина, Степана Разина, Емельяна Пугачёва.

В XIX веке казаки добиваются значительных социальных преимуществ⁸. Казачья конница участвовала во всех крупнейших войнах России. Казаки составляли основу царской гвардии. Первоначально казаки кроме воинской службы занимались рыболовством, групповой охотой на крупную дичь. Со временем они перешли к земледелию и огородничеству.

Песенная традиция донских казаков весьма своеобразна. Ее основу составляют отражающие воинскую тематику песни, которые принадлежат к разным жанрам.

Казачьи былины некогда распевались ансамблем в конном строю, воодушевляя воинов на битву. Многоголосное изложение казачьих былин и былинных песен имеет контрастно-полифоническую фактуру особого типа: основным голосам, развивающимся на основе гетерофонии, противопоставляется узорчатый верхний подголосок — «дишкант» или «голосник». Такой фактурный прием характерен почти для всех жанров донского казачьего песенного фольклора. Близки былинам по характеру напевов ранние исторические песни. Наиболее известная из них — «О Ермаке Тимофеевиче». Воинское содержание имеют многие казачьи

лирические протяжные песни, в том числе и позднего исторического пласта. Воинственны по словам и по настроению многие плясовые казачьи песни, ритмически живые, активные, сопровождающие энергичную (особенно у мужчин) пляску.

Свадебный обряд у донских казаков сложился поздно: вплоть до середины XVIII века брачные союзы скреплялись и легко расторгались на майдане. В основном казаки заимствовали обрядовые и песенные свадебные формы у соседей – ратных людей южнорусского пограничья и у украинцев. В то же время за сравнительно короткий период успели сформироваться самобытные казачьи напевы свадебных песен.

К классике донского казачьего песенного фольклора принадлежат местные варианты произведений традиционной русской лирики – «Горы Воробьёвские» («Закубанские», «Крутые»), «Весёлая беседушка». Среди казачьих лирических, хороводных встречается много примеров с бытовой, любовной тематикой. В целом песни донских казаков отличаются большой активностью, энергией, откровенностью, экспрессией в выражении эмоций. Они звучат громко, открыто, насыщенно по тембру. В них с большой полнотой проступает мужественное, воинское начало – даже в женской интерпретации «вольных казачек».

Современная территория донского казачества – Ростовская, Волгоградская области, юг воронежского административного ареала.

Начиная с XVI века переселенцы с Дона создают новые казачьи формирования. На реке Яик селятся воины, образовавшие яицкое казачество. Поскольку яицкие казаки действительно поддерживали восстание Емельяна Пугачёва, разгневанная Екатерина II после подавления пугачевского бунта повелела переименовать реку Яик в Урал, а яицкое казачество именовать с тех пор уральским. Уральцы имеют собственный исторический песенный репертуар, связанный с Хивинскими походами. Они поют мягче донцов. Их современная территория – Уральская область Казахстана. Ныне казахи активно вытесняют уральцев, песенной культуре которых наносится большой ущерб.

С именем царя Ивана Грозного связано в песнях образование терского и грбенского казачества на Кавказе. Эти две груп-

пы казачества со временем объединились. Пение казаков на Тереке отличает связь с песенными традициями соседних кавказских народов.

После поражения восстания Кондрата Булавина (1707 год) сподвижник предводителя казачьего возмущения Игнат Некрасов увел побежденных казаков, спасая их от царской расправы, на Кубань. Затем казаки-некрасовцы, как стали называть себя представители этой группы, переселились в Добруджу, после чего — на берег Эгейского моря и, наконец, в Турцию, к озеру Маньяс. Одна группа некрасовцев вернулась в Россию, в Приазовье в 1913 году; другая — в начале 1960-х годов, поселившись в Ставропольском крае. Казаки-некрасовцы сохранили русский язык в форме одного из казачьих «акающих» говоров, традиционный песенный репертуар. Однако, возможно, под восточным влиянием, они поют преимущественно в гетерофонной фактуре, несколько гнуса-во по тембру. Мелодии их протяжных, эпических, хороводных песен узорчаты, орнаментальны, особенно — в сольном изложении.

В поздний исторический период, в конце XVIII века, после исторических побед России над Турцией, было образовано Кубанское казачье войско, состоящее из двух больших формирований. В Приазовье с Днепровских порогов у Черного моря были переселены запорожские казаки. Они называли себя «черноморцами». Вдоль Кубани, на правом, северном ее берегу были основаны станицы, составившие Кубанскую оборонительную линию укреплений с целью защиты от нападений кавказцев. На линию были переселены донские казаки и ратные люди южно-русского пограничья. Жители прикубанских станиц стали называться «линейными» казаками. Основу их говора составил русский язык, в то время как «черноморцы» говорят на особом наречии украинского языка.

В песенной кубанской традиции встречается множество воинских песен, сложенных самими кубанцами, которые поют представители обоих формирований.

В то же время черноморцы поют в своей местной манере множество песен украинского происхождения, а линейцы — свои русские песни с некоторым украинским влиянием. Пение кубанских казаков приближено к городской традиции, поскольку сло-

жилося под влиянием поздних музыкальных тенденций, характерных для конца XVIII – начала XIX века.

Обрядовый фольклор кубанцев связан своими корнями с бывшей родиной переселенцев. В основном он перекликается с традициями черноземной зоны России, где жили в XVIII веке ратные люди южнорусского пограничья, из среды которых во многом формировалось Линейное казачье войско. Кубанские казаки проживают ныне в Краснодарском, Ставропольском краях, Республике Адыгея.

В поздний исторический период было образовано Астраханское казачье формирование. Первоначально его основу составляли калмыки. Затем им на смену пришли русские. Наиболее специфическим жанром для астраханских казаков оказываются своеобразные по напевам лирические песни позднего романсового склада.

В XVIII веке было основано Оренбургское казачье войско. По репертуару и характеру пения оренбургские казаки близки уральским.

* * *

Яркими отличительными чертами обладает южнорусская народная музыкальная традиция. Она сложилась начиная с середины XVI века на южных окраинах Московского государства, на границе с Украиной.

Во времена Киевской Руси в бассейне верховьев Дона и в верхнем течении реки Псёл жили славяне, принадлежавшие главным образом к племени северян. Они занимались земледелием, скотоводством. Однако после нашествия татаро-монгол русское население было оттеснено из этих мест на север, ближе к Москве. Лишь в отдельных глухих лесных урочищах, например, в верховьях реки Псёл с притоками, могли сохраниться коренные русские селения, где, очевидно, теплилась жизнь, как и в подвергавшемся частым нападениям и разорениям Ельце. В основном же к югу от среднего течения Оки простиралась безлюдная лесостепь, «дикое поле», в которой изредка встречались татарские кочевья. Вторичное освоение русскими верхнего Подонья началось после присоединения к России Казанского и Астраханского ханств.

Хотя татарское иго уже не тяготило Русскую землю, ногайские и крымские татары беспокоили Московское царство грозными набегами, главной целью которых был захват русских пленников для продажи в рабство. Чтобы преградить путь татарской коннице, московские правители стали создавать линии укреплений, которые именовались «засечными оборонительными чертами», поскольку значительную их часть составляли лесные засеки, подобно надолбам препятствовавшие продвижению татарских всадников. Военные городки, острожки были соединены также насыпями, рвами.

В XVI веке была возведена Тульская засечная черта. Ее остатки до сих пор сохранились рядом с бывшим имением Л. Н. Толстого Ясная Поляна и близ города Усмани Липецкой области. В середине XVII века была построена Белгородская засечная черта, соединившая города-крепости Белгород, Яблонов, Валуйки, Острогожск, Воронеж, Козлов (ныне Мичуринск), Тамбов. В XVIII веке от Константинограда под Харьковом к Полтаве протянулась третья, Украинская оборонительная линия.

Строители военных сторожевых укреплений, а затем — их защитники, полувоины-полуземлепашцы, и стали создателями южнорусской народной музыкальной традиции. Хотя, вероятно, на юге России сохранились также архаические элементы древних песенных и инструментальных жанров, оставшихся в репертуаре потомков славянского племени северян, в песенных словах — «мужиков-севрюков», которые влились в состав населения южной России.

В результате освоения «дикого поля» на южных рубежах России постепенно возникли русские воинские сторожевые поселения на территории современных Белгородской, Курской, Воронежской, Липецкой областей, на юге Тульской, Рязанской, Тамбовской областей, на севере Харьковской, Сумской, Полтавской областей Украины. Русские и украинские поселения в пограничных районах между Украиной и Россией резко различаются между собой по языку и музыкальной культуре.

В пении жителей южнорусских селений обнаруживаются следы музыкальной культуры привилегированных слоев общест-

ва Московской Руси, поскольку высокий процент в среде ратных людей южнорусского пограничья составляли «дети боярские», принадлежавшие к нижним общественным категориям дворянства в XVI–XVII веках.

В песнях разных жанров, записанных на юге России, — балладах, лирических, хороводных, календарных — сохранились воспоминания о борьбе с татарами.

Воинский характер южнорусской песенной культуры определил большую роль в данной традиции мужского пения, а также обилие лирических песен мужского содержания и характера.

Большая популярность в XVII веке хороводов, очевидно, определила опору южнорусской песенной традиции на культуру хоровода. Причем, как и у казаков, хороводные песни на юге России в большинстве своем исполняются с пляской — по кругу либо фигурными хореографическими рисунками. Местные хороводные песни обычно имеют припев «лёли, лёли», поэтому местные жители называют их «лёлюшками» либо «алелёшными» песнями. Большинство хороводов на юге России имеет календарную приуроченность: весенние, троицкие, летние, осенние, «масленские», даже «постовые» или «говеенские» (на Великий пост).

На местной свадьбе тоже звучит множество песен с пляской и с припевами «лёли, лёли», «ладу, ладу, душель моё». Местная свадьба имеет торжественный, праздничный характер. В некоторых селах можно услышать плачи невесты при ее прощании с родителями и при расплетании девичьей косы. Свадебные песни лирического характера исполняются с большой экспрессией, с напором, активно, энергично.

По народной терминологии, встречающейся в некоторых сёлах белгородского Приосколья, протяжные лирические песни «стягивают», а свадебные и хороводные «играют». «Поют же — в церкви.

Собственно календарные песни (без хореографического движения) в южнорусских селах достаточно редки. Широкое распространение имеют только колядки. Встречаются троицкие песни (в том числе при обряде «похорон кукушки»), покосные, при некоторых формах уборочных полевых работ.

Южнорусские песни разных местных жанров отличаются большой красочностью, яркостью средств музыкальной выразительности. Они звучат обычно громко, звонко, открыто — так принято петь под открытым небом, в поле, на широких просторных улицах южнорусских сёл. В помещении (в хате) поют иногда вполголоса — в манере «тихочко» (на посиделках, «беседах»).

Открытости южнорусского вокала способствуют особые свойства местного говора: он «акающий», «якающий» («малако́», «Ванька́», «чайкю́», «пашанийшнай», «ани́ дядть»).

Во многих районах Русского Юга лирические, хороводные, свадебные песни звучат в развитой разветвленной многоголосной фактуре с двух-трехголосной полифонической основой (при тесном, плотном расположении голосов). Многие песенные напевы поражают богатством, разнообразием, изобретательностью ладовых средств, в том числе характерными формами ладовой переменности. Весьма распространены лады с целотоновой (тритоновой) основой (поступенно заполненная увеличенная кварта). Лирические протяжные и медленные свадебные песни развернуты по форме. Песни с пляской ритмически активны, импульсивны, с разнообразным использованием синкоп, и это сказывается на характере ритма лирических протяжных, неторопливых по темпу свадебных песен: в них тоже встречаются острые, напряженные ритмы. Дробные ритмические рисунки поддерживают темпераментную местную пляску, часто имеющую полиритмический рисунок (знаменитый белгородский «пересек»).

В свадебных южнорусских песнях преобладает квантитативная метрическая основа, однако силлабический стих выступает здесь чаще в дробных, производных формах, что подчеркивает изобретательность плясовых рисунков.

Среди музыкальных инструментов на юге России известны двойная и одинарная жалейки («пищики», «рожки»), флейты Пана («кугиклы»), скрипка (как сопровождающий инструмент), балалайка, дудки (продольные флейты). Инструменталисты часто объединялись прежде в ансамбли традиционного типа, аккомпанирующие пляске с бойкими припевками.

В целом, южнорусская народная музыкальная традиция привлекает своей цветистостью, изобретательностью выразительных средств, кипучей экспрессией.

* * *

Отдельное место в ряду русских народных музыкальных традиций занимают музыкальные диалекты Урала и Сибири.

Форпостом освоения русскими Предуралья стали монастыри, основанные в Перми и Чердыни миссионером Стефаном Храпом (Стефаном Великопермским) в XIV столетии. Судя по материалам, собранным в первые послевоенные годы экспедициями Московской консерватории в Чердыни, монастырская колонизация Предуралья происходила главным образом с русского Севера. Местные свадебные песни имеют исходно северную музыкальную стилистику: основаны на пропевании тонического стиха в качественной метрической форме. В то же время они отличаются прихотливостью ритмических рисунков, гибкостью мелодической линии. Ленточный тип фактуры (удвоение нижней основной мелодии верхним подголоском чаще всего в терцию) сближает пение жителей Чердыни с певческими манерами потомков первопроходцев Сибири.

Песенный фольклор горнозаводского Урала сложился уже в XVIII веке на рудниках горнозаводчиков Демидовых. Судя по современным записям, он тоже лежит в русле северной песенной стилистики, обладая одновременно определенным местным своеобразием как жанровой системы, так и песенной манеры.

Пение в селах, где живут поздние переселенцы на Урал, не обладает стилевым единством, представляет пеструю музыкальную картину.

Сибирь стала заселяться русскими после победы войска Ермака Тимофеевича над владыкой Зауралья татарским ханом Кучумом. Первые русские города с военными гарнизонами возникли в Западной Сибири в XVII – начале XVIII века: Томск, Тобольск, Тюмень, Омск, Братск, Барнаул, Кузнецк.

Вокруг военных форпостов появлялись слободы, крестьянские села. Многие местные земли были пригодны для земледелия. Кормила жителей сибирских городов илимская пашня (по

берегам Илама, притока Лены). Плодородными были земли алтайских предгорий, прибрежных селений Иртыша. Постепенно складывалась песенная традиция сибирских старожилов, как называют себя потомки первопоселенцев Зауралья. Те из них, которые остались приверженцами старой веры, именуются «чалдонами», «кержаками».

У старожилов почти отсутствуют календарные обрядовые песни: встречаются лишь приуроченные к Троице лирические, которыми сопровождалось обрядовое шествие.

Выделить ведущий жанр в традиции старожилов трудно: в тесном стилевом взаимодействии оказываются три основных местных жанра, основополагающих для русской народной музыкальной культуры XVII века, – лирические, свадебные и хороводные песни.

Многие лирические песни, вошедшие в репертуар сибирских старожилов, – это образцы традиционной классики данного жанра: «Ты взойди, солнце красное», «Ночи вы, ночи тёмные».

Ряд лирических песен, называемых здесь «проголосными», имеет местное, сибирское происхождение, что отражается в их тематике: «Зазнобил сердце урядничек, томский-вольский наш начальник», «Из Россиишки ведёт шлях-дороженька» (Россией сибиряки называют европейскую часть нашей страны). Напевы проголосных песен старожилов широки по диапазону, распевны. Они исполняются обычно (исключая пение на Нижней Тунгуске) в низком регистре, в ленточной фактуре, сурово и строго по эмоциональному выражению.

Свадебные песни старожилов в некотором отношении связаны по стилю с Русским Севером: они в большинстве своем имеют качественную форму метрики с опорой на пропевание тонического стиха. Также есть общие сюжеты («Уж вы соколы, соколы»). В то же время по характеру распева свадебные песни старожилов имеют нечто общее с проголосными: многие из них распевны, эмоционально сдержанны, серьезны, звучат в низком голосовом регистре, имеют ленточную фактуру.

Хороводные песни потомков сибирских поселенцев разделяются на «круговые» и «ходовые». И те, и другие неторопливы, чинны, степенны. Они также излагаются преимущественно в

низком регистре и, так же, как произведения всех традиционных местных жанров, имеют ленточную форму многоголосия.

В исторически поздний период возникли вечерочные игровые песни, имеющие связь с городской стилистикой. Они отражают разложение патриархальных отношений, демонстрируют относительную свободу нравов в эпоху зарождения капитализма в России.

Второй традиционный слой в сибирском песенном фольклоре представляет собой песенная традиция алтайских казаков.

В начале XVIII века по указу Петра Первого была возведена Кольвано-Кузнецкая оборонительная казачья линия, протянувшаяся от Кузнецка через Бийск, Алтайские горы к Усть-Каменогорску на Иртыше. Система казачьих станиц должна была обезопасить российские сибирские владения от посягательств агрессивных соседей с юга — Китая, Джунгарии (воинственного калмыцкого государства), недружественных племен алтайцев (сойотов), казахов. Алтайские казаки жили в тесном контакте с окружающим сельским населением, снабжавшим их продовольствием, «поставлявшим» казакам невест. Поэтому в бывших алтайских станицах поют хороводные, свадебные песни, близкие по форме и по характеру тем, что звучат в старожильческих сибирских русских селах.

Отличительным признаком традиции алтайских казаков служит наличие в их репертуаре особых лирических и лиро-эпических песен воинской казачьей тематики, обладающих особыми стилистическими свойствами: они излагаются в развитой многоголосной фактуре, сочетающей признаки контрастного двух-трехголосия, при этом звучат намного легче по вокальному напряжению, нежели песни казаков европейской части России (особенно — донских), в то же время — тембрально насыщено, густо. Они сложны в отношении ладовой организации, распевны, развернуты по форме. Это весьма своеобразный пласт в русском песенном фольклоре.

И, наконец, отдельное место в сибирском русском фольклоре занимает пение старообрядцев, переселившихся из-за польского рубежа в 60-х годах XVIII столетия. В результате жестоких репрессий администрации Петра I против старообрядцев, не желавших подчиняться новым установлениям патриарха Ни-

кона, многие староверы бежали в Польшу, где их охотно принимали. Главным образом это были переселенцы из южных губерний России. В 1762 году российский Сенат принял постановление, согласно которому старообрядцам милостиво разрешалось вернуться в Россию и было обещано не чинить препятствий их вероубеждениям, но с одним условием: они должны поселиться в отдаленных районах Сибири. Это государственное решение было принято с целью усилить русское присутствие в Сибири и тем самым укрепить в этом обширном регионе позиции Российского государства.

Одна волна переселенцев, откликнувшихся на призыв российского правительства, двинулась на Алтай. Их потомки называют себя «поляками», поскольку их прародители пришли из Польши. Вторая большая группа староверов направилась в Забайкалье, оказавшись в окружении бурят. Поскольку старообрядцы переселялись из Польши на территории современных Бурятии и Читинской области России семьями, они именуются «семейскими».

Алтайские «поляки» поселились в междуречье Убы и Ульбы, притоков Иртыша. По соседству с ними на Бухтарме уже с начала XVIII столетия жили русские «кержаки», так называемые «каменщики», по манере пения принадлежавшие, по-видимому, к старожилам, поскольку новейшие записи пения их потомков свидетельствуют именно об этом. Так как религиозных противоречий между «поляками» и бухтарминскими «каменщиками» не было, обе группы смешались, образовав в песенной традиции особую манеру, которая близка старожильской, однако проявляет некоторые южнорусские черты: в пропевании слов ощущаются элементы южнорусского «аканья» и «яканья», сохранившиеся еще от говора первых староверов, бежавших некогда из России в Польшу. В лирических, хороводных, свадебных песнях, распевных по слоговому ритму, встречаются элементы трехголосия, обнаруживаются развитые ладовые проявления. И все же пение «поляков» вполне вписывается в традиционные сибирские стилевые нормы.

Иное дело – семейские. В окружении бурят и в отрыве от русских сибирских поселений они строго сохраняли свою иден-

тичность. Поэтому в их пении происходило внутреннее саморазвитие южнорусских первоисточков. По своей стилистике своеобразное пение семейских имеет двухголосную полифоническую основу и в то же время включает в себя насыщенные звуко сочетания с жесткими кластерами — напряженные, терпкие. Семейские поют в открытой резкой манере, напоминающей южнорусскую. По характеру вокала это одна из весьма характерных русских диаспор, образующая своего рода «остров» в инонациональном окружении.

Кроме основных «базовых» сибирских песенных диалектов существуют поздние и новейшие привнесения в музыкальный фольклор этой огромной территории. После отмены крепостного права, во времена столыпинской реформы безземельные крестьяне большими группами стали переселяться на пустующие в Сибири «новые земли». Перемещались на повозках, со скотом обычно жители одного села. Вместе, сообщая образовывали новые села. Таким образом, в Сибири возникли поселения, в которых сохраняются традиции конкретных местностей на европейской территории России — смоленских, курских, воронежских земель. Кроме того, здесь образовались украинские, белорусские, латышские, эстонские села. Их культуру можно изучать в связи с традициями коренных сёл европейской части России, откуда пришли переселенцы. Но собственно сибирских свойств их музыкальный фольклор не отражает.

Не сложились особые формы народного пения и музицирования в русских селах Дальнего Востока, появившихся уже после расширения границ Российской империи по Амуру и побережью Тихого океана во второй половине XIX века. Хотя и успели сформироваться отдельные своеобразные локальные русские певческие манеры (даже с особыми чисто местными жанрами) в устье Колымы, в отдельных районах Камчатки (село Марково).

* * *

Таким образом, на российской территории выделяются следующие основные крупные ареалы, в пределах которых музыкальный фольклор обладает большой общностью и в то же вре-

мя характерными отличительными чертами: западнорусский, севернорусский, среднерусский, средне-южноволжский, казачьи, южнорусский, уральско-сибирский.

Следует учитывать, что своеобразные русские традиции встречаются и за пределами России — в Каракалпакии (уральцы-уходцы), на Украине, в Молдавии (липоване), в Румынии (старообрядцы), в Белоруссии (Ветка) и в других странах (например, старообрядцы штата Орегон в США).

Сложение и развитие местных русских народных музыкальных традиций происходило на протяжении веков. Эти процессы могут быть рассмотрены с помощью объективных научных методов исследования. Музыкальные свойства каждого песенно-инструментального диалекта необходимо разъяснять студентам в связи с соответствующими жизненными предпосылками его формирования, привлекая данные истории, этнографии, лингвистической диалектологии, социальной психологии, природоведения. Чрезвычайно важны указания преподавателя на особенности хозяйственного уклада сельского населения в той или иной местности. Ценным дополнением к лекциям может стать сопоставление музыкального искусства с прикладным — в каждом конкретном случае: народная архитектура, традиционные костюмы, домашняя утварь, даже посуда — все это находится в гармонии с пением и инструментальным музицированием.

И, конечно же, музыкальные характеристики должны основываться на современных достижениях российского и мирового этномузыкознания.

Примечания

- 1 Щуров В. М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика / Под ред. А. А. Банина. М., 1986. Вып. 3. С. 11–48.
- 2 Щуров В. М. Стилиевые основы русской народной музыки. М., 1998. С. 78–103.
- 3 Народное музыкальное творчество: Учебник / Под ред. О. А. Пашиной. М., 2005.
- 4 Фраёнова Е. М. Русское народное музыкальное творчество: Хрестоматия. Учебное пособие для музыкальных училищ. М., 2000.

- 5 На Севере славяне встретили селения, уже прочно обжитые финно-уграми. По берегам северных озер и рек жили, согласно летописным источникам, племена: чудь белоглазая, меря, весь. На Карельском перешейке жили карелы. Славяне смешались на Севере с финно-уграми и частично ассимилировали их. Однако при этом переняли многие элементы культуры аборигенов — архитектуру, утварь, прикладное искусство. Главное же — финно-угорские по происхождению обряды и стилистику напевов, манеру пения. *[Составители сборника не разделяют суждений автора по вопросам культурного взаимодействия русского населения с финно-угорскими народами. Очевидно, что заимствование происходило, в первую очередь, от русских, но не русскими. — Редкол.]*

Для наименований многих северных рек, селений характерна финно-угорская топонимика: Кичменга, Юг, Сухона, Пинега, Вычегда, Кушкопала, Кеврола. Русские жители северных сел русы, голубоглазы, узколицы: они имеют финно-угорские антропологические признаки. В их говоре, русском в своей основе, встречается много финно-угорских слов: особенно это касается предметов домашнего обихода. Характерное северное «цоканье» — «мутовощка», «девощка», «цого нового» (что нового) — диалектологи определяют как финно-угорский субстрат. *[Иная интерпретация топонимов, антропологических и лингвистических данных приводится в следующих источниках: Кочергина В. А. Санскритско-русский словарь / Под. ред. В. И. Кальянова. М., 1996; Жарникова С. В. Золотая Нить. Вологда, 2003. — Редкол.]*

Карельский эпос Калевала, эстонские руны, северные русские «старины» (былины) — явления, сходные по своей сути, хотя и различающиеся по форме, по стилю. Значительная роль причитаний в семейной обрядности — похоронной, свадебной, рекрутской — черта, характерная как для финно-угров, так и для жителей Русского Севера. Групповые причеты подруг невесты на северной свадьбе во многом сходны, например, с исполнением свадебных песен на острове Кихну с эстонским населением. Северные новгородские гусли из раскопок в Новгороде, произведенных Б. А. Колчиным и относящихся к XIV веку, родственны финскому и эстонскому кантеле, цитрам коми.

Важно принять во внимание, что во времена Петра I на Север из центральных районов России бежали старообрядцы, чтобы в глухих углах скрыться от преследования царских карателей. Они тоже, несомненно, оказали воздействие на становление северной русской традиции. Именно этим во многом можно объяснить родство северного и среднерусского песенных диалектов.

- ⁶ Славяне Верхнего Поднепровья, двинувшись на восток, встретились здесь с финно-угорскими мордовскими племенами. При частичной ассимиляции мордвы славянами происходило взаимодействие, смешение культур. В частности, многие ранние жанры оказываются общими: музыкальные и стиховые формы, связанные с обрядом хлестания вербой весной, весенние поздравления молодоженов с шутливыми припевками, близкие по напевам колядки. Формы многоголосия в лирических, хороводных, свадебных песнях оказываются во многом сходными в среднерусских и мордовских селениях.
- ⁷ Первоначально среднерусские традиции складывались в пределах Ростово-Суздальского княжества с центром в городе Владимире. Непоправимый урон этому административному и культурному образованию в пределах Киевской Руси нанесло вторжение татаро-монгол. В XIV веке начинается возвышение Москвы, обладавшей выгодным положением на торговых путях с севера на юг. Во времена Ивана III (после завоевания Константинополя турками) благодаря женитьбе московского князя на византийской царевне Софье Палеолог Москва становится центром мирового православия («Третьим Римом»). В 1480 году Московская Русь освобождается от татарского ига. Все это послужило мощным толчком к развитию народного искусства.
- ⁸ Казаки обладают собственной воинской организацией: рекрутская повинность их не затрагивает, зато каждый боеспособный по возрасту и здоровью казак должен был содержать боевого коня в полной сбруе и с воинским снаряжением, ежегодно являться на специальные учебные сборы, участвовать в сражениях российской армии по царскому приказу.

*Т. И. Калужникова,
Л. К. Шабалина,
И. В. Винкевич
Екатеринбург*

Музыкальный фольклор народов Урала как основа национально-регионального компонента высшего образования

На рубеже столетий российское образование всех уровней претерпевает серьезные преобразования, одним из которых является включение в его содержательное поле национально-регионального компонента. Названный вектор особенно перспективен в отношении Урала – региона с «евразийским» географическим положением и сложным переплетением различных этнических культур. В учебном процессе Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (далее – УГК) национально-региональный компонент представлен тремя новыми взаимосвязанными дисциплинами, цель которых состоит в обзоре основных аспектов культурной истории региона: «Музыкальный фольклор народов Урала», «Музыкальная культура Урала: история и современность», «Музыка уральских композиторов».

Базисной дисциплиной названного блока является курс «Музыкальный фольклор народов Урала», имеющий этномusicологический характер. Он разработан и читается доктором искусствоведения, профессором Т. Калужниковой с 1998 года для музыковедов и композиторов, а с 2005 года для всех факультетов консерватории. Курс направлен на знакомство молодых музыкантов с традиционными музыкальными культурами этносов, проживающих на уральских землях. Его значимость не ограничивается изучением местного фольклора. Поскольку в учебных планах ряда исполнительских специальностей дисциплина «Народное музыкальное творчество» отсутствует, то занятия по предмету «Музыкальный фольклор народов Урала» становятся фактически единственной возможностью ввести слушателей в пространство и региональной, и общерусской, и мировой музыки устной традиции. Погружение в проблематику подобно-

го рода способствует расширению их общекультурного кругозора и углублению музыкально-теоретических знаний.

При прохождении материала проживающие на уральской территории этносы: башкиры, коми, манси, марийцы, ненцы, русские, татары, удмурты¹ — объединяются в группы. За основу группировки приняты два коррелирующих друг с другом принципа: хозяйственно-культурный и языковой. Одинаковые способы хозяйственной деятельности и типологически родственные явления культуры, формирующиеся у разных народов в сходных природно-климатических и исторических условиях, принято обозначать понятием «хозяйственно-культурный комплекс». Для населения уральского региона характерны три таких комплекса. Один сложился у ненцев (север Свердловской, Тюменской областей, Пермского края) и манси (на Урале их немногочисленные группы живут на северо-востоке Свердловской области и в Пермском крае). Основу названного комплекса составляют охота, рыболовство и оленеводство. Во втором сочетаются лесные промыслы, земледелие, животноводство (коми, удмурты, марийцы, русские). Третий хозяйственно-культурный комплекс включает кочевое животноводство и земледелие (башкиры, татары).

Каждый комплекс формируется народами как одной, так и разных языковых семей. Первый образован носителями самодийской (ненцы) и финно-угорской (манси) ветвей уральской семьи; второй — представителями финно-угорской ветви уральской семьи (коми, удмурты, марийцы) и восточнославянской ветви индоевропейской языковой семьи (русские, а также сравнительно небольшие группы украинских и белорусских переселенцев); третий комплекс сложился у этносов, принадлежащих к тюркской ветви алтайской семьи (башкиры и татары)². Музыкальные культуры, функционирующие в рамках названных хозяйственно-культурных комплексов, рассматриваются в курсе «Музыкальный фольклор народов Урала» главным образом в синхроническом аспекте. Ввиду сложности этнокультурной истории края и ее неоднозначной трактовки учеными, а также в силу ограниченности учебных часов диахроническая линия затрагивается в самом общем плане.

Содержательное наполнение данного курса определяется понятием «традиция», посредством которого все основополагающие принципы устного творчества объединяются в целостную систему. Базовые положения теории региональной музыкальной традиции, а также характеристика традиционного песнетворчества русского населения Среднего Урала с учетом основных публикаций по данной теме и собственного опыта автора представлены в учебном пособии³.

Как известно, формирование региональной музыкальной традиции происходит при взаимодействии с окружающей средой — природной, социальной, конфессиональной, этнической. Отмеченным обстоятельством вызвана необходимость в рассмотрении традиционной музыки народов Урала в связях с другими аспектами этнических культур. В соответствии с этим в названном курсе предусматривается освещение следующего круга вопросов: территория и время ее освоения тем или иным этносом; этноним, используемый для его названия; язык; письменность; род трудовой деятельности; материальная культура; верования; обряды; система фольклорных жанров; отдельно — система жанров песенного фольклора; традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка; стилистические закономерности этнической музыки; народная музыкальная терминология; история собирания и изучения музыкального фольклора.

Каждой из традиционных культур Урала присуща особая система музыкально-фольклорных жанров (вокальных и инструментальных), обусловленная характером хозяйственно-культурного комплекса, к которому она принадлежит. Повсеместно представителям различных страт коллектива предписываются нормы звукового поведения (определенные жанры музыки устной традиции и круг темброво-артикуляционных эталонов), продиктованные символизмом пола и возраста. Для вокальной исполнительской культуры народов Урала характерна богатейшая темброво-артикуляционная база. К примеру, манси и ненцы, помимо собственно пения, используют такие способы звукоизвлечения, как горлохрипение, формирование звука на вдохе, крик, громкий шепот и другие. Уникальным исполнительским приемом является башкирское сольное двухголосие «узляу», существую-

щее как в вокальной, так и в вокально-инструментальной (голос и курай) формах.

Особую область каждой этнической культуры Урала составляет инструментальная музыка, исполняемая на духовых (например, коми-пермяцкие многоствольные флейты пэляны, башкирский курай и другие), струнных инструментах (в частности мансийские санквылтап и угловая арфа, коми-пермяцкий сигудэк, башкирский кыл кумыз, бытующие у марийцев и удмуртов скрипка, гусли), различных идиофонах (таковы, к примеру, мансийский шаманский бубен, популярные у разных народов гармоники, барабан, варган).

В обширном ареале распространения той или иной музыкально-этнической культуры нередко формируются локальные фольклорно-этнографические зоны, что обусловлено различными факторами и проявляется в песенном и инструментальном репертуаре, стилистике музыкально-поэтических текстов, исполнительской манере. Например, несколько отличаются друг от друга русские песенные традиции Прикамья и Южного Урала. В культуре удмуртов свою специфику имеют фольклорные системы северной и южной диалектно-территориальных зон, а на «микродиалектном» уровне, согласно гипотезе М. Хрущевой, — фольклор, в прошлом сложившийся в разных воршудно-родовых группах⁴.

Особенности традиции в значительной степени определяют характером взаимодействия ее носителей с другими этносами. Так, помимо типологического родства коми-пермяцкой народной музыки с фольклором других финно-угорских народов в ней ощутимо и влияние русской народно-песенной культуры, явившееся следствием исторически сложившихся взаимных контактов. Оформление в удмуртском фольклоре двух крупных музыкально-территориальных диалектов в значительной мере определяется воздействием соседних этносов: на севере — русских, на юге — башкир и татар.

В полиэтнических средах культурные процессы зависят от компактного либо рассеянного (дисперсного) размещения переселенцев, что может приводить к разному характеру межэтнических связей. В частности у удмуртов, дисперсно расселенных

в Свердловской области, наблюдается ассимиляция с русской культурой: жанровая система утрачивает свою целостность, активно усваиваются русские песни, бытуют песенные образцы с макароническими (двуязычными) поэтическими текстами. Напротив, в населенных пунктах Свердловской и Челябинской областей, где марийцы, татары и башкиры проживают компактно, их культурные традиции обнаруживают хорошую сохранность.

На облике региональной традиции сказываются конфессиональные условия ее становления и исторического развития. Верованиям почти всех народов, живущих на Урале, присуще сочетание архаических языческих представлений с комплексом идей и норм православия (манси, коми, большинство удмуртов, марийцы, русские) либо ислама (башкиры, татары). Однако для большинства приобщенных к христианству местных этносов основное значение до сих пор имеют архаические мифопоэтические воззрения. Более того, есть народы (ненцы) и этнические группы (красноуфимские удмурты), вообще не принявшие православия. В то же время в Челябинской области живет группа нагайбаков – крещеных татар. Среди русских уральцев есть представители древлеправославной веры (старообрядцы) и сторонники официальной («никонианской») церкви. Отмеченные конфессиональные аспекты находят отражение в разных сторонах этнических традиций – ритуальной практике, песенном репертуаре, исполнительских приемах и даже стилистике фольклорных текстов.

Важное значение в сохранении и изучении уральских этнических культур имеет деятельность этномузыкологов прошлого и настоящего. Она началась в XVIII веке и особенно активизировалась во второй половине XX столетия. В рассматриваемом курсе студенты знакомятся с трудами ведущих фольклористов, собиравших и изучавших фольклор народов уральского региона.

Авторы публикаций, посвященных традиционной мансийской музыке, – А. Айзенштадт, И. Богданов, И. Бродский, Е. Гиппиус, З. Соколова, Г. Солдатова, Ю. Шейкин. Музыкальным фольклором ненцев занимаются А. Гомон, З. Куприянова, Н. Скворцова, Ю. Шейкин. Коми-пермяцкий фольклор собирают и изучают П. Вологдин, Н. Жуланова, А. Клецин,

М. и С. Кондратьевы, А. Микушев, В. Субботин, И. Травина, П. Чисталев. Музыкальное творчество удмуртов представлено в трудах И. Георги и Г. Миллера (XVIII век), в XX веке – Р. Лаха и К. Герда, Д. Васильева-Буглая, Е. Гиппиуса и З. Эвальд, А. Голубковой, Н. Греховодова, И. Нуриевой, П. Поздеева, И. Травиной, М. Хрущевой, Р. Чураковой, Я. Эшпая; культура марийцев отражена в публикациях А. Риттиха (XIX век), В. Васильева, Л. Викара, О. Герасимова, О. Егоровой, Т. Ефремова, З. Кодая, Д. Кульшетова, П. Никифорова, К. Четкарева, И. Шабердина, Я. Эшпая (XX век). Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора – С. Рыбаков (XIX век), в XX веке – Н. Ахметжанова, Х. Ахметов, С. Габяши, Л. Лебединский, Ф. Камаев, Р. Рахимов, Р. Сулейманов, М. Султанов, М. Фоменков; татарского – Г. Еникеев, Р. Исхакова-Вамба, В. Мошков, А. Оводов, С. Рыбаков (XIX в.), в XX в. – А. Абдуллин, Н. Альмеева, В. Виноградов, С. Габяши, А. Затаевич, А. Ключарёв, М. Музафаров, М. Нигмедзянов, З. Сайдашева, М. Султанов, Дж. Файзи, А. Эйхенвальд и другие.

Работа с русским музыкальным фольклором на Урале, начатая в XVIII веке Киришей (Кириллом) Даниловым и продолженная в 80-х годах XIX века Н. Пальчиковым, впоследствии осуществляется корреспондентами и членами Уральского общества любителей естествознания, сотрудниками Пермского научно-промышленного музея, Пермской губернской ученой археографической комиссии, Русского географического общества и Московского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, преподавателями Уральской консерватории (с 1930-х годов – В. Трамбицкий, Л. Христиансен, с 1970-х годов – Т. Калужникова, М. Казанцева, М. Кесарева), методистами областных Домов народного творчества и Свердловского областного Дома фольклора.

Основной методической установкой в разработке и преподавании курса «Музыкальный фольклор народов Урала» является ориентация не только на теоретическое, но и практическое – слуховое, исполнительское, визуальное постижение студентами основ каждой изучаемой этнической традиции. Поэтому на за-

чете, помимо тестовых заданий, предлагаются творческие формы отчетности: сольное или ансамблевое исполнение народных песен, инструментальных наигрышей, обработок народных мелодий. Такая установка призвана вызвать у молодых людей эмоциональный отклик на новые для них явления и факты и тем самым способствовать углублению интереса к этой странице в культурной истории уральского региона.

Вторая дисциплина национально-регионального цикла «Музыкальная культура Урала: история и современность» посвящена разным аспектам музыкально-культурной жизни края — ее религиозной и светской, любительской и профессиональной составляющим, преимущественно в виде сложившихся институциональных структур, рассматриваемых в процессе исторического движения культуры и в стадии современного состояния. Данный курс разработан и читается кандидатом искусствоведения, профессором Л. Шабалиной с 1995 года для музыковедов, а с 2005 года для всех факультетов вуза (с 2009 года на исполнительских факультетах его преподает доктор педагогических наук С. Беляев). В основу курса положена созданная Л. Шабалиной учебная программа⁵, ориентированная на общекультурологический обзор объекта изучения, благодаря чему история музыкального искусства Урала предстает в тесном единстве с развертыванием социально-политических процессов, развитием экономики, материальной и духовной культуры.

Основное содержание дисциплины связано с освещением профессионального, преимущественно светского искусства городов Урала в Новое и Новейшее время. Главными аспектами названного учебного курса являются: композиторское творчество, исполнительство, бытование музыкального искусства, управление им и его осмысление (музыковедение). В комплексе с музыкально-образовательными учреждениями они составляют единый «механизм» социокультурного цикла (по А. Сохору).

При обращении к уральской культуре, помимо общих для России и ее провинций черт, в курсе выделяются и собственно региональные приметы. Типичное именно для Урала обусловлено не только его местом на карте Евразии, но также богатыми природными ресурсами. Последние предопределили бурный про-

мышленный рост края (с XVIII века), его активную урбанизацию и весомую роль в экономическом и социально-политическом развитии страны. Исторические переплетения традиционной и современной культур народов, населяющих регион, а также совместная производственная деятельность старожилов и переселенцев из южных, центральных, западных территорий России, иностранных специалистов (в том числе ссыльных – шведов, поляков, немцев), привели к формированию чрезвычайно насыщенной и разнообразной культурной жизни.

В названии программы курса по музыкальной культуре Урала выделены две эпохальные составляющие – «история и современность». Это способствует осмыслению многовековой исторической ретроспективы сквозь призму «музыкальной географии» Урала на стыке II–III тысячелетий нашей эры.

История музыкальной культуры интенсивно развивавшегося промышленного региона с пестрым социально-демографическим и этноконфессиональным составом населения рассматривается в опоре на следующие исторические периоды: XV–XVII века, XVIII век, первая половина XIX века и пореформенный период; XX век. При прохождении курса отмечается, что уже в XIX веке складываются характерные для Урала черты культурной жизни: широкое развитие любительского, самодеятельного искусства, которое объясняется высоким уровнем грамотности населения, поколениями работавшего на промышленных предприятиях, а в плане жанровых предпочтений – давняя и приоритетная позиция музыкального театра, существовавшего не только в городах, но и в малых заводских поселках. Разные области профессиональной музыкальной культуры Урала: хоровое пение⁶, музыкальный театр⁷, концертная жизнь⁸, рок-движение⁹, музыкальное образование и просветительство, музыкальная наука¹⁰ – показаны в историческом развитии.

Третий предмет рассматриваемого учебно-образовательного комплекса – «Музыка уральских композиторов» разработан и с 2005 года читается старшим преподавателем И. Винкевич. Имеющий музыковедческую направленность, он призван познакомить студентов с сочинениями, которые созданы представителями ведущих творческих организаций региона. Его цель – сфор-

мировать у студентов целостное представление об основных этапах и закономерностях в развитии композиторских школ Урала, творческих исканиях уральских авторов, образном содержании и стиле наиболее ярких их произведений.

Курс «Музыка уральских композиторов» изучается одновременно с академической дисциплиной «История советской музыки», их параллельное освоение позволяет выявить общие и отличительные черты уральской школы. В основу курса, охватывающего период с XX до начала XXI века, положен монографический принцип, сочетающийся с историко-хронологическим, стилевым и жанровым.

Творчество композиторов Урала – это значительная ветвь отечественной музыки, в основание которой были положены традиции Московской и Петербургской консерваторий. В 1939 году была основана Свердловская (Уральская) организация Союза композиторов РСФСР (далее – СК), главой которой стал М. Фролов¹¹. В конце XX века в самостоятельные структуры выделились Челябинское (1983, первый председатель – М. Смирнов) и Пермское (1993, первый председатель – И. Ануфриев) отделения СК.

В музыке авторов всех поколений представлен фольклор разных этносов региона. К числу наиболее художественно совершенных образцов подобного рода можно отнести кантату Б. Гибалина «Родники», концертную пьесу Н. Пузея «Матушка Тура», хоровой концерт А. Нименского «Игральные вечёрки», вокальные и хоровые произведения М. Кесаревой на заговорные тексты, ее циклы – «Горе моё» для голоса и фортепиано и «Мансийские были» для хора, фольклорные кантаты Е. Самариной и Т. Комаровой, инструментальные пьесы А. Бызова, Е. Гудкова, произведения И. Машукова «В пермском зверином стиле» и «Молёбка». Симптоматично, что создание многих опусов с фольклорной интонационной основой приходится на 1960–1970-е годы – время появления «новой фольклорной волны» в отечественной музыкальной культуре.

Композиторам-выпускникам Уральской консерватории принадлежит важная роль в создании национальных отделений СК в Сибири. Это ученики М. Фролова Д. Аюшеев, Б. Ямпилон,

основавшие Бурятское отделение СК; выпускник Г. Белоглазова Н. Берестов, который стал первым председателем СК Якутии/Саха.

Ровесник Свердловской организации – Башкирское отделение СК (1940, первый председатель – М. Валеев)¹². Позднее – в 1973 году было создано отделение СК Удмуртии (первый председатель – Г. Корепанов-Камский)¹³.

В ходе занятий по изучению музыкальной культуры региона к студентам приходит понимание далеко не исчерпанного потенциала края – для будущих деятелей музыкальной культуры открываются многообещающие перспективы его развития. Ныне становится чрезвычайно актуальным и решение этических задач, стоящих перед педагогами. Воспитание взаимного уважения к различным национальным культурам в качестве одной из основ толерантности является условием плодотворного сосуществования разных народов в регионе их совместного проживания, а следовательно – залогом будущего развития культуры Урала как центра Евразии.

Примечания

- ¹ В настоящее время Урал как территорию России выделяют по следующим признакам: а) по географическому положению и климатическим условиям (Полярный, Приполярный, Северный, Средний, Южный Урал); б) по административному делению (Уральский Федеральный округ, включающий Свердловскую, Курганскую, Челябинскую и Тюменскую области); в) по социально-экономическим признакам (Уральский экономический район, в состав которого входят Пермский край, Свердловская, Челябинская, Курганская, Оренбургская области, Республики Башкортостан и Удмуртия). Существенно, что границы выделяемых по названным параметрам территориальных зон не совпадают между собой.

При определении круга подлежащих рассмотрению традиционных народных культур Урала автор курса ориентируется на карту региона, сложившуюся к концу XVI века – времени присоединения Западной Сибири к Русскому государству, когда, как считают историки, этнический состав уральского населения в целом сформировался. Однако, помимо названных этносов, сыгравших главную роль в становлении этнокультурных традиций края, на ураль-

- ских землях проживают также немногочисленные группы белорусов, евреев, латышей, литовцев, мордвы, немцев, поляков, украинцев, эстонцев, переселившихся сюда в разное время.
- 2 Народы России: Энциклопедия. М., 1994; Уральская историческая энциклопедия. Екатеринбург, 1998; Чагин Г. Н. Этнокультурная история Среднего Урала в конце XVII – первой половине XIX века. Пермь, 1995.
 - 3 Калужникова Т. И. Песенная традиция русского населения Среднего Урала: Учеб. пособие для студентов музыкальных вузов. Екатеринбург, 2005.
 - 4 Хрущева М. К. Изучению музыкально-стилевых диалектов удмуртского фольклора // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья: вопросы теории и истории / Сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. Казань, 1989. С. 21–31.
 - 5 Шабалина Л. К. Музыкальная культура Урала: История и современность: Программа учебного курса для вузов. Екатеринбург, 2006.
 - 6 Хроника формирования профессиональной музыкальной культуры Урала начинается с хорового пения и восходит к XV веку, когда здесь были воздвигнуты первые православные храмы и появились клиросные певчие. На раннем этапе церковнопевческой культуры выделяется Строгановская школа мастеропения, идущая от новгородского распевщика Саввы Рогова и его ученика Стефана Голыша, воспитавшего в свою очередь Ивана Лукошкова и Фаддея Суботина. Сохранение вплоть до конца XX века живой традиции старообрядческого пения в раскольничьих скитах под Невьянском, Нижним Тагилом (главных вотчинах Демидовых) и в других местах Урала – еще одна ценная страница в книге памяти культуры. Партесное искусство достигло высокого уровня в архиерейских хорах, возглавляемых выпускниками Придворной певческой капеллы: так, в XIX веке славились «неофитовы певчие» Пермского архиерея Неофита, работавшие под руководством регента Даровского. Светское хоровое пение как самостоятельная ветвь искусства хранит имена своих подвижников (С. Гилев, Н. Федотов, А. Городцов, А. Преображенский, Г. Рогожникова и другие).
 - 7 Музыкальные театры, с начала XIX века – крепостные, любительские, антрепренерские, муниципальные, с советского времени – государственные, имели особую общественную значимость в региональной культуре. Сегодня в крае десять государственных музыкальных театров: старейшие из них – театры оперы и балета в Перми и Екатеринбурге, остальные родились в XX веке – это театры оперы и балета в Уфе, Челябинске, Магнитогорске и

Ижевске; театры музыкальной комедии в Екатеринбурге, Оренбурге и Новоуральске; новый театр эстрады в Екатеринбурге. Анализ репертуарных тенденций в истории театров отражает как политические веяния времени, так и индивидуальные эстетические предпочтения, а в Уфе, Ижевске – и национальный колорит.

Об уровне уральских театров говорят имена работавших здесь дирижеров (И. Палицын, А. Пазовский, А. Маргулян, И. Зак, Е. Колобов, Е. Бражник и другие), режиссеров (Н. Боголюбов, Л. Баратов, В. Лосский, А. Титель и другие), балетмейстеров (Л. Якобсон, Н. Боярчиков, Ю. Григорович). Представителен перечень выдающихся солистов оперы и балета. В 1870-х годах на Урале побывала Д. Леонова, в 1890 году в Уфе впервые в сольной партии выступил Ф. Шаляпин. В 1920–1930-е годы в Свердловске пели А. Иванов, И. Козловский, С. Лемешев, Ф. Мухтарова, Г. Пирогов, М. Рейзен, В. Ухов. В 40-е годы здесь работали оперные театры Ленинграда и Киева. В 1950-е годы в Свердловске начинали И. Архипова и выпускники Уральской консерватории Ю. Гуляев, Б. Штоколов. В оперном театре Башкирии солировали А. и И. Абдразаковы, Б. Валеева, М. Салигаскарова, Г. Хабибуллин и другие. Блестящие имена солистов неизменно украшают пермский балет; в уфимском театре начинал Р. Нуреев.

- 8 Концертная жизнь сосредоточена в филармониях: они имеются не только в центрах областей и республик, но и в других городах. В становлении концертной жизни региона на раннем этапе основную роль сыграли местные силы: заводские и балльные оркестры, музыканты-солисты из любительских обществ. Приезды именитых гастролеров стали украшать концертные сезоны только с появлением железнодорожного сообщения с центром. Об известных профессиональных музыкантах сферы инструментального исполнительства можно говорить, начиная с пианистки В. Тимановой (уроженки Уфы), а в XX веке следует оценить концертную и преподавательскую деятельность в УГК Г. Нейгауза и его учеников, Н. Позняковской, Н. Панковой, в Уфе – А. Иохелеса, В. Монастырского. Имена виолончелистов С. Козолупова, Л. и М. Ростроповичей связаны с Оренбургом. В Свердловске многие годы работал Г. Цомык, выступавший сольно и в составе квартета имени Н. Мяковского. Из исполнителей на духовых инструментах продолжателями школы М. Табакова были трубачи В. Щелоков и Е. Матюшин. Ныне известны джазовые музыканты – А. Кролл (Челябинск), трубач С. Пронь, кларнетист В. Чекасин, саксофонист И. Паращук (Екатеринбург). Наиболее представителен уральский «отряд» исполнителей на народных

инструментах – балалаечник Е. Блинов и его ученик Ш. Амиров (в разные годы – ректоры УГК), домристка Т. Вольская, баянисты В. Романько (Екатеринбург), В. Беяков, Р. Шайхутдинов (Уфа) и другие. Уральскую консерваторию окончил гитарист А. Фраучи. Из рядов самодеятельности вышел певец В. Трошин и некоторые «барды» (А. Дольский и другие).

Обилие музыкальных коллективов отражает культурные потребности населения и одновременно является результатом продуктивной деятельности музыкальных учебных заведений. Сегодня на Урале семь музыкальных вузов, существуют музыкальные факультеты при пединститутах (университетах).

- ⁹ В конце 1970–1980-х годов на Урале зародилось мощное рок-движение. Оно было представлено деятельностью Свердловского рок-клуба и групп «Урфин Джюс», «Наутилус Помпилиус», «Агата Кристи», «Чайф» и других (их лидеры – А. Пантыкин, В. Бутусов, В. и Г. Самойловы, В. Шахрин, В. Бегунов и другие). В связи с этим в поле зрения студентов консерватории включены некоторые сведения, касающиеся мировой и региональной массовой музыкальной культуры.

- ¹⁰ Данный курс читается в опоре на исследовательские труды ученых, изучающих музыкальную жизнь уральского региона. По культуре русского населения – это работы В. Адищева, С. Беляева, Л. Бендерского, В. Вольфовича, Л. Горбовец, Е. Майбуровой, Б. Манжоры, С. Мирошниченко, Нат. и Ник. Парфентьевых, Ж. Сокольской, С. Фроловой, Б. Штейнпресса, Б. Хавторина и других, а также результаты собственных изысканий автора курса. Творчеству композиторов Урала посвящены многочисленные статьи в периодических изданиях, сборники статей (в частности «Композиторы Екатеринбурга», 1998; «Композиторы Прикамья», 2003; и другие), монографии («Напев об уральской рябине» Ж. Сокольской, 2001 – о композиторе-песеннике Е. Родыгине; «Композиторы Южного Урала» Т. Синецкой, 2003). В специальных публикациях отражена история башкирской композиторской школы (Л. Атанова, Г. Ахмадеева, Н. Ахметжанова, Г. Галина, Н. Гарипова, Э. Имамутдинова, Р. Исламгулова, Л. Лебединский, С. Махней, Е. Скурко, Т. Угрюмова и другие) и музыкальной культуры Удмуртии (А. Голубкова, Р. Чуракова).

- ¹¹ В 1940–1950-е годы активно разворачивается деятельность первого поколения уральских композиторов. Многие из них посвящают свои сочинения теме Урала, воплощаемой в разных музыкальных жанрах (оратория «Поэма об Урале» и симфоническая картина «Седой Урал» М. Фролова; опера В. Трамбицкого «Орлена», ба-

леты «Горная сказка» и «Каменный цветок» А. Фридендера, симфоническая поэма «Азов-Гора» А. Муравлева, опера «Охонинны брови» Г. Белоглазов, сюита «Памяти Бажова» О. Ниренбурга и другие). Широка жанровая палитра музыки уральцев. К жанру оперы – исторической и драматической, сказочной и детской – обращаются Г. Белоглазов, Б. Гибагин и приехавшие на Урал выпускники Ленинградской консерватории К. Кацман, Л. Никольская (в сфере детской музыки продолжает работать ученик Л. Никольской М. Басок). В 1950-е годы многие оперы были поставлены на сцене Свердловского театра оперы и балета. Симфонические и камерно-инструментальные жанры стали доминирующими у Н. Пузеля, Г. Топоркова, Н. Хлопкова. Наиболее яркие достижения В. Горячих, Л. Лядовой (выпускницы УГК 1948 года), Е. Родыгина связаны с жанрами вокальными – песенными и хоровыми. Позднее это направление продолжают С. Сиротин и Е. Щекалев.

В 1960-е годы активно осваиваются новые техники письма, расширяются стилистические горизонты творчества. Эта тенденция, типичная для отечественной музыки в целом, находит отражение и в деятельности группы свердловских авторов, образовавших (первые в стране) молодежную секцию при СК. Вместе с тем, и некоторые события в музыкальной жизни города определяют специфику творческих исканий тех лет. Так, открытие в УГК кафедры народных инструментов становится мощным импульсом к созданию произведений для народных инструментов (сочинения В. Бибергана, Н. Пузеля, А. Бызова). Основные музыкальные искания В. Кобекина, чьи сочинения обрели мировое признание, связаны с жанром оперы. Список его театральных опусов, в основу которых положены библейские сюжеты (оперы «Молодой Давид», «Моисей») и якутский эпос, произведения Гёте (опера «Маргарита»), А. Пушкина, Ф. Достоевского, А. Чехова, С. Есенина, В. Шукшина, свидетельствует о разносторонности творческих интересов автора. Воздействие фантазии театрально мыслящего композитора, склонного к яркой зрелищности, динамичному разворачиванию музыкально-сюжетных линий, ощутимо также в его симфонической и камерно-инструментальной музыке.

В 1970-е и последующие годы богатую стилевую и жанровую палитру демонстрирует инструментальная музыка уральцев. Появление в 1973 году в Свердловской филармонии органа способствует созданию органных сочинений: они занимают ведущее место в творчестве О. Ниренбурга, к этой области обращаются также В. Барыкин и Е. Самарина. Творческое обновление жанра инстру-

ментального концерта определяет характер поисков Л. Гуревича и А. Нименского. Новое направление возникает в 1990-х годах в связи с организацией в УГК Студии электроакустической музыки (руководитель Т. Комарова). Студия ориентирована на творческую и образовательную деятельность; она поддерживает в уральском регионе альтернативные виды искусства, осуществляющие синтез электроакустической музыки и мультимедиа. Результатами деятельности студии являются международные конференции, фестивали электронной музыки. Сторонники авангарда объединяются в Клубе современной музыки, созданном в 1998 году по инициативе О. Викторовой и О. Пайбердина.

- ¹² Устойчивой тенденцией в развитии национальной башкирской музыки является обращение композиторов к фольклорным истокам (обработки народных мелодий, музыка к театральным постановкам в традициях фольклорных синтетических действ Г. Альмухаметова, С. Габяши, В. Виноградова и других, затем первые оперы на основе башкирских народных напевов и наигрышей, балеты и симфонии М. Валеева, Э. Исмагилова, Х. Ахметова, Н. Сабитова, Р. Муртазина, базирующиеся на цитатном материале. Новое отношение к фольклору — переход от цитирования или воссоздания жанрово-стилистических признаков башкирской народной музыки к их переинтонированию — складывается начиная с 1970-х годов в творчестве Р. Газизова, Л. Исмагиловой, Е. Земцова, В. Баркалова, Р. Касимова, Д. Хасаншина, Р. Сабитова, С. Низаметдинова (симфонии, инструментальные концерты, оратории, кантаты).
- ¹³ Задолго до этого — в 1930-е годы с местными авторами работают приехавшие из Москвы и Ленинграда композиторы Д. Васильев-Буглай, Н. Голубев, Н. Греховодов, И. Галкин, в 1940-е — И. Пустыльник. Они же впервые обращаются к созданию сочинений, основанных на удмуртском мелосе (обработки фольклорных мелодий, музыка к спектаклям). Названные жанры сохраняют свою актуальность и в последующие годы. Одновременно появляются программные инструментальные произведения, оперы, балеты, вокальные и хоровые опусы с фольклорным тематизмом (Г. Корепанов, Г. Корепанов-Камский, А. Мамонтов, Ю. Толкач, А. Щербанов и другие).

Е. М. Смирнова
Казань

**Отделение этномузыкологии
Казанской государственной консерватории (академии)
имени Н. Г. Жиганова**

Казань исторически сложилась как культурный и образовательный центр Поволжья. Применительно к интересующей нас области это выразилось в том, что Казань является центром подготовки специалистов и проведения научных исследований в области традиционной культуры не только татар, но и других народов региона. Уже в Казанском университете (одном из старейших в России, втором по времени создания после Московского)¹ изучение истории, археологии и этнографии народов Волго-Уралья, а также Сибири и Средней Азии относилось к основным направлениям. Об этом свидетельствует, в частности, факт создания в 1878 году при Казанском университете Общества археологии, истории и этнографии, которое проводило археологические раскопки и этнографические экспедиции. В его состав на момент создания входило 64 члена, уже через 8 лет – 130, среди них такие блестящие ученые, как Н. Ф. Катанов, В. В. Радлов, Г. Н. Ахмаров, В. А. Мошков, Ш. Марджани и многие другие. В издании «Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете» печатались работы, которыми до сих пор пользуется каждый исследователь традиционных культур региона.

Казанская консерватория появилась относительно недавно (год ее создания – 1945), однако направленность ее деятельности как учреждения общерегионального значения очевидна. Достаточно сказать, что именно в Казанской консерватории учились практически все современные ведущие этномузыкологи Поволжья: М. Г. Кондратьев – доктор наук, профессор, специалист в области изучения чувашской традиционной культуры; Н. И. Бояркин – доктор наук, профессор, его научные интересы связаны с мордовским фольклором; специалисты по татарскому фольклору – Э. Н. Сайдашева (доктор искусствоведения,

профессор), М. Н. Нигмедзянов (кандидат искусствоведения, профессор); кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств Н. Ю. Альмеева; И. М. Нуриева — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Удмуртского института истории, языка и литературы (областью ее исследований является удмуртская традиционная культура); список имен можно продолжить.

Все сказанное объясняет тот факт, что при создании кафедры этномузыкологии в Казанской консерватории полиэтнический профиль ее деятельности и направленность на регион, а не только на Татарстан, был определен изначально. Им обусловлена специфика работы кафедры, равно как и те сложности, с которыми приходится сталкиваться.

Кафедра этномузыкологии в Казанской консерватории была создана в 2003 году. В июне 2009 года она перестала существовать как самостоятельная структурная единица и в качестве одного из подразделений вошла в состав кафедры татарской музыки и традиционного исполнительства. В сентябре 2009 года на отделении этномузыкологии в Казанской консерватории учатся восемь человек: пять представительниц татарской национальности, две — марийской и одна — башкирской. В 2008 году консерваторию закончила первая выпускница кафедры — чувашка по национальности.

Прежде всего, необходимо выразить благодарность петербургским коллегам — без поддержки кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории в Казани новая специальность просто не состоялась бы. Учебный план для этномузыкологов был разработан и внедрен в учебный процесс именно в Петербурге. Когда мы начали работать, нам любезно прислали учебные программы по всем предметам федерального компонента. Это — неоценимая помощь, особенно в той ситуации, когда практически все предметы ведутся впервые. Особенно сложно было с созданием фольклорного ансамбля. Ни в Казани, ни в Татарстане аутентичного фольклорного ансамбля не было никогда; более того, здесь не существовало даже представления о таком коллективе (не говоря уже о специалистах, которые могли бы им руководить). Нам помогла Н. Б. Кондратьева — этномузыколог пер-

вого выпуска Санкт-Петербургской консерватории; именно она стала первым руководителем ансамбля, определив и методику работы с коллективом, и основные художественные ориентиры.

Состав обучающихся в Казани студентов-этномузыкологов требует того, чтобы их педагоги были своего рода «полиглотами», обладающими знанием традиционных культур народов многих и разных: и поволжских тюрков, среди которых православные чуваша и исповедующие ислам татары, и поволжских угро-финнов, представленных православными удмуртами, православной мордвой и мари, большая часть которых является язычниками (впрочем, языческих верований придерживается и некоторая часть удмуртов и чувашей). Наконец, в Поволжье живут православные русские. Если же еще вспомнить о том, что каждый этнос представлен различными этническими и локально-территориальными подгруппами, весьма несхожими с точки зрения культурных традиций, то картина становится еще более многосоставной.

Например, татары включают в свой состав казанских татар, татар-мишарей и татар-кряшен. Их традиционные культуры безусловно имеют точки пересечения, в частности, казанско-татарскую и мишарскую традиции объединяет наличие так называемых жанров исламской культуры (я имею в виду комплекс жанров «көйләп уку» — жанров напевного чтения) и общетатарского пласта, относительно позднего, датируемого примерно рубежом XIX–XX веков и представленного прежде всего напевами «кыска көй». Однако этнически характерный пласт культуры у казанских татар и мишарей абсолютно различен — и по жанровому составу, и по стилевому наполнению. Что касается кряшен, то их культура основана на традиции развитого многоголосия (в противоположность монодическому интонированию татар-мусульман), включает в себя многосоставный комплекс обрядовых жанров (практически утраченных татарами-мусульманами) и стоит совершенно особняком. Надо отметить, что татары являются народом широко расселенным и, кроме среднего Поволжья, живут в Нижнем Поволжье, в Приуралье, в Кировской и Пермской областях, в Сибири... Примерно так же обстоят дела и у других народов. Чуваша только на территории метрополии представлены этническими подгруппами чувашей-«вирыял»,

чувашей-«анат енчи» и чувашей-«анатри» (верховых, средненизовых и низовых чувашей), кроме того, они имеют широко расселенную диаспору. Мари делятся на горных, луговых и восточных, последние также живут не только на территории метрополии, но и широко за ее пределами. Северные и южные удмурты с точки зрения традиционной культуры также предстают очень разными. К сожалению, количественный состав педагогов, работающих с этномузыкологами, не позволяет иметь узкую специализацию, соответственно приходится осваивать все и сразу. Так, под моим научным руководством написаны дипломные работы по марийскому, башкирскому, татарскому фольклору.

Еще одна проблема, связанная с полиэтническим составом обучения, — проблема языка. Так, например, поэтические тексты татарских народных песен изобилуют диалектизмами и лексикой, которой городские татары, знающие не только разговорный, но и литературный татарский язык, не владеют. Существует также группа жанров (так называемого «напевного чтения»), которые требуют знания старотатарского языка, насыщенного арабизмами и персидскими заимствованиями. При фиксации образцов татарского фольклора, принадлежащих к различным жанрам, необходимо сотрудничать с филологами различной специализации: фольклористами, диалектологами, арабистами. За годы работы установились замечательные и устойчивые творческие связи. В частности, нашим постоянным партнером и соавтором в работе над фольклорными публикациями стала замечательный филолог-фольклорист, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка и литературы имени Г. Ибрагимова при Академии наук Республики Татарстан Ф. В. Ахметова-Урманче. С ее участием подготовлена к публикации целая серия фольклорных сборников. Сборник музыкально-поэтического фольклора астраханских татар был составлен с участием ведущего специалиста по южноволжским диалектам татарского языка, доктора филологических наук Леонида Шайсултановича Арсланова.

Из сказанного понятно, что с поэтическими текстами даже татарских песен работать не просто. Но тексты марийские, чувашские, башкирские — это проблема куда более серьезная: сту-

денты самостоятельно качественно справиться с расшифровкой текстов не могут, как бы хорошо они ни знали свой родной язык. До сих пор эта проблема решалась на уровне частных личных инициатив; необходимо приглашать филологов официально, пересмотрев учебный план и опираясь на соответствующие предметы.

Иной аспект языковой проблемы возникает в работе с фольклорным ансамблем. Коль скоро в его составе — представители разных этносов, то должен исполняться материал разноэтнический, разноязычный. Программы осваиваются всем ансамблевым составом, без учета того, что, например, студенты-татары не знают марийского языка, а марийцы — татарского. Фольклорный ансамбль ведет Л. И. Сарварова; результаты, которых она добивается, в рассматриваемом аспекте весьма убедительны. Ею подготовлены репертуарные блоки с использованием чувашских, марийских, татарских и русских материалов. Все песни — полноценные, многокуплетные. При изучении иноязычных текстов решаются задачи фонетические, над произношением приходится работать специально, поскольку фонологически поволжские языки существенно отличаются друг от друга.

В работе с фольклорным ансамблем возникла еще одна проблема. Предполагается, что ансамбль строит свой репертуар на материале, который записывается студенческими фольклорными экспедициями и исследуется в студенческих дипломных работах. Этот же материал выносится на государственный экзамен по исполнению концертной программы. Эта модель прекрасно применяется по отношению к фольклору, представляющему русские традиции (а именно на русский фольклор и было ориентировано ее создание), а также традиции чувашские, марийские, кряшенские и многие другие. В данном случае их объединяет то, что все они являются традициями ансамблевыми. Между тем, в Поволжье далеко не все традиции относятся к таковым. В частности, интонирование татар-мусульман — и казанских татар, и татар-мишарей — это интонирование монодическое, принципиально сольное. Это означает, что если мы захотим записать казанско-татарский или мишарский фольклор и потом заняться его изучением в рамках дипломной работы, то выносить на исполнительскую часть государственного экзамена нам будет нечего, по-

скольку рассчитывать на то, что студент сможет исполнить развернутую сольную концертную программу, проблематично. Вместе с тем, культура татар-мусульман – интереснейшая; в частности, она замечательна тем, что в ней сохранились традиции классической арузной поэзии. Один из вариантов решения проблемы видится в том, чтобы исполнительскую ансамблевую программу выпускника, занимающегося татаро-мусульманским фольклором, строить не по этническому, а по региональному принципу. Поскольку татары-мусульмане и в Татарстане, и, тем более, за его пределами живут в близком соседстве с другими народами, это даст возможность включить в программу ансамбля многоголосные образцы. Возможно, в данном случае это является выходом.

При разработке регионального компонента учебного плана мы исходили из стремления готовить специалистов по возможности универсальных, знакомых с традиционной культурой разных народов региона. Близость Казанского университета, Института истории при Академии наук Республики Татарстан, Института языка и литературы при Академии наук Республики Татарстан, готовность этномузыкологов Чувашии, Удмуртии, Марий Эл, Мордовии приехать к нам с лекциями создают основу для осуществления этого намерения. Лекции студентам кафедры читают доктор исторических наук, этнограф, специалист по традиционному инструментарию Поволжья В. И. Яковлев (авторские курсы «История народов Поволжья», «Этническая история народов России», «Историческое этноинструментоведение»); доктор искусствоведения, профессор Казанской консерватории З. Н. Сайдашева ведет курс «Татарская музыкальная этнография»; курс «Музыкальная этнография народов Волго-Уралья» читают специалисты из соседних республик – М. Г. Кондратьев (доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук), О. М. Герасимов (доктор искусствоведения, профессор Марийского государственного университета), И. М. Нуриева (кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Удмуртского института истории, языка и литературы). Ф. Л. Шарифуллина – этнограф, ведущий специалист Института истории при Академии наук Республики Татарстан –

ведет предмет «Праздники, обычаи и обряды Волго-Уральских народов». Кроме того, разработаны курсы «Этносьолфеджио», «Теоретические проблемы современной фольклористики», и введен курс «Практическое изучение народных инструментов Волго-Уральского региона».

Отделение этномузыкологии в Казанской консерватории существует относительно недолго, всего 6 лет. Как будет складываться его судьба, предугадать сложно: накануне реформы образования в связи с принятием Болонской системы ректорат Казанской консерватории больше, чем на год, делать прогнозы не берется. Те пункты новых Федеральных государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования, где набор этномузыкологов предписывается осуществлять исключительно на базе теоретического отделения музыкального училища, не обнадеживают, поскольку в последнее время на отделение этномузыкологии мы принимаем большей частью выпускников дирижерско-хорового и исполнительских отделений музыкальных училищ, и это, кстати, не мешает полноценной работе. Хочется надеяться все же, что реформа образования не помешает сохранить то позитивное, что удалось сделать. А тому, что позитивные моменты в работе кафедры присутствуют, существует целый ряд свидетельств. Осуществлен первый выпуск студентов по специальности «Этномузыкология», и нашу выпускницу в свой диссертационный класс взял М. Г. Кондратьев. На кафедре были подготовлены к защите три диссертационных исследования, опубликованы сборники и научные труды². Фольклорный ансамбль стал лауреатом международного и всероссийского конкурсов, первый из которых проходил в 2008 году в Санкт-Петербурге, второй – в 2007 году в Казани.

Примечания

¹ Московский университет основан в 1755 году, Казанский – в 1804.

² См. например: Песни астраханских татар / Сост. и нот. транскр. Е. М. Смирновой и Н. Г. Гайнуллиной. Казань, 2007. Вып. 1; Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Казанская государственная консерватория. Казань, 2008.

Об освоении певческих традиций Карелии в рамках учебного курса

Курс певческого фольклорного ансамбля, существующий на кафедре музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова со времени ее основания (1993 год), является одним из базовых для студентов-этномузыкологов. В его основе — изучение и исполнительское освоение певческих традиций народов Карелии¹.

Этнический мир Карелии многолик. Издавна ее земли заселяли народы финно-угорской языковой группы — предки сегоднешних карелов и вепсов. С XII века началось активное освоение ее территории славянами — вначале из Новгородско-Псковских земель, а позже и из Волго-Окского бассейна. Ныне на севере республики и в центральной ее части (Калевальском, Кестеньгском, Лоухском районах, а также на территории Сегозерья) живут преимущественно носители *собственно карельского* диалекта карельского языка (фонетически наиболее близкого к финскому). Южные районы Карелии, куда входят земли восточного Приладожья и западного Обонежья, населены *карелами-ливвиками* и *карелами-людиками* — носителями двух южнокарельских диалектов (испытавших влияния русского и вепсского языков). Если ливвиковский ареал (территория Олонецкого района, расположенного в восточном Приладожье) этнически более однороден, то поселения карелов-людиков (Кондопожский и Пряженский районы Карелии, входящие в западное Обонежье) располагаются чересполосно с русскими. Русские нередко являются соседями карелов-людиков и в пределах одного села.

В юго-западной части побережья Онежского озера находятся поселения *северных вепсов* — одной из этнодиалектных групп вепсского народа. Земли Заонежского полуострова (Медвежьегорский район) наряду с восточным Обонежьем (Пудожский район) и Карельским Поморьем имеют статус *русских* районов республики.

Культурный ландшафт Карелии столь же многолик. Его своеобразие во многом обусловлено активными межэтническими контактами, в течение столетий происходившими на карельских землях. Многочисленные «творческие встречи» разных этносов на перекрестках истории породили яркие, самобытные явления в их традиционной культуре. Они вызывают пристальный интерес не только этномузыкологов, но и этнографов, историков, лингвистов, архитекторов, археологов — исследователей близких и далеких этномузыкологии областей. Многие локальные певческие стили Карелии также являются результатом сотворчества разноэтнических культур.

Все вышесказанное заставляет серьезно задуматься о *последовательности изучения* певческих традиций края в учебном курсе вуза. Понять специфику русских (и русскоязычных) певческих стилей Карелии можно, предварительно разобравшись в особенностях традиционного пения местных финно-угров — карелов и вепсов. Без знания финно-угорских стилей финно-угорский субстрат в пении заонежан, пудожан и поморов не будет осознан, следствием чего станет существенное искажение звукоидеала данных традиций. Наиболее целесообразно начинать учебный курс фольклорного ансамбля с изучения певческих традиций карелов.

Остановимся на специфике карельских певческих стилей. При всей локальной и индивидуальной вариативности карельское пение всегда узнаваемо благодаря наличию в нем ряда устойчивых стилевых черт:

1. Певческий тембр карелов, как важнейший культурный маркер традиции, отличается сильнейшая назализация (включение носового резонатора при пении) и особая уплощенность, «прижатость». Звук напоминает «голос» крякающей утки. Подобная специфика тембра обусловлена особенностями произношения носовых карельских *согласных* (m, n), а также артикулированием переднеязычных *гласных* карельского языка (ä, e, i, ü, ö), сопровождающимся активным напряжением мышц задней стенки глотки.
2. Не менее важную роль в формировании певческого тембра карелов играет способ артикуляции некоторых согласных:

смычно-проходных *p*, *l* и смычной *t*. Кончик языка при их произнесении находится на верхних альвеолах, сам язык при этом словно «вдвигается» в глотку, уменьшая объем глоточного резонатора, в связи с чем тембр уплощается.

3. Узнаваемость карельского пения связана с общими для разных жанров карельского фольклора *принципами интонирования*. И традиционные карелоязычные жанры – руны, ёй-ги, баллады, причитания, и заимствованные, по-своему интерпретируемые русские напевы в исполнении карелов звучат скандированно, с преобладающим штрихом *non legato*. В них слышится не столько песенное, сколько сказовое, речитативное начало, свойственное руническому стилю. На его значимость для песенной традиции карелов неоднократно указывали исследователи карельского фольклора. Вместе с тем, причина подобного «дискретного» интонирования может быть обусловлена самой фонетикой карельского языка. Ряд его согласных звуков (*p*, *k*, *h*, *t*) произносится жестко, с придыханием. Жесткой атакой отличается и артикулирование гласных в начале слова. Тем самым звуковой поток энергично дробится на краткие отрезки, из которых складывается мелодика разговорной речи карелов, мелодика их певческой речи.
4. Динамическую форму карельских напевов отличает удивительная уравновешенность, свойственная руническому интонированию. В них нет ярких, длительных волн эмоционального нарастания, преобладает сдержанность и строгость исполнения. Однако ее также можно объяснить с позиции интонации карельского языка: карельская фраза всегда ровна, в ней отсутствуют вопросительные и восклицательные интонации.

Каковы же методы освоения традиционных певческих стилей карелов? Общеизвестно, что в живой народно-певческой практике процесс овладения мастерством охватывает десятилетия. В противовес традиции, студенту музыкального вуза отпущено на это всего пять лет. Данное обстоятельство чрезвычайно актуализирует проблемы методики освоения певческой традиции в рамках предусмотренных учебным планом часов.

Остановимся подробнее на работе с певческим тембром, поскольку именно с анализа и реконструкции темброидеала традиции начинается «вхождение» в ее звуковой мир. Так, важнейшим аспектом анализа является уточнение акустико-физиологических характеристик традиционного пения, а его материалом служат экспедиционные аудио- и видеозаписи. Несмотря на эмпирический характер слуховых и визуальных наблюдений, они могут быть чрезвычайно продуктивны. Специфику традиционного звукообразования проясняет осознание места формирования певческого звука, его направленности (посыла), силы (импеданса); режима работы дыхания, артикуляционных органов (как видимой, так и невидимой их части); включенности тех или иных резонаторов, их координации. Опыт показывает, что каждый из перечисленных параметров вполне доступен осознанию. Воспроизведение же того, что осознано, требует хорошо развитого вокального слуха, а также длительного тренинга. Особенно это касается резонаторных ощущений.

На первых занятиях в классе фольклорного ансамбля студент с помощью специальных упражнений осваивает основы народно-певческого дыхания и звукообразования, учится понимать свой певческий «инструмент» и управлять им. Для начинающего певца чрезвычайно важно научиться контролировать опору дыхания, осознать систему резонаторов, научиться ощущать и регулировать направленность звукового потока при помощи разных видов артикулирования. Все эти навыки активизируют развитие вокального слуха, физиологической основой которого «является взаимодействие очень многих органов чувств в пении: слуха, мышечного чувства, вибрационной чувствительности, зрения, барорецепции [*оценки степени подвязочного давления. — С. Н.*] и некоторых других. Вокальный слух — это не просто слух, а целая система хорошо развитых обратных связей голосового аппарата»², с помощью которых осуществляется управление певческим процессом.

Очень важно помнить, что в живой фольклорной реальности звукоидеал (темброидеал) традиции представлен широким спектром индивидуальных тембров (особенно явно это слышно на многоканальных записях). Он значи-

тельно варьируется в разных жанрово-функциональных ситуациях, в исполнении представителей разных половозрастных групп, в сольных и ансамблевых версиях; он зависит от множества субъективных факторов (физического состояния певцов, их настроения, степени мастерства). Поэтому, работая над воссозданием звукоидеала традиции, надо иметь большой арсенал аудиозаписей каждого локального стиля, чтобы по возможности четко дифференцировать его инвариантные и вариативные компоненты. Это даст возможность обучающемуся не копировать чей-то индивидуальный тембр, а понять глубинные механизмы традиционного звукообразования, научиться формировать в своем голосе те тембровые краски, которые бы соответствовали индивидуальной конституции его голосового аппарата и, одновременно, темброидеалу традиции.

Исследователям певческого искусства и преподавателям вокала давно известна *эффективность ассоциаций* при обучении вокальной технике. Как пишет В. И. Юшманов, «этот феномен остается загадкой, и при отсутствии другого объяснения, наиболее часто высказывается мнение, что использование ассоциаций является маневром, позволяющим педагогу активизировать эмоциональную сферу учащегося и отвлечь его внимание от появляющихся в его теле мышечных зажимов»³. «Вокальными педагогами, — читаем у В. П. Морозова, — создано бесконечное количество советов и рекомендаций певцам в форме ярких образных сравнений, метафор, ассоциаций, крылатых афоризмов и даже парадоксов»⁴. Причину загадочной эффективности ассоциаций ученые видят в том, что педагогом используется «не случайный, спонтанно пришедший на ум гротеск, а эмпирически найденная “работающая” ассоциация, которая позволяет певцу сохранять интеллектуально-волевой контроль за фонационным процессом и корректировать работу подсознания, не мешая, а в нужных случаях и помогая ему»⁵.

Роль ассоциаций столь же важна и в освоении традиционного пения. Ассоциативные тембровые «прообразы» нередко помогают быстрее упражнений осознать нужные тембровые краски и механизм их образования.

Работа над карельскими певческими стилями привела автора к эксперименту: имитация голосов водоплавающих птиц (утки, лебедя), как выяснилось, удивительно быстро «настраивает» человеческий голос на тембро-артикуляционные модели карельского пения — легко обретается сильнейшая назализация, и певческий звук без особых усилий «помещается» в нужную область носоглотки. При этом каждый локальный карельский стиль имеет свою тембровую версию: заостренно-звонкий, высокопозиционный звук с сильным импедансом у карелов-людигов села Михайловского; более низкопозиционный и с несильным импедансом у олонцев карелов-ливвиков (сёл Обжа, Мегрега и других); еще более приглушенный у кестеньгских карелов. Таким образом, при сохранении и узнаваемости общего тембрового поля «прообраза», его локальные (и индивидуальные) реализации в традиции различаются. Как дидактический материал, имитативные возгласы существенно помогают в освоении карельских традиционных стилей.

В исследовательских работах, посвященных северокарельским ёйгам, одному из уникальных и архаичных жанров карельского фольклора, не раз отмечалось отчетливо слышимое в их рефренах звукоподражание крику лебедя. Звонкие, переливчатые «курлыканыя» достаточно несложно имитируются человеческим голосом. Как показывает певческая практика, не только рефрен, но и смысловесущая часть ёйги артикулируется в певческой позиции лебединого крика. Овладение техникой подобной имитации является своего рода «пропуском» в освоение вокальной техники жанра, основанной на разновидности тембро-регистровой голосовой игры с флажолетным призвуком — одним из приемов раннефольклорного интонирования⁶.

Эмпирически найденная ассоциативная связь тембровой стороны пения карелов с голосами водоплавающих птиц требует отдельного осмысления. Гипотетически она может быть оправдана как их промысловой деятельностью, так и значимостью культа водоплавающих птиц в мифологической традиции карелов (напомним: утка — прародительница мира; лебедь — традиционный тотем, тембр голоса которого, возможно, служил воплощением звукоидеала мира духов). Во всяком случае, обилие табу, регла-

ментирующих функционирование ёйги в традиции, безусловно указывает на былую сакральность жанра, хранящего, быть может, древнейший тип интонирования.

Еще один корпус своего рода дидактических материалов, актуальный для карелов, вепсов и других финно-угорских архаических культур — так называемые «допесенные» формы фольклора: лесные уканыя, зовы домашних животных, охотничьи голосовые сигналы, построенные на звукоподражаниях животному миру, которые по сей день активно бытуют в среде местных жителей. Этот пласт раннефольклорного интонирования, в котором тембр «с очевидностью преобладает над высотностью»⁷, прекрасно «настраивает» певческий аппарат на нужное звукообразование. Краткость вербальных текстов (в зовах животных) помогает довольно быстро найти естественность артикулирования в нужной певческой позиции.

Параллельно с описанными имитативными формами работы необходимо заниматься изучением языка, приобретать навыки разговорной речи на диалекте, особое внимание уделяя точности артикуляции. Так постепенно, шаг за шагом будет происходить «вживание» в звуковой мир традиции.

Примечания

- ¹ Обращение к традиционным стилям финно-угров иных территорий связано с обучением на кафедре студентов, приехавших из далеких финно-угорских регионов — Удмуртии, Марий Эл, Коми, Мордовии.
- ² Морозов В. Тайны вокальной речи. Л., 1967. С. 191.
- ³ Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы. СПб., 2001. С. 108.
- ⁴ Морозов В. Тайны вокальной речи... С. 12.
- ⁵ Юшманов В. Вокальная техника... С. 110.
- ⁶ Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. М., 1986. С. 64.
- ⁷ Там же. С. 37.

*Т. С. Рудиченко
Ростов-на-Дону*

**Традиционная культура в образовательном процессе
Ростовской государственной консерватории
(учебный курс «Традиционная культура
народов Северо-Кавказского региона»)**

Как известно, планами высших специальных учебных заведений музыкального искусства изучение традиционной культуры предусмотрено лишь для отдельных специальностей. Так, в Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова курс «Народное музыкальное творчество» изучается музыковедами, композиторами, исполнителями на народных инструментах, дирижерами академических и народных хоров. Наиболее полно различные аспекты традиционной культуры представлены в образовательном стандарте и планах дирижеров народного хора, у которых помимо двухгодичного курса «Народное музыкальное творчество» имеются такого же объема курсы «Народные певческие стили», «Народный танец» и другие. Кроме того, ряд спецкурсов разработан и ведется по инициативе вуза. Это «Введение в этнографию», «Традиционная культура народов Северо-Кавказского региона», «Проблемы народного вокального исполнительства», «Этнография казачества»¹. Специальные дисциплины реализуются за счет объема учебной нагрузки регионального компонента образовательного стандарта.

В силу особенностей географического положения (Ростов – «ворота Кавказа»), статуса вуза как головного в регионе, особенностей контингента студентов, в котором представлены едва ли не все этносы и этнические группы Кавказа², решением Ученого совета в учебные планы всех факультетов введена дисциплина «Традиционная культура народов Северо-Кавказского региона».

Ростовской государственной консерватории принадлежит приоритет в разработке и внедрении данного курса. Близкий по тематике курс читается в Северо-Кавказском институте искусств

профессором, доктором искусствоведения Б. Г. Ашхотовым. Во всех других вузах и факультетах искусств региона, насколько нам удалось выяснить, традиционная культура обстоятельно изучается лишь в формах, актуальных для тех или иных административно-территориальных образований (например, в центрах бывших казачьих войск внимание уделяется преимущественно истории и традиционной культуре казачества).

Нами будут освещены два аспекта внедрения данного курса: содержательно-концептуальный и практически-методический.

Концепция учебного курса «Традиционная культура народов Северо-Кавказского региона»³ и учебно-методический комплекс дисциплины разработаны Т. С. Рудиченко.

Целью курса определено формирование целостного представления о традиционной культуре народов Северо-Кавказского региона, ее видах, статусе и характере функционирования в контексте современной культуры. *Задачи курса* связаны с введением в орбиту внимания студентов материала народоведческих наук, способствующего формированию уважительного отношения к культурным традициям соседних народов; изучением студентами музыкального фольклора и других форм традиционной культуры народов Северного Кавказа.

Курс задуман автором как *комплексный* и должен дать студентам представление о составляющих традиционной культуры — *материальной* — народная архитектура, промыслы, костюм, кухня и прочее; *идеальной* (духовной) — верования, система ценностей, фольклор, ритуал; *соционормативной* — социальная организация, обычное право; *поведенческой* — этикет.

Многообразие форм культуры народов Северо-Западного Кавказа делает почти невозможным рассмотрение региона как некоей целостности. Поэтому столь важно найти такие принципы построения курса, которые позволили бы создать представление о *типологических* свойствах культуры «кавказской цивилизации».

Как нам представляется, она может изучаться в универсальных *проявлениях*, типичных для многих или нескольких народов. Наличие общих явлений (универсалий) обусловлено: сходством ландшафтных и климатических условий; существовавшими в

прошлом генетическими и историческими связями; единым хозяйственно-культурным типом.

В рамках этого общего необходимо выявить и показать *этническое своеобразие* изучаемых феноменов.

Независимо от того, для специалистов какого профиля курс читается, он не должен мыслиться как узко специальный (к примеру, для музыкантов – о музыкальном фольклоре и музыкантах). Те или иные явления должны быть вписаны в *общекультурный контекст*. В условиях ограниченного объема осваиваемого материала такой подход позволяет рассматривать то или иное явление *многоаспектно*, что облегчит задачу показа культуры в ее целостности. Например, изучение нартского эпоса позволяет показать в историческом ракурсе некоторые особенности социального устройства, своеобразие картины мира; получить представление о мифологии, верованиях. Через танцевальную культуру могут быть показаны нормы отношения полов, возрастных страт и социальных групп (этикет).

Необходимо выделить не просто наиболее яркое и интересное, но *сущностное, системное*. Таким сущностным системообразующим свойством является *маскулинный характер* культуры горских народов и ярко выраженная оппозиция «*мужское – женское*», что требуется учитывать при планировке тематики лекционных и практических занятий, следуя от мира и жанров мужской культуры к миру и жанрам женской.

Традиционную культуру представляется важным рассматривать и как *факт современной жизни*, и как *часть исторического наследия народов*, то есть в синхроническом и диахроническом аспектах.

К обязательным компонентам содержания курса и полученным в результате его прохождения знаниям относятся сведения о регионе и основаниях его выделения, а также о территориях, принадлежащих к региону в соответствии с современным административно-территориальным устройством и существовавшим в прошлом (наличие государственности или вхождение в состав различных государств). Ключевыми здесь являются категории *хозяйственно-культурного типа* и *историко-культурной области*. Студенты должны получить представление о специфике хозяй-

ственно-культурных типов и историко-культурных областей, о хозяйственно-культурном типе зоны гор и Кавказской историко-культурной области.

Характеристики народов должны соответствовать принятым в науке *антропологической и лингвистической классификациям* (по расовому и языковому признакам). Следует предусмотреть изучение вопроса принадлежности основных этнических групп языковым семьям.

Хотя этногенетическая проблематика весьма сложна, избежать ее совсем не удастся. Происхождение народов Северного Кавказа можно рассматривать в плоскости *концепции автохтонных и аллохтонных народов и культур*.

Характеристика конфессиональной принадлежности этнических групп требует не только констатации современного положения, но и исторического экскурса (языческие верования, зороастризм, христианство, ислам), поскольку некоторые народы под воздействием социально-исторических условий изменили вероисповедание. Необходимо обозначить *сложные многоуровневые пересечения* этноконфессиональных, социально-исторических и других факторов.

Среди важных типологических свойств культуры в первую очередь должна быть показана ее *диалогическая природа*, что наиболее ярко проявляется в деятельности мужских союзов и в мужских ритуалах, песнях и танцах. Диалогичность присуща и кавказскому бурдонному многоголосию, сходному с аналогичными типами многоголосного пения некоторых европейских народов. Хоровое начало противопоставляет традиционную мужскую певческую культуру горцев исламским культурам Азии и Ближнего Востока.

Общекавказское есть и в сфере танца, инструментария и инструментальной музыки. Развитость названных феноменов во многом обуславливается *мужской доминантой*. Известно, что в социальной оппозиции «мужское — женское» за мужчиной закрепляется функция освоения пространства и добывания (или создания) культурных благ. Особого внимания заслуживает рассмотрение положения на Кавказе *традиционного музыканта*.

Свое место в курсе должны найти проблемы взаимоотношения культур горских народов, а также воздействия на

них русской культуры и обратного влияния и претворения русскими писателями, поэтами, композиторами, художниками кавказской темы.

Хорошие результаты дает анализ произведений художественного творчества о Кавказе. Это, прежде всего, русская литература (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой) и музыка. Несмотря на то, что их образы и сюжетная канва не всегда адекватны современным научным представлениям о тех или иных событиях и героях, благодаря эмоциональной заряженности, красочности языка, таланту создателей произведений впечатления, полученные от прочтения классики, оказываются сильными и надолго остаются в памяти. Поэтому литературные произведения, как и ценности изобразительного искусства, музыки, кино помогают сделать получаемую в курсе информацию более объемной, эмоционально окрашенной и оптимизируют ее усвоение.

Требуют анализа, критики и оценки современные научные теории в области истории, этнологии.

Результатом прохождения данного курса должно стать:

- формирование представлений о системе компонентов традиционной культуры и современных подходах к ее изучению;
- создание критериев оценки современных процессов в сфере традиционной культуры;
- расширение кругозора студентов в сфере традиционной культуры региона;
- знакомство с существующими источниками, связанными со всеми формами традиционной культуры народов Северного Кавказа (энциклопедии, атласы, каталоги, в том числе электронные, ресурс Internet);
- освоение достаточного для целостного восприятия количества культурных текстов.

Курс «Традиционная культура народов Северо-Кавказского региона» в рамках регионального компонента апробируется лишь третий год. Занятия проводятся двумя педагогами — доцентом, кандидатом искусствоведения Т. А. Карташовой и профессором, доктором искусствоведения Т. С. Рудиченко (примерную тематику курса см. в Приложении). Он читается одновременно на всех факультетах, но в разном объеме: двухсемест-

ровом для дирижеров народного хора и односеместровом для остальных специальностей. Выбор того или иного варианта может быть обусловлен профилем вуза, его географическим положением, предполагаемым количеством часов. Краткий ознакомительный курс (один семестр – 35 часов) рекомендуется читать на исполнительских факультетах вузов искусств, естественно-научных факультетах университетов; более полный специальный (два семестра – 70 часов лекционных, семинарских и практических занятий, с одним или двумя зачетами) – на гуманитарных факультетах для студентов, специализирующихся в области истории, этнологии, фольклористики.

Тематика курса определяется не только целями и задачами дисциплины, но и студенческим контингентом (его этническим, конфессиональным и профессиональным составом), временными рамками прохождения. Поэтому в содержании курса следует предусматривать темы обязательные и факультативные (заменяемые другими по усмотрению кафедр и читающих курс педагогов).

В рамках учебного курса читаются лекции и проводятся практические занятия, включающие изучение литературы, собеседования по пройденному материалу, анализ музыкальных образцов по темам курса, составление сравнительных таблиц распространения тех или иных феноменов (музыкальных инструментов, танцев, предметов быта, одежды, блюд традиционной кухни), исполнение традиционных наигрышей и песен.

Хорошие результаты дают такие виды заданий, как подготовка сообщений по предложенным вопросам, анализ и разучивание музыкальных примеров, подбор демонстрационного материала по теме (тексты, изображения, аудио- и видеозаписи).

Нередко проверка заданий выходит за рамки текущего контроля знаний. Для их выполнения студенты прибегают к помощи земляков, родственников, иногда организуют на занятиях живое исполнение образцов фольклора, обеспечивая одновременно запись происходящего. Наряду с предложенными к разучиванию музыкальными произведениями, инструменталисты демонстрируют свое мастерство в исполнении национальных наигрышей и танцевальных мелодий. Подготовка к занятиям нередко перерастает в состязание исполнителей.

Учебный курс находит живой отклик в студенческой среде. Представители некавказских народов также стремятся к тому, чтобы их культуре было уделено должное внимание, и по собственной инициативе предлагают к просмотру видеозаписи ритуалов, выступлений традиционных музыкантов или танцевальных коллективов. Благодаря студентам в течение двух лет удалось обеспечить дисциплину демонстрационными материалами.

Курс «Традиционная культура народов Северо-Кавказского региона» должен удовлетворить настоящую потребность в изучении студентами этнографии и музыкального фольклора (в данном конкретном случае – через наследие ближайших соседей), в получении соответствующих знаний, которые помогут им квалифицированно судить об особенностях исторического и культурного развития региона и делать прогнозы на будущее.

Приложение

Примерная тематика лекционных и практических занятий

Раздел 1. Введение.

- Тема 1. Традиционная культура народов Северного Кавказа: содержание, цели и задачи курса.
- Тема 2. Северный Кавказ: территория и населяющие ее народы.

Раздел 2. Этнография народов Северо-Западного Кавказа. Материальная и духовная культура, социальная организация и система отношений, поведенческие стереотипы и этикет.

- Тема 3. Материальная культура (хозяйство, промыслы, народная архитектура, костюм, кухня).
- Тема 4. Духовная (идеальная) культура (верования, система ценностей).
- Тема 5. Социальная организация и система отношений, поведенческие стереотипы и этикет.
- Тема 6. Общие и специфические формы культуры народов Северного Кавказа: социально-исторический аспект.

Раздел 3. Фольклор горских народов.

- Тема 7. Система фольклорных жанров: общее и специфическое.
- Тема 8. Нартский эпос как достояние народов Северного Кавказа.

Тема 9. Эпос народов Дагестана.

Тема 10. Бурдонное многоголосие народов Кавказа.

Раздел 4. Ритуал и фольклор.

Тема 11. Календарные обряды и фольклор.

Тема 12. Обряды и фольклор жизненного цикла.

Раздел 5. Народная инструментальная музыка и танцевальная культура.

Тема 13. Музыкальные инструменты народов Северного Кавказа: органология (сравнительный анализ), систематика, мифология.

Тема 14. Народная инструментальная музыка (виды и жанры). Традиционный музыкант на Кавказе.

Тема 15. Классификация танцев. Танцевальные наигрыши.

Примечания

¹ Упомянутые курсы разработаны и читаются Т. С. Рудиченко.

² Численность студентов из республик Северного Кавказа составляет приблизительно 17 % от общего числа обучающихся на дневном отделении. Преимущественно это выходцы из Адыгеи, Северной Осетии-Алании, Дагестана, Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии.

³ Основные положения концепции, тематика, а также информационное обеспечение курса опубликованы. См.: Концепция учебного курса «Традиционная культура народов Северо-Кавказского региона» // Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа: Сб. материалов науч.-практ. конф. Махачкала: Изд-во ДагНЦ РАН, 2007. С. 54–69.

Адыгское традиционное сольно-бурдонное песнопение в учебно-образовательном процессе в Республике Адыгее

Сольно-бурдонная форма песнопения является древней формой многоголосия, сохранившейся очагами на территории Европы. К этим очагам принадлежат, как известно, культуры басков на Пиренеях, Корсики во Франции, Сардинии в Италии, отчасти албанцев и македонцев на Балканах и адыгов, балкарцев, карачаевцев, абхазов на Северном Кавказе, а также частично в Грузии. Сольно-бурдонное песнопение в последнее столетие имеет тенденцию к исчезновению, поэтому изучение древнейшей многоголосной культуры и ее пропаганда в музыкальной учебно-образовательной системе закономерна и необходима.

Цель настоящей статьи — определить реальную возможность музыкально-образовательных учреждений Адыгеи в изменении культурной ситуации региона в сфере возрождения и пропаганды адыгской традиционной сольно-бурдонной формы песнопения. На обсуждение выносятся вопросы, связанные с тем, как музыкально-образовательные учреждения республики могут «вписаться» в общую культурную стратегию возрождения национальных обычаев и традиций, каким образом, какими средствами и способами через систему музыкальных учебно-образовательных учреждений можно вызвать научный и практический интерес к реликтовым формам коллективного пения, дать им новую жизнь, следовательно, отсрочить или предотвратить разрушительные процессы, ведущие к исчезновению бурдонного многоголосия.

Исходным для нас является тезис о том, что возрождение тех или иных музыкальных традиций должно встраиваться в контекст современной жизни и обладать значительными идейными, политическими и культурно-образовательными смыслами. Кроме того, музыкальное образование, реагируя на ситуацию необратимых потерь тех или иных музыкальных традиций, при-

нимает на себя дополнительные функции: просвещать полиэтничное население республики, повышать культуру общения, укреплять коммуникативные межпоколенные связи, воспитывать патриотические чувства, создавать условия для толерантных взаимоотношений.

К концу XX века аутентичная форма адыгской мужской сольно-бурдонной песни практически вышла из бытования. Однако еще в начале века, до революции, сольно-бурдонная песенная традиция оставалась востребованной в адыгском обществе, о чем свидетельствуют не только этнографические данные, но и фонодокументы – виниловые диски 1911 и 1913 годов, сохранившиеся в архиве звукозаписывающей фирмы «Граммофон»¹. Сольно-бурдонная песня фиксируется и участниками фольклорных экспедиций в 30-е годы XX века – М. Ф. Гнесиным, А. Ф. Гребневым, Г. М. Концевичем, А. П. Митрофановым и другими². Во второй половине XX века наступает период катастрофического разрушения древнейшей песенной традиции, что напрямую связано с революционными преобразованиями в обществе, структурно-организационными изменениями традиционного быта, досуговых форм жизнедеятельности. Советская власть, осуществляя новую культурную политику, с одной стороны, провозглашала тезис о сохранении национального своеобразия народов, живущих в СССР, а с другой – жестко регламентировала, какие виды искусства, жанры и формы могут развиваться, а какие должны «отмереть» как знаки «феодалного» прошлого. Поскольку адыгская мужская сольно-бурдонная песня преимущественно была связана с событиями XVIII–XIX веков (воспевание подвигов воинов-героев, описание битв под предводительством князей), то она, безусловно, относилась к идеологически «неудобным» жанрам. Одновременно были и другие причины, ускорившие обозначенные процессы. Среди них выделим следующие:

1. Мужские собрания старейшин аулов в период становления советской власти могли быть расценены как «контрреволюционные группы». Традиционный уклад жизни, культивирующий «хачещ» (гостевой дом, гостевая комната), не отвечал новым идеологическим требованиям власти.

2. Запрещая «хачец», советская власть «переместила» формы культурной деятельности в клубы, красные уголки, дома культуры. Это изменение «пространства культуры» деформировало традиционные жанры и исполнительские формы.

3. Сценические условия исполнения сольно-бурдонной песни вступали в конфликт с культурным пространством, в котором она существовала. Традиционно сольно-бурдонная песня исполнялась в специальном помещении — «хачец», минимально обставленном, этикетно организующем поведение мужчин разного возраста. Люди среднего и пожилого возраста сидят, молодежь стоит, мужчины подолгу беседуют, обсуждая легенду песни: рассказывают различные версии причин появления этой песни, истории ее бытования, детали событий, легших в основу сюжетной канвы. Без прозаической части и легенды песня теряет полноту содержания, остается закрытой для непосвященных. Напротив, знающие легенду получают особое эмоциональное впечатление, они сосредотачиваются на деталях, получают эстетическое удовольствие от подхватной рифмы, ощущают себя причастными к героической истории, идентифицируют себя с легендарными героями.

4. В песенных адыгских коллективах, сформированных директивным способом в 30-е годы XX века, пели в основном люди, не владеющие нотной грамотой, то есть фактически народные музыканты. В репертуар наряду с академической музыкой включались и старинные мужские сольно-бурдонные песни в аранжировках для смешанного хора. Соединение мужских и женских голосов в единый ансамбль, категорически недопустимое в адыгской традиции, насаждалось со сцены как знак «новой жизни».

5. Свою роль в разрушительном процессе сыграла идеологическая установка не петь песни о русско-кавказской войне. На любой Олимпиаде или Декаде национального искусства такие песни исключались из программы, и всегда находились послушники, которые доносили, о чем поется в песне. Не разрешались и песни о героях, так как часто ими были князья и уорки, и воспевание их подвигов, деяний также было недопустимо с позиций пролетарской идеологии.

После Великой Отечественной войны бытовые условия жизни в Адыгее поменялись так кардинально, что это не могло не сказаться на судьбе сольно-бурдонной песни. Еще в начале XX века мужчины, посещающие «хачецц», знали десятки и сотни песен, умели подпевать «жъыу»³, и это считалось само собой разумеющимся. Знание легенды к песне и самой песни в условиях «хачецц» являлось нормой для мужчины-адыга. Поочередное пение строк способствовало приобщению каждого члена коллектива к традиционному сообществу. Хорошая память и умение подхватить песню в нужный момент означало возведение мужчины в ранг равного по отношению к уважаемым членам коллектива.

Во второй половине XX века складывается новая оценочная парадигма. Мужские собрания с песнопениями расцениваются обществом и как архаизм, и как избыточная досуговая форма. Развлечение постепенно ассоциируется только с танцами, а аутентичное пение уходит из мужской культуры, отчасти подменяясь новыми сценическими формами пения. Знание песен, умение подпевать «жъыу», возможность участвовать в попеременном солировании уже не фигурируют в качестве знаков мужской доблести или традиционной этикетной формы. Сольно-групповое мужское пение «не опустилось» на уровень домашнего музицирования, а осталось в пассивной народной памяти как факт исторического прошлого. Таким образом, после 1960-х годов традиционная мужская песня практически вышла из бытования, но еще некоторое время оставалась в памяти людей, родившихся в конце XIX – начале 30-х годов XX века. По крайней мере, фольклористы Адыгеи и Кабардино-Балкарии фиксировали мужские сольно-бурдонные песнопения и в 70–80-е годы XX века, но они исполнялись стариками или профессиональными музыкантами, а партию «жъыу», как правило, пели вдвоем или втроем (в традиционной культуре ее исполняют пятеро и более мужчин).

Старые записи сольно-бурдонных песен периодически звучали на радио, этими же записями оформляли спектакли адыгейского театра, но в целом в последние три десятилетия XX века сольно-бурдонная песня исчезла даже из пространства самодеятельности и образовательной системы.

Эпоха возрождения адыгской традиционной музыкальной культуры началась после распада Советского Союза и новой волны демократических преобразований в обществе. На гребне возникновения новых республик, роста национального самосознания появились новые профессиональные коллективы с уставкой на воссоздание сольно-бурдонной песни. Из-за прерывания традиции и серьезного провала в преемственности культуры сольно-бурдонную песню запели прежде всего в эстрадной или джазовой аранжировке. Сам процесс обращения к старинной песне образно называли «Возвращенная песня». Это была естественная реакция на устоявшееся представление о том, что адыги обладают высочайшей танцевальной культурой и не сохранили песенное творчество. В ответ на сценическую сольно-бурдонную песню, которую, как и в 1930-е годы, пели мужчины и женщины одновременно, стали появляться сельские и районные самодеятельные коллективы с тем же репертуаром, похожими аранжировками и также смешанным составом исполнителей. Публика воспринимала звучание песни с энтузиазмом, и только отдельные личности, чаще старики, сохранившие слуховые впечатления от традиционного исполнения адыгской песни, отказывались слушать такие песни. Адыгской творческой элите было понятно, что для возрождения мужской сольно-бурдонной песни в ее первоначальном виде потребуются специальные усилия и особые условия. Наиболее приемлемыми оказались условия музыкальных учебных заведений.

Появление сольно-бурдонной песни в учебно-образовательной практике приходится на конец XX века. Изучение адыгского народного творчества в учебные планы музыкального училища и музыкально-педагогического факультета Адыгейского педагогического института было введено с середины 80-х годов XX века. Уроки в основном ограничивались рассказами об обрядах и традициях адыгов, а освоение музыкального материала сводилось к исполнению на фортепиано народных танцевальных наигрышей – самых популярных, в большинстве знакомых студентам из повседневной жизни. И лишь с появлением фольклорно-эстрадных песенных коллективов, а затем публичных выступлений отдельных солистов, демонстрирующих аутентичные

образцы, народная песня стала изучаться на уроках адыгского народного творчества как живой продукт современной культуры.

Посещение студентами частного музея народного мастера Замудина Гучева, записи народных песен в студенческом исполнении на радио и телевидении, выступления в фольклорных концертах в российских городах — в Москве, Санкт-Петербурге и за рубежом — в Лондоне и Шотландии, опыт создания студенческого ансамбля под руководством Замудина Гучева в колледже искусств — все это стало подготовительным этапом для появления стабильного коллектива — ансамбля аутентичной адыгской песни «Жъыу» при Адыгейском государственном университете.

Преимущество музыкально-образовательной системы в деле возрождения мужской сольно-бурдонной песни состоит не только в возможности отбора наиболее способных студентов из большого числа претендентов, но и в создании благоприятных условий для изучения самих песен и исторического контекста, в котором они существовали. Перспективы освоения данной традиции возрастают благодаря соединению науки и практики, реализации того опыта, который накоплен в российской этномузыкологии за последнее столетие. Речь идет о различных формах освоения сольно-бурдонной песни через слушание музыки, расшифровку, исполнение «жъыу». Слушание музыки формирует условия понимания этого жанра и исполнительской формы людьми разных национальностей, проживающих в Адыгее⁴. Если для русскоговорящей части общества изучение мужских сольно-бурдонных песен имеет, наряду с эстетическим, этнографический интерес, то для адыгской молодежи на первый план выдвигаются познавательные, историко-патриотические и идентификационно-этнические функции нового знания. Расшифровка адыгских сольно-бурдонных звукозаписей, которая входит в учебные планы студентов-филологов (поэтические тексты) и музыкантов (музыкальные тексты), способствует также их пропаганде и дает реальный материал для пополнения репертуара студенческих и самодеятельных ансамблей. Разучивание и исполнение партии «жъыу» студентами разных национальностей способствует «вживлению в плоть песни» и глубокому взаимопониманию. Регулярное освоение определенного ре-

пертуара мужских сольно-бурдонных песен (в основном ограниченного числа наиболее популярных образцов) гарантированно обеспечивает общество знанием «золотого фонда» адыгской народной культуры. В условиях небольшой республики такая учебно-педагогическая работа имеет общественно-просветительское значение, направлена на пропаганду и широкое распространение адыгской традиционной музыки среди русскоговорящего населения.

Мы убеждены, что активная учебно-педагогическая работа по изучению мужской сольно-бурдонной песни может способствовать получению эстетического удовольствия от знакомства или узнавания адыгских песен, как это происходит у неадыгского населения с восприятием адыгских танцев. Адыгские сольно-бурдонные песни, оставаясь до последнего времени неизвестными, уже при первом знакомстве производят сильное эмоциональное воздействие, которое усиливается при более тесном соприкосновении (например, при исполнении «жъыу»).

Практика сольно-бурдонного исполнения в условиях музыкальных учебных заведений имеет две основные формы — учебно-познавательную и концертную. Это позволяет студентам относиться к старинным песням как к научному и художественному тексту. В первом случае учебный процесс предполагает изучение песни, ее структурирование, анализ основных средств выразительности. Во втором случае (художественное освоение текста) познаются интонационная, агогическая сферы, а также внемузыкальные факторы — поведение во время пения, мимика, жестикуляция. То, что в пределах традиционного культурного пространства транслируется естественным образом в процессе коммуникации и воспринимается как культурная норма, в условиях учебно-образовательного процесса требует специального внимания, постижения смысловой нагрузки каждого элемента (музыкального и экстрамузыкального) через специальные условия (диспут, обсуждение просмотренных видеороликов). Ни в каких других условиях (клубная работа, самодеятельность) такое постижение сольно-бурдонной песни невозможно. Следовательно, музыкальные учебные заведения должны осознавать свою миссию и достойно ее выполнять.

Как и в других регионах России, в Адыгее не требует доказательств тот факт, что деятельность, направленная на запись, сохранение, консервацию, оцифровку, расшифровку, освоение, ознакомление, постижение адыгской мужской сольно-бурдонной песни актуальна и востребована обществом. Позитивная роль возрождения традиций отражается и в новом понятийно-терминологическом аппарате, используемом политиками, социологами, историками, педагогами, этномузыкологами и другими специалистами. В научный обиход вошли понятия: «этномузыкальная культура личности», «этномузыкальная компетентность», «поликультурная», «толерантная личность», «толерантное отношение к миру». Но в то же время другая часть общества (и немалая, нередко определяющая культурно-образовательную политику региона) откровенно не приемлет глубокий интерес к архаичным музыкально-культурным пластам вплоть до исключения национально-регионального компонента из учебных образовательных планов или сведения к минимуму часов по этим дисциплинам. Поэтому вновь и вновь приходится объяснять, что бережное отношение к фольклору, его практическое освоение способствуют сохранению ядра культуры, активизируют постижение общечеловеческих ценностей через этнические, укрепляют коммуникативные горизонтальные (поликультурные) и вертикальные (межпоколенные) связи, формируют этническую идентичность, воспитывают патриотизм.

Не вызывает сомнения, что старинную сольно-бурдонную песню необходимо изучать, ее следует возрождать, уделять ей особое внимание в сфере культурной политики республики. Изучение и пропаганда этого вида песнопения сопоставимы с проблемой сохранения этнической культуры как таковой и самого этноса. Музыкальные учебные заведения Республики Адыгеи могут играть решающую роль в этих процессах. Основой для выполнения указанной задачи служат учебно-методические пособия, фольклорная практика, активная концертная деятельность, запись дисков, конкурсные этнокультурные программы, налаживание тесных контактов с профессиональными танцевальными коллективами⁵ и другими социально-культурными структурами (Центром народной культуры, клубами,

кружками, детскими образовательными учреждениями). Музыкальные учебные заведения оказываются способными работать в направлении самовоспроизводства традиции, готовить кадры не только для культурно-просветительской системы, но и для коммерческой деятельности (организация свадеб, корпоративных вечеров), участия в фестивальных и конкурсных программах. Грамотные специалисты, освоившие народные музыкальные традиции, понимающие смысловые коды фольклорных текстов, активно востребованы современным обществом.

Примечания

- 1 В 1999 году из Лондонского архива ЕМІ были возвращены на историческую родину в Адыгею 46 единиц звукозаписей, выполненных в Армавире английскими звукоинженерами в 1911–1913 годах. Все песни этой серии имеют сольно-бурдонную форму: «Коджебердуко Магомет», «Хымсад», «Чештеп», «Хатхе Кочас», «Воред Абадзехский» (солист Ильяс Нагиев), «Плач Гошегег» (солист Шалих Беданокон), «Кулькужин», «Цырац», «Джамбот Кушхав» (солист Магомет Хагаудж).
- 2 Адыгэ орэджэр: Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии / Сост. и ред. А. Ф. Гребнев. М.; Л.: Музгиз, 1941. – 220 с.; Гнесин М. Ф. Черкесские песни // Народное творчество. 1937. № 12. С. 29–35; Митрофанов А. П. Музыкально-песенное творчество горцев Северного Кавказа: Сб. материалов: В 2 т. Северо-Кавказский краевой горский НИИ. 1931. // Ростовский государственный архив. Р. 4387. Оп. 1. Д. 30, 31. (Машинопись); Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича / Сост. и гл. ред. сборника Ш. С. Шу. Майкоп, 1997.
- 3 «Жъыу» – вокальный подголосок, исполняемый группой мужчин на основе ассонансной лексики.
- 4 В настоящее время в Адыгее проживают 72 % русских, 24 % адыгов, 4 % армян, 3 % татар, 1 % греков.
- 5 Государственный ансамбль танца Адыгеи «Нальмэс» одним из первых проявил инициативу и пригласил ансамбль «Жъыу» в программу для создания вокального подголосочного сопровождения к инструментальной танцевальной музыке, что соответствует аутентичной традиции.

*И. Д. Назина
Минск (Беларусь)*

На пути формирования учебного курса «Народная музыкально-инструментальная культура Беларуси»

Начиная с 1920–1930-х годов, когда в Беларуси открылись средние и высшие музыкальные учебные заведения, определились основополагающие принципы профессионального музыкального образования, сформировался круг обязательных историко-теоретических дисциплин, прочное место в нем занял курс «Музыкальный фольклор». Изначально его содержание сложилось в непосредственной связи с изучением песенного творчества как главного, можно даже сказать единственного выразителя мироощущения и мировосприятия этноса. Это, по сути, надолго ограничило представления общественности о реальном содержании и подлинном объеме музыкального наследия белорусов. А между тем экспедиционно-полевые материалы второй половины XIX и первой трети XX века, собранные известными белорусскими этнографами Н. Я. Никифоровским, Е. Р. Романовым, Ч. Петкевичем, русскими и украинскими музыковедами-фольклористами Ф. М. Колессой, Е. В. Гиппиусом, К. В. Квиткой, а также вышедшие в свет первые серьезные этноинструментоведческие публикации неоспоримо свидетельствовали о том, что в Беларуси повсеместно распространена и активно функционирует еще одна область музыкального фольклора — инструментальная. Однако в силу разных объективных и субъективных причин (прежде всего — трагических общественно-политических и военных коллизий первой половины XX века, многосоставности и внутренней разнородности самого объекта исследования, отсутствия специалистов, посвятивших себя его изучению) развитие и становление новой научной дисциплины — этноинструментоведения — протекало крайне медленно и с большими трудностями.

Характерное для второй половины XX века неуклонное накопление, систематизация и осмысление данных о традиционных музыкальных инструментах и народной инструментальной музы-

ке, изучение взглядов и представлений белорусов о самых разных проявлениях инструментализма, издание научных публикаций постепенно подготовили серьезную базу для создания и введения в учебный план Белорусской государственной академии музыки сначала курса «Белорусские народные музыкальные инструменты» (1992), позже — «Белорусская народная музыкально-инструментальная культура» (1997), а также научной базы для разработки авторской программы-конспекта, предназначенной для музыковедов, инструменталистов и композиторов (2005). В настоящее время этот курс читается и в тех университетах республики, где есть дисциплина «Народное творчество».

Насколько нам известно, в музыкальных учебных заведениях России изучаются или отдельные компоненты музыкально-инструментальной культуры (в основном музыкальные инструменты), или несколько взаимосвязанных компонентов (например, инструментарий — музыка, инструментарий — исполнительство — музыка). Тенденция к более широкому охвату и осмыслению явлений музыкально-инструментальной культуры обусловлена, прежде всего, интенсивным развитием этноинструментоведения как комплексной и системной научной и, соответственно, учебной дисциплины.

Систематизация и анализ обширного этноинструментального материала, собранного нами преимущественно в последней трети XX века во всех историко-этнографических регионах Беларуси, позволили существенно уточнить и расширить представления о составе и структуре белорусской музыкально-инструментальной культуры как масштабной, внутренне весьма разветвленной и одновременно целостной гетерогенной системе. Она охватывает, по нашим данным, такие субстанционально разные феномены, как Музыкант (*Homo musicus*) — Музыкальный инструмент — Исполнительство — Музыка — Философия инструментализма. Поскольку каждая из составных частей культуры обладает своим собственным сложным объектом исследования, неповторимой имманентной природой, функциональным назначением и «внутренней формой», то в системе музыкально-инструментальной культуры им принадлежит свое особое место. «Излучая» собственный круг проблем, требую-

щих специальной разработки, они выполняют в ней, по существу, роль в определенной степени самостоятельных подсистем. В связи с этим вполне естественно, что первоначально формировались отдельные научные дисциплины — например, музыкальная антропология (наука о музицирующем человеке), этноорганология (наука о музыкальных инструментах), этноорганология (наука о музыкальном инструменте — исполнительстве — музыке) и другие.

Вместе с тем, необходимость разработки того или иного компонента фольклорной музыкально-инструментальной культуры вовсе не отвергает, а скорее предполагает и требует видения ее как единой системы, как интегративной целостности, которая функционирует по своим собственным законам. Только такой путь ее исследования позволит достичь более высокого уровня обобщения, выявления основных этноопределяющих атрибутивных качеств и свойств музыкально-инструментальной культуры как целого. Поэтому особо подчеркнем, что в этноинструментоведении, как и во всей современной гуманитарной науке, происходит существенное изменение исследовательской парадигмы, все более усиливаются интегративные процессы, осознается плодотворность системного и междисциплинарного изучения сложных многосоставных объектов, важность определения их основных типологических черт.

Выделив составные части традиционной музыкально-инструментальной культуры, обратим внимание на известную условность используемых здесь терминов: «музыкант», «музыкальный инструмент», «исполнительство», «музыка» и «философия инструментализма». Их определенная условность объясняется тем, что в представлениях белорусов далеко не все, кто пользуется звуковыми орудиями, считаются музыкантами (к ним не относятся, например, пастухи, охотники, сторожа и другие). Соответственно к музыкальным инструментам не относятся многие звуковые орудия (палка, «вабик»-манок, колотушка, кнут), а к музыке — многие звукоинструментальные образования. Не вполне корректным по отношению к народно-инструментальной традиции представляется использование термина «исполнительство». Заимствованный из академического музыкального искус-

ства, он не отражает столь характерного для фольклорной практики синкретизма двух начал — творческого и собственно исполнительского. Введенное нами в рабочий порядок выражение «философия инструментализма», охватывающее разные виды знаний, взгляды, представления, верования буквально обо всех компонентах музыкально-инструментальной культуры, в известной мере также условно. Согласно представлениям белорусов, музыкальным инструментом считается только «живое» звуковое орудие, которое по своим морфологическим и акустико-выразительным свойствам подобно человеку, имеет душу и голос, способно петь, говорить, рассказывать, плакать, смеяться и даже кричать¹. Если в крестьянской среде название «музыкальный инструмент» закреплено только за определенными орудиями — например, дудкой, жалейкой, дудой, скрипкой, цимбалами, гармошкой, бубном и некоторыми другими, — то в этноинструментоведении оно обозначает все без исключения звуковые орудия, включенные в народный быт. В результате «затушевывается», можно даже сказать «снимается» один из важнейших теоретических вопросов — об исторически разных стадиях формирования и развития у белорусов как звукового, так и собственно музыкального инструментария.

Аналогичное явление наблюдается и в сфере фольклорно-инструментального звукотворчества, в котором одновременно функционируют явления разной интонационно-структурной природы, с одной стороны, тембродударные и ритмощумовые, с другой — мелодические, до-жанровые и жанровые. Представленные значительным количеством образцов первые часто не поддаются нотной фиксации и вообще выпадают из поля зрения исследователей, что создает неверное представление о подлинном объеме и содержании звукоинструментального фонда этноса.

Какие же определяющие черты музыкально-инструментальной культуры белорусов можно выделить на современном этапе ее исследования?

Анализ имеющихся экспедиционных данных убеждает в том, что ее истоки кроются в глубокой древности. Об этом свидетельствуют: функционирование архаических звуковых орудий природного происхождения; сохранение простейших в интонаци-

онно-структурном отношении инструментальных сигналов и звукоимитаций, актов музицирования, объединяющих разные виды творческой деятельности (словесно-песенный и бессловесный, имеющий биогенетические корни); бытование мифологических представлений об инструментализме, восходящих к индоевропейской традиции.

Наиболее важная особенность звукоинструментальной деятельности заключается в ее закреплённости исключительно за мужской частью сельского населения. На это ещё в конце XIX столетия обратил внимание этнограф Н. Я. Никифоровский, один из основоположников этноинструментоведения в Беларуси: «Уже с первых внеколыбельных дней инструментальная музыкальность становится достоянием одних только мальчиков, тогда как девочки “йграюць песни на грибах ды дылиликаюць” языком, и встретить девочку с пищиком или посвирелкой также необычно, как необычно появление “жонки” в мужской шапке вместо “хустки” (платка)»². Характерное для белорусской традиции разделение музыкальной деятельности по половому критерию на мужскую, инструментальную, и женскую, вокально-песенную, нашло отражение в использовании таких оппозиционных терминов, как музыкант — певица, играть — петь, наигрыш — песня.

В современной народоведческой науке критерию мужское/женское придается универсальное дифференцирующее значение, поскольку под него «подверстываются все объекты, явления и действия»³. Он сохраняет свое дифференцирующее значение во всех видах деятельности сельского населения. Так, жизнь женщины испокон веков «замкнута» на семье, домашнем хозяйстве, посеве и сборе урожая. В то же время круг занятий мужчин значительно шире, причем многие из них носят профессиональный характер. Круг их деятельности охватывает собиранство, пастушество, охоту, охрану жилищ, лесные и транспортные работы, гончарство, военное дело, а также «музыкарство» (по определению Н. Я. Никифоровского). Для успешного решения многих хозяйственно-бытовых, трудовых, промысловых задач и понадобились разнообразные звуковые орудия: пастухам — труба, рог, кнут, звонок-ботало; охотникам — «ваби-

ки» (манки), труба, рог, трещотка; военным — бубны (барабаны) и трубы; сторожам — палка, «бразготка» (погремушка), звон (колокол); лесным работникам — свисток, труба и так далее. Перечисленные звуковые орудия, включенные в определенные мужские сферы деятельности, выполняют в основном хозяйственно-бытовую функцию, используются в основном в качестве традиционных средств коммуникации. В тесной связи с конкретными видами историко-бытовой практики и сформировался один из наиболее древних родов инструментально-звукового творчества белорусов, не имеющий аналога в песенном фольклоре, — сигнальный. К нему следует присоединить еще один (также весьма архаичный по своему происхождению) род инструментального творчества — звукоподражательный, сформировавшийся в естественном природном контексте и зафиксировавший множество, прежде всего, звуковых явлений окружающего мира.

Появление двух других основополагающих классов народно-инструментальной музыки белорусов — песенного и танцевально-маршевого — связано с культурной деятельностью Музыканта. Поскольку его функции в жизни сельской общины определялись «обслуживанием» коллективных обходных и игровых календарно-земледельческих, крестинных и свадебных обрядов, молодежных игрищ, вечеринок и бесед, то именно в этих действиях инструментализм оказался тесно взаимодействующим с песней, танцем, театрализованно-игровыми представлениями. Не случайно все белорусские этномузыкологи отмечали, что инструментальная музыка, будучи «бесконечно богатой фантазией, чувством и мыслью “криницей” народного творчества», выросла, по словам И. П. Благовещенского, «из песни и танца, и до этого времени питается песней и танцем»⁴. Не опровергая высказанной мысли, тем не менее, еще раз отметим разнообразие истоков традиционного звукоинструментального наследия белорусов, обусловивших формирование его качественно разнородных историко-стилевых пластов⁵. При их сопоставлении рельефно обнаруживаются проявления двух полярных интонационных сфер — ударно-ритмической и мелодической, органично взаимодействующих в ансамблево-инструментальных композициях.

Согласно представлениям белорусов, главное назначение музыканта, его исполнительского искусства, инструмента и музыки заключается в том, чтобы быть выразителем праздничного мироощущения, носителем и возбудителем жизнерадостного настроения. Об этой доминирующей эмоционально-психологической роли инструментализма сами музыканты говорят так: «Играем, чтобы было весело, радостно всем и каждому»; «Играем ради веселья всех и своего». О глубоком психологическом воздействии музыки на все возрастные группы сельского населения Н. Я. Никифоровский писал: «Колыбельное дитя или совсем, или временно замолкает, когда до его слуха донеслись музыкальные звуки; “блзнюки и блзнутки” забывают свои “бавы”, споры, драки, начатые работы; женихи и в особенности “княгини туды только и глядяць, откулицька музыки лицяць”; хмурый муж сосредоточится концентрированным вниманием на песне и музыкальной игре, и уже, во всяком случае, часто посчитает за лучшее их немому проведению времени; наконец, “лысый дед и впавшие в детство бабки” не отвернут своих старческих ушей от музыкальных звуков, особенно, когда те звуки относительно “гармоничны, идущь по-люцку”. Таким образом, тяга к музыкальности охватывает все возрастные стадии; всем музыка приятна, по сердцу; в душу каждого вносит некоторое успокоение, отвлекая каждого от обычного будничного состояния. Что из того, что все услышанное знакомо-перезнакомо? Таково уж общее свойство музыкальности, что одни и те же звуки, тысячу раз услышанные, касаясь уха тысячу первый раз, снова воздействуют на душу, снова оживляют ее»⁶. Кроме того нам неоднократно приходилось слышать от народных музыкантов, что музицирование даже для себя лично приносит им радость, прилив здоровья, позволяя достичь душевного равновесия.

Преобладающее в инструментальном виде творчества излучение чувств и душевной энергии вовне, в сферу праздничности и приподнято-радостных эмоций часто воспринимается современными исследователями как явление исторически позднее, возникшее и утвердившееся в новых общественных условиях. Здесь, однако, уместно привести высказывание М. М. Бахтина

о том, что «праздник (любой) — это важная первичная форма человеческой культуры»⁷. Если сопоставить образно-эмоциональный мир народного музыкально-инструментального и песенно-вокального творчества в самом общем плане, то их можно отнести к принципиально разным типам — экстравертному и интровертному (по К. Юнгу).

Еще одна особенность музыкально-инструментальной культуры белорусов связана с фигурой Музыканта, с его социокультурным статусом в традиционном крестьянском обществе. По убеждению белорусов, музыкант — это личность исключительная, окруженная ореолом избранности, призванная к «музыкарству» некими высшими космическими силами, чародей, наделенный сверхъестественными возможностями воздействия на весь, живой и неживой, мир. Не случайно народный музыкант многократно воспевается в устно-поэтическом творчестве народа. Примечательно, что когда в семье музыканта рождался мальчик, то это событие маркировалось перерезанием пуповины на грифе гармони. Совершение магического акта должно было символизировать появление на свет настоящего, как говорят в народе, «природного» музыканта, продолжателя семейной традиции (из экспедиционных материалов 1994 года в Поставский район Витебской области). На протяжении всей дальнейшей жизни музыкант исполнял роль «общественного служителя» (Н. Я. Никифоровский), без которого не обходилось ни одно обрядовое или внеобрядовое празднество. И даже положенный в гроб, он отправлялся на тот свет вместе со своим инструментом, чтобы и там веселить своих сородичей и односельчан.

Следует подчеркнуть, что уже со второй половины XIX века исполнительская деятельность Музыканта носила четко выраженный профессиональный характер. От него, создававшего в прошлом инструмент для себя самого, проходившего долгий путь освоения и совершенствования мастерства, овладевавшего жанрово разнообразным репертуаром, местным стилем сольной и ансамблевой игры, сопровождавшего исполнение бесчисленных песен и танцев, получавшего плату за свою «работу», требовались, несомненно, самые разнообразные профессиональные знания и навыки. Именно это и позволяет определить

инструментализм как особый вид музыкально-фольклорной деятельности.

Отличие традиционной народно-инструментальной культуры от вокально-песенной заключается и в ее физико-акустической природе. Если у певца голос является неотъемлемой частью организма, то у музыканта звукопроизводящие «органы» находятся вне его тела и представлены значительным количеством звуковых орудий. К ним относятся как части тела человека, разнообразные предметы, заимствованные из природы и быта, так и собственно музыкальные инструменты, специально изготовленные для музицирования. Для каждого из них характерен свой собственный комплекс акустических, интонационно-выразительных и технико-исполнительских средств; за свойственными им образно-эмоциональными сферами закреплены устойчивые, исторически сложившиеся представления; исполнительский «почерк» каждого музыканта, отражающий тип его мышления, отличающийся индивидуально неповторимыми чертами. Все это оказывает бесспорное влияние на формирование семантики и стилистики наигрышей, открывая простор для создания многочисленных вариантов одной и той же мелодии, определяя в конечном итоге подлинное богатство и разнообразие, полисемантическую и полистилистическую инструментальную музыку.

Как видим, специфика традиционной музыкально-инструментальной культуры белорусов проявляется на самых разных уровнях и в самых разных аспектах: биополовом, функционально-контекстуальном, системно-структурном, эмоционально-психологическом, физико-акустическом, музыкально-стилевым и личностно-профессиональным.

Дальнейшее совершенствование курса «Белорусская народная музыкально-инструментальная культура» во многом зависит от развития научной базы — этноинструментоведения; интенсивности притока молодых специалистов, способных к теоретической и практической работе; их целенаправленного специального обучения, чему в немалой степени может и должно содействовать изучение названной учебной дисциплины.

Примечания

- ¹ Назина И. Д. Инструмент — музыкант — музыка в антропоморфных представлениях белорусов // Живая старина. М., 2003. № 1. С. 36–38.
- ² Никифоровский Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. 2: Дудар и Музыка // Этнографическое обозрение. М., 1892. Кн. 13–14. № 2–3. С. 174.
- ³ Цивьян Т. Оппозиция мужской/женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 77.
- ⁴ Благовещенский И. П. К истории белорусской народной инструментальной музыки // Благовещенский И. П. Некоторые вопросы музыкального искусства: Педагогика. Эстетика. Фольклор. Минск, 1965. С. 104.
- ⁵ Назіна І. Інструментальная музыка беларусаў // Беларусы. Т. 11: Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]; рэдкал.: М. Ф. Піліпенка [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. Мінск, 2008. С. 267.
- ⁶ Никифоровский Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. 2: Дудар и Музыка... С. 171–172.
- ⁷ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 13.

Народные инструменты фольклорной традиции: к вопросу адаптации в учебном процессе

В русской народной культуре веками формировалась богатейшая, чрезвычайно разнообразная, самобытная инструментальная традиция, тесно связанная с народным пением, хореографией, обрядовым действием. Именно синкретизм народного музыкального искусства является его отличительной чертой, придает ему яркость, динамичность, усиливает эмоциональное воздействие на слушателя, обеспечивает непосредственное вовлечение его в творческий процесс.

В настоящее время, в условиях развивающейся глобализации культуры, наблюдается угасание народных традиций бытового музицирования: разрушение обрядовой сферы, а вместе с ней и ритуальной функции пения и музыкального инструментария. Положение усугубляется отсутствием полнокровной среды функционирования аутентичной традиции фольклорного музицирования, творческих контактов исполнителей со слушателями и, как следствие, возможности обучения и передачи традиции.

Несмотря на очевидную значительную роль инструментальной традиции в народной культуре, эта область в отечественной музыкальной фольклористике остается наименее исследованной. Тому есть объективные причины: исчезновение самого инструментария, проблемы его реконструкции, уход из жизни мастеров-изготовителей и самих инструменталистов, сложность фиксации и расшифровки музыкальных наигрышей. В этих условиях важную роль играют сохранение и возможность получения «второй жизни» инструментального фольклора в системе профессионального музыкального образования.

Одним из первых высших учебных заведений страны, где происходило становление профессионального музыкального образования в сфере народно-песенного (хорового, ансамблевого и сольного) исполнительства, являлась Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (далее – СГК).

В 1967 году здесь было основано отделение, готовившее руководителей народного хора. Идейным вдохновителем этого непростого процесса явился выдающийся деятель отечественной фольклористики Л. Л. Христиансен. Основные задачи, которые ставились перед новыми специалистами, — сохранение аутентичной народно-песенной культуры, где за эталон были взяты лучшие образцы устного музыкального творчества.

Также стремительно быстро в XX веке развивалось и профессиональное исполнительство на народных инструментах. Однако в силу определенных причин и поставленных задач профессиональное образование в этой сфере было заключено в строгие академические рамки. Результатом этого стали значительные достижения наших отечественных баянистов, балалаечников, домристов в исполнительском творчестве, методике преподавания, создании оригинального репертуара, но при этом совершенно игнорировалось все богатство аутентичной инструментальной культуры с огромным разнообразием региональных исполнительских традиций игры на гармониках, гуслях, балалайках, жалейках, рожках и других инструментах. Ни в одном музыкальном учебном заведении страны фольклорные инструменты не заняли должного места.

Более того, крайне радикально настроенные ведущие академические исполнители-баянисты и педагоги в настоящее время продолжают настойчиво «отмежевываться» от традиционного народного искусства, призывая, не без основания, наконец признать, что «мы не занимаемся музыкой, которая несет в себе то, что характерно для народно-инструментального искусства; мы не специалисты в этой области отечественной культуры, и мы не можем взять на себя ответственность за ее сохранение, развитие и популяризацию»¹. В системе профессионального музыкального образования в сфере народных инструментов к концу XX века сложилась парадоксальная ситуация: при огромном количестве профильных отделений и кафедр (народных инструментов), существующих практически во всех учебных заведениях, с большим трудом можно найти баяниста или балалаечника, знающего подлинные народные песни и способного аккомпанировать народному певцу или ансамблю, исполнить традиционные народные плясовые наигрыши (например, «Барыню» или «Камаринского»).

На отделениях подготовки народных хормейстеров проблема освоения фольклорного инструментария ставилась практически с момента появления данной специальности в вузах страны. Так, Л. Л. Христиансенom в 1960–1970-е годы, когда еще не существовало разработанных программ и только происходило формирование комплекса предметов в системе обучения по специальности «руководитель народного хора», предпринималась попытка включить освоение народных инструментов в курс обучения. В этот период поставленная задача получила реализацию в виде освоения баяна как аккомпанирующего инструмента. Действительно, в какой-то мере в этом была практическая необходимость. Эти годы в музыкальной культуре страны связаны с расцветом художественной самодеятельности, где значительная роль отводилась деятельности народных хоров. Основу репертуара составляли песни советских композиторов в «русском» стиле, патриотические советские массовые песни о Родине, партии, героических и трудовых подвигах. В связи с этим предполагалось, что руководитель народного хора мог выполнять и функции концертмейстера, необходимого в коллективах такого рода.

В настоящее время цели и задачи по воспитанию профессиональных руководителей народно-певческих коллективов существенно изменились, произошел логичный поворот в сторону освоения аутентичных традиций народного песенно-инструментального музицирования и, в конечном итоге, их сохранения в социо-культурном пространстве. В данном контексте процесс воссоздания и сценического воплощения фольклорных образов должен подразумевать комплексный подход: помимо пения, необходимо также и освоение музыкального инструментария в рамках фольклорной традиции, народной хореографии, режиссуры народной песни.

В 2005 году на кафедре народного пения и этномузыкологии СГК был разработан и внедрен в учебный процесс комплекс предметов, нацеленный на всестороннее изучение фольклорного инструментария. Среди них – курс «Народные инструменты», который состоит из двух взаимодополняющих частей: теоретической (лекционной) и практической (индивидуальные занятия по изучению музыкальных инструментов и игре на них); факультативный курс инструментального ансамблевого музицирования

(в рамках фольклорной традиции); разделы в дисциплинах «Практика этнографическая» и «Методика собирания и расшифровки образцов народной музыки», посвященные изучению народной инструментальной культуры.

Важной составляющей частью в комплексном изучении инструментальной культуры является этнографическая практика, где наряду с записями вокальной музыки в сферу внимания также попадают и образцы инструментального фольклора. Как правило, учебные экспедиции под руководством доктора искусствоведения, профессора А. С. Ярешко проводятся в Саратовском регионе. Цель такой экспедиции — предоставить возможность студентам на начальном этапе обучения познакомиться с традициями народной культуры в их живом бытовании, с методами выявления исполнителей — певцов, инструменталистов, ведения опроса и аудиозаписи. Учебная экспедиция отличается тем, что выезд группы студентов под руководством преподавателя осуществляется по заранее подготовленному маршруту, на предварительно обследованную территорию, где традиции народной культуры сохраняются в продуктивном виде. В дальнейшем студентами проводятся самостоятельные экспедиции, как правило, на их «малой Родине», в районах проживания.

В работе кафедры по фиксации и анализу традиционной инструментальной музыки применяется системно-этнофонический метод исследования, сформулированный в работах ведущих отечественных фольклористов: К. В. Квитки, А. В. Рудневой, В. М. Щурова, А. М. Мехнецова, И. В. Мадиевского. Нами предпринимаются попытки комплексного всестороннего научного изучения, включающего не только рассмотрение взаимосвязи инструмента и традиционно звучащей на нем музыки, но и третьего компонента системы — личности народного музыканта-исполнителя. Системно-этнофонический метод затрагивает процесс обучения и подготовки исполнителя-инструменталиста и одновременно является способом постижения традиции в контексте живого бытования². Системный метод собирания и изучения инструментального фольклора, сложившийся в научной и экспедиционной работе на современном этапе и применяемый на кафедре, включает следующие составляющие:

1) предмет исследования:

- сам инструмент, изучение музейных образцов, исследований прошлых лет по данному инструменту, исторических документов, учитываются географический и этнический аспекты изучения;
- сведения об инструменте и записываемой музыке: народные названия инструментов и наигрышей, область распространения (картография);

2) аналитическая часть:

- сведения об исполнителях — биографические и профессиональные характеристики, социальное положение;
- исследование музыкального быта носителей инструментального фольклора, его взаимодействие с песенной культурой местной традиции;
- формы бытования игры (сольное, ансамблевое музицирование, аккомпанемент);
- народная терминология, связанная с игрой, пением, танцем, изготовлением инструмента;
- фиксация процесса исполнения на фотоаппарат, аудио- и видеозапись (при необходимости многомикрофонная запись);
- связь игры с пением, танцем, синхронная запись музыки и хореографии;
- конструкция инструмента — названия отдельных частей, материал, способы изготовления, технические данные инструмента (размер, строй, звукоряд, приемы и варианты настройки, качество звука — акустические измерения);
- способы и приемы игры, манера исполнения, названия ладов, пальцевых отверстий;

3) расшифровка и анализ произведений, исполняемых на данном инструменте:

- правила фиксации инструментальных наигрышей: сольных и сопровождающих песенное исполнение (фиксация настройки инструментов, способов и приемов игры);
- жанровая классификация наигрышей;
- типология и функции инструментальных наигрышей;
- анализ музыкальной формы — структура наигрышей, разделы (вступление, заключение и другие);

- музыкально-стилевые особенности традиционных наигрышей в исполнении на разных музыкальных инструментах: свойства фактуры (мелодические, гармонические, темпо-ритмические) и принципы развития музыкальной формы;
- 4) архивация материалов в учебных, творческих и научных целях:
 - информационные технологии и форматы хранения образцов инструментального фольклора;
- 5) практическое освоение музыкального инструментария:
 - сольное исполнительство;
 - аккомпанирование собственному пению;
 - ансамблевое музицирование в синтезе с пением и народной хореографией.

К новой форме обучения с использованием компьютерных программ относится разработанный курс «Методика собирания и расшифровки образцов народной музыки» (инструментальный фольклор)³, который базируется на элементарных навыках студентов, полученных в курсе «Музыкальной информатики», и знаниях по методике расшифровки фольклорного материала. Нотированные студентами образцы народных наигрышей обогащают дипломные сборники выпускников, а также используются в подготовке концертных дипломных программ, отражая яркий колорит представляемой локальной традиции.

На кафедре этномузыкологии уже в течение ряда лет ведется работа по изучению волжской инструментальной традиции, в частности, исполнительства на саратовской гармонике — уникальном инструменте, до настоящего времени в должной мере не изученном исследователями фольклора. Важным аспектом работы является создание архива гармонных наигрышей, в том числе — традиционных наигрышей на саратовской гармонике. Некогда бывшая символом народной культуры Поволжья, в настоящее время саратовская гармоника переживает не лучшие времена. Так и не передав своего опыта, уходят из жизни народные исполнители и мастера-изготовители, практически перестала существовать музыкальная фабрика по производству инструментов. Изучение саратовской гармоники имеет особое значение, поскольку самобытный пласт национальной культуры, имеющий научную и художественную ценность, может быть безвозвратно

потерян, так как в настоящее время традиция жива только благодаря усилиям отдельных энтузиастов.

Так, А. С. Ярешко совместно с автором статьи в 2007 году от Российского гуманитарного научного фонда получили грант на проведение фольклорно-этнографической экспедиции с целью дальнейшего изучения фольклорного инструментализма саратовского Поволжья. Совместно со студентами кафедры доктором искусствоведения, профессором Московской государственной консерватории В. М. Щуровым и голландским искусствоведом Б. Клейкампом была проведена серия фольклорно-этнографических экспедиций по районам, славящимся своими инструментальными традициями в прошлом и настоящем. Это стало завершающим этапом работы автора статьи над сборником традиционных наигрышей на саратовской гармонике «Звучит гармонь саратовская» (Традиционные наигрыши на саратовской гармонике), вышедшим в 2009 году в издательстве «Композитор». Этот сборник – первое в стране издание записанных от разных исполнителей саратовского Поволжья нотированных наигрышей на саратовской гармонике. Сборник сопровождается вступительная статья об инструментальной традиции Поволжья и аудиодиск из приведенных образцов музыкального фольклора. Изданный материал может быть использован как в качестве методического пособия, так и как полноценный репертуарный сборник лучших образцов звучащих в настоящее время наигрышей.

Курс «Народные инструменты фольклорной традиции» в профессиональной подготовке специалистов данного профиля является дополнительным к основным дисциплинам, помогающим наиболее полно овладеть знаниями о народной музыкальной культуре в целом, создавая органичное творческое единство певческого и инструментального начала в фольклорной традиции музицирования.

Теоретический раздел данной дисциплины проводится во втором семестре в форме лекционных занятий (два часа в неделю) в рамках национально-регионального (вузовского) компонента. В курсе дается представление об истории бытования и изучения народных инструментов восточных славян; их функции;

рассматриваются разновидности и классификация, способы и приемы игры, исполняемый репертуар; анализируется современное состояние инструментальной культуры, затрагиваются вопросы, связанные с ее сохранением.

Важной составляющей изучения традиции игры на инструменте является прослушивание аудиозаписей и просмотр видеоматериалов аутентичных образцов инструментальной музыки с последующим анализом репертуара, способов и приемов игры, манеры и характера исполнения. В процессе изучения особое внимание уделяется развитию самостоятельности мышления и инициативы студентов. С этой целью в форме докладов, рефератов, сообщений раскрываются вопросы истории бытования региональных традиций инструментального исполнительства с привлечением материалов музеев, архивов, периодической печати. Наряду с приобретением навыков исследовательской работы, это способствует сохранению и систематизации исполнительства на русских традиционных народных инструментах.

Практические индивидуальные занятия по курсу «Народные инструменты» ведутся в 3–4 семестрах (1 час в неделю) и предполагают освоение игры на наиболее распространенных музыкальных инструментах: балалайке, гусях, гармони, жалейках, кугиклах, ложках, трещотках в фольклорном стиле, а также самостоятельное изготовление несложных духовых и ударных инструментов из природного материала. Формирование репертуара происходит из записей инструментальных образцов, сделанных в этнографических экспедициях от аутентичных исполнителей и расшифрованных самими студентами; из сборников частушек, былин, народных и авторских песен городской традиции, предполагающих инструментальное сопровождение; а также из опубликованных сборников инструментальных наигрышей.

В рамках практического изучения студент должен показать навыки владения народным инструментарием, способами и приемами звукоизвлечения (балалайка, гусли, гармонь, духовые и ударные инструменты) в стиле фольклорной традиции – исполнение несложных наигрышей, аккомпанемент былине, народной песне, частушке на каком-либо инструменте. Особое внимание уделяется освоению сопровождения собственному пению, так

как это дает возможность практической реализации полученных навыков владения инструментом, не выходя из сферы профессиональной деятельности, и позволяет шире и разностороннее показать творческие возможности молодого исполнителя-певца.

Комплексный подход в учебном процессе реализуется за счет применения педагогами кафедры современных методов обучения и форм их организации. Это, прежде всего, освоение интегративных педагогических методик, позволяющих объединить в единое целое отдельные элементы учебного процесса. Данная педагогическая задача решается за счет объединения двух различных предметов: «Народные инструменты» и «Постановка голоса», конечный итог аттестации которых предполагает концертную форму исполнения студентом двух произведений, в том числе одного произведения под собственный аккомпанемент на одном из народных инструментов фольклорной традиции.

Вероятно, впервые в программе профессионального обучения, в процессе такого объединения, нами предпринята попытка реконструкции инструментального сопровождения на гуслях произведения эпического жанра (былина, традиционный духовный стих), что является обязательным при итоговом выступлении студента после окончания курса. При существующей полемике в научно-исследовательских работах по этому вопросу⁴, в плане практической сценической реализации для современного исполнительства, мы считаем, что такой творческий подход имеет определенное значение.

Формы работы с инструментальным фольклорным ансамблем основаны на принципах включенности всех участников в творческую деятельность коллектива. На первом этапе требуется получение слухового опыта, где также важно привлечение аудио- и видеозаписей аутентичных ансамблей. Основной задачей является этнографически достоверное воссоздание образцов народного ансамблевого музицирования, постижение особенностей аутентичного исполнительского стиля, приемов игры на различных инструментах. Так, стилистически ярко звучит в исполнении студенческого ансамбля традиционный южнорусский наигрыш «Тимоня», ставший своеобразной классикой народно-песенной и инструментальной культуры, где инструментальный

фольклор (состав ансамбля: пять кутикл, изготовленных самими участниками коллектива⁵, жалейка, скрипка, балалайка, трещотка) представлен в синтезе с песенным и танцевальным народным искусством. В итоге в виде своеобразного театрального действия сценически воплощается подлинный фольклорный образец ансамблевого творчества, воспроизведение которого выполняет как учебные задачи, так и дает возможность включения в концертную практику коллектива, что является существенным стимулом в освоении студентами предмета.

В курсе практического овладения народными инструментами учащиеся получают начальные навыки импровизации, вариационной разработки и аранжировки инструментальных тем для различного ансамблевого состава исполнителей. Таким образом, в результате практической деятельности развивается интерес, творческое мышление и выявляются индивидуальные способности молодых исполнителей. В конечном итоге это и является показателем успешной работы студента, роста его профессионального исполнительского мастерства в целом.

Подобное комплексное изучение фольклорных образцов инструментальной культуры ведется на кафедре народного пения и этномузыкологии на протяжении последних пяти лет. По рассматриваемому перечню дисциплин в настоящее время педагогами кафедры разработаны учебно-методические материалы, включающие в себя рабочую программу и методические пояснения по освоению предмета.

Разумеется, за этот период времени далеко не все поставленные цели и задачи получили адекватную реализацию, что имеет как объективные, так и субъективные причины. По-прежнему остро стоит вопрос о подготовке педагогов-инструменталистов в сфере фольклорного исполнительства — данной квалификации просто не существует в учебных заведениях и, как правило, педагоги, преподающие эти дисциплины, изначально воспитаны на академической культуре письменной традиции. Не существует четко разработанной и обоснованной методики освоения фольклорного инструмента, для которого характерна устная традиция бытования, обучение «с пальцев», «с рук», когда возможен прямой «живой» контакт с исполнителем — носителем

традиции. Воссоздание такого процесса в рамках образовательного учебного заведения — это, как правило, всегда некоторый компромисс между устной и письменной формой получения информации через педагога-посредника. К тому же далеко не все студенты, воспитанные на песенной культуре, могут органично войти в процесс инструментального творчества.

Задачи, которые обозначены нами в рамках изучения народной инструментальной культуры, вполне определены и очень конкретны. Они нацелены на выявление творческого единства певческого и инструментального начала в фольклорной традиции музицирования. Естественным результатом проделанной работы должно стать умение применять полученные знания и навыки в современной исполнительской практике, тем самым способствовать сохранению фольклорных инструментальных традиций и их внедрению в концертное исполнительство. В конечном итоге все это создает необходимую профессиональную и воспитательную базу для будущего специалиста — руководителя народного коллектива и готовит его к дальнейшей самостоятельной творческой деятельности.

Примечания

- ¹ См.: Народник. Информационный бюллетень. М.: Музыка, 2000. № 2. С. 5. (Из выступления профессора МГУКИ В. К. Петрова на Научно-практической конференции «Народно-инструментальное искусство на пороге XXI века: проблемы и перспективы»).
- ² Мадиевский И. В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. М., 1983. С. 61.
- ³ Автором статьи курс расшифровки инструментальных образцов фольклора ведется с использованием музыкальной компьютерной программы Wave Lab, предусматривающей возможность изменения темпа, сохраняя первоначальную тональность звучания, при необходимости — корректировку тональности до сотых долей тона.
- ⁴ См., например: Платонов В. Ф. Вокальное и инструментальное в русском эпосе // Искусство устной традиции: Историческая морфология: Сб. ст. СПб., 2002. С. 249–258.
- ⁵ В данном случае нами использовано описание практического изготовления кугикл в работе А. В. Рудневой «Курские танки и карагоды». М., 1975. С. 143–149.

Т. А. Карташова
Ростов-на-Дону

Традиционная певческая культура в курсе «Хоровая литература»

Курс «Хоровая литература» изучается в Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (далее – РГК) студентами специальности 070105 «дирижирование народным хором» на третьем курсе в течение двух семестров. По курсу проводятся лекционные и практические групповые занятия. На лекциях освещается творческая и общественная деятельность композиторов, создающих произведения для народных хоров, выявляется стиль хорового письма на примерах оригинальных сочинений и обработок народных песен. Практические групповые занятия содержат собеседования по пройденному материалу и литературе; игру, пение и анализ образцов; характеристику репертуара и творческой деятельности профессиональных и любительских народно-певческих коллективов; прослушивание фонограмм; обзор нотных сборников. Самостоятельная работа студентов заключается в составлении таблиц, подборе звукозаписей и произведений для исполнения народно-певческими коллективами.

Традиционная певческая культура в курсе «Хоровая литература» рассматривается с точки зрения использования музыкально-поэтического фольклора разных областей России в композиторском творчестве и в исполнительстве народно-певческих коллективов. Претворение стиля народно-песенных партитур разбирается на примерах обработок В. Г. Захарова, А. В. Мосолова, А. С. Абрамского, Н. В. Кутузова, В. С. Левашова, В. Г. Захарченко и других композиторов и руководителей народных хоров. Привлечены также хоры в стиле народных песен А. С. Абрамского (протяжная «Шуми, шуми, дубравушка», хороводные и плясовые «Уж и я ли, молода», «Вейся, завивайся») и хоры-стилизации пения «под язык» А. В. Мосолова («Есть на Волге города», «Сибирские страдания»). Региональный компонент курса представлен обработками донских песен ростовского композитора Л. П. Клиничева и аранжировками собирателя

А. М. Листопадова. Воплощение стиля народно-песенных партитур в обработках анализируется по таким параметрам, как поэтическое, ладо-мелодическое и композиционное строение, состав исполнителей (однородный, смешанный; вокальный, вокально-инструментальный), функции голосов в многоголосии, звуковысотный уровень, формы совместного пения (попеременное звучание солиста и хора или двух хоровых групп, одновременное исполнение солистом и хором разных музыкально-поэтических текстов), темп, характер звучания.

Поиск песен-первоисточников осуществляется на основе сведений о направлениях деятельности композитора (сборание и публикация фольклора, сотрудничество с фольклористами, певцами, руководителями профессиональных народных хоров). В качестве примеров можно назвать запись В. Г. Захаровым певцов хора М. Е. Пятницкого¹; сборание и публикацию севернорусских песен А. С. Абрамским², кубанских песен – В. Г. Захарченко³; сотрудничество Н. В. Кутузова с певицей О. В. Ковалевой⁴ и фольклористом А. В. Рудневой⁵.

Указания композиторов и составителей изданий в отношении региональной принадлежности взятых для обработки песен позволяют искать и находить первоисточники в областных сборниках. В этом помогают знания, полученные в курсе «Народные певческие стили». Так, в основе обработки Н. В. Кутузова «Вы не пойте, ранни кочеты» лежит плач невесты, записанный во Владимирской области⁶. Для обработки «Мне не спится ноченька» композитором использована лирическая песня Белгородской области («Эх, не спится мне ноченькой»)⁷. Источники обработок курских песен находим в сборниках А. В. Рудневой⁸, смоленских – в публикациях Г. Б. Павловой и В. И. Харькова⁹, саратовских – в издании песен О. В. Ковалевой, московских – в репертуаре хора П. Г. Яркова. Результаты выявления первоисточников представлены в Приложении¹⁰. В качестве материала для сопоставления привлекаются также нотации песен Ростовской области и Краснодарского края, зафиксированных в экспедициях РГК. Примерами могут послужить варианты протяжной песни из Каменского района Ростовской области «Ой, да разродимая моя сторонка» и хоро-

водной «Туман яром при долине», обработанные ростовским композитором Л. П. Клиничевым.

Собрание А. М. Листопада «Песни донских казаков»¹¹ в контексте истории собирания и изучения фольклора характеризуется в курсе «Народное музыкальное творчество». Одним из основных источников является проведенное Т. С. Рудиченко «сравнительно-историческое исследование донской традиции в сопоставлении современных записей и записей конца XIX – начала XX века»¹². Анализ аранжировок А. М. Листопада в курсе «Хоровая литература» основывается на знаниях студентов, полученных при освоении дисциплины «Народное музыкальное творчество». Задания для самостоятельной работы состоят в подборе песен разных жанров, их анализе и разработке рекомендаций для исполнения теми или иными составами.

Обработки кубанских песен В. Г. Захарченко сопоставляются с образцами в его же записи¹³, опубликованными в издании А. Д. Бигдая¹⁴ и с нотациями экспедиционных записей из станиц Ленинградской и Шкуринской Краснодарского края¹⁵. Среди них такие песни, как «Ой да, вспомним, братцы, мы, кубанцы, 21 сентября», «Ой, чого ж ты почорнило, элэное полз?», «Последний нонешний денечек»¹⁶. Выполняется также сравнительный анализ обработок вариантов одной песни, сделанных разными композиторами (например, обработок строевой песни донских казаков «Из-за леса копий и мечей» Н. В. Кутузова и В. Г. Захарченко).

Особое внимание уделяется критическому рассмотрению публикаций и приведению формы их записи в соответствие со структурными закономерностями произведений. Задания студентов включают также выбор приемов редактирования и аранжировки обработок для народно-певческих составов.

Изучаемые произведения звучат в программах концертов и государственных экзаменов народного хора консерватории. Темы теоретической части курса «Хоровая литература» разрабатываются в дипломных рефератах, подготавливаемых выпускниками к итоговой государственной аттестации. Курс «Хоровая литература» тесно взаимосвязан с дисциплинами специального цикла. Осуществление межпредметных связей во многом обусловлено спецификой традиционной певческой культуры.

Приложение

№	композитор	название обработки	публикация обработки	первоисточник	звукозапись обработки
1	Абрамский А.	За рекою ли за великою	Хрестоматия по советской хоровой литературе для рус. нар. хоров. ¹⁷ . С. 18.	Абрамский А. Песни русского Севера. № 44.	
2	Абрамский А.	Отставала лебедушка	Абрамский А. Молодеет земля ¹⁸ . С. 50.	Абрамский А. Песни русского Севера. № 31.	
3	Абрамский А.	Прилица	Ты воспой, жаворонушка ¹⁹ . С. 17.	Абрамский А. Песни русского Севера. № 22.	
4	Абрамский А.	Размолоденькие да вы молодички	Русские народные песни в обр. для хора без сопр. ²⁰ С. 20.	Абрамский А. Песни русского Севера. № 46.	«У моря Белого»: Гос. акад. северный рус. нар. хор. «Мелодия» стерео 33 С20 25845 007
5	Абрамский А.	Что у светлого месяца	Абрамский А. Молодеет земля. С. 58.	Абрамский А. Песни русского Севера. № 47.	
6	Захаров В.	Степь да степь кругом	Хрестоматия по сов. хор. литер. для рус. нар. хоров. С. 13.	Хор им. М. Е. Пятницкого: 100 рус. нар. песен. № 85.	Хор русской песни ВР и Т. «Мелодия» 33 СМ 03085-86
7	Захарченко В.	Ой, чего ж ты почорнило, эзтэное полз?	Захарченко В. Народные песни Кубани. Вып. 1. № 133.	протяжная песня ст-цы Ленинградской Краснод. края	
8	Захарченко В.	Ой да, вспомним, братцы, мы, кубанцы, 21 сентября	Захарченко В. Нар. песни Кубани. Вып. 1. № 132	строгая песня	

9	Захарченко В.	Последний нонешний денечек	Захарченко В. Нар. песни Кубани. Вып. 1. № 149.	протяжная песня	
10	Захарченко В.	Из-за лесу, лесу копий и мечей	Захарченко В. Нар. песни Кубани. Вып. 1. № 146.	строевая песня	
11	Клиничев Л.	Ой, да разрознимая моя сторонка	Рус. нар. песни в обр. для хора без сопр. С. 6.	протяжная песня Каменского р-на Ростовской обл.	Рус. нар. песни областей РСФСР. «Мелодия» стерео 33 С20-11861-2
12	Клиничев Л.	Туман яром при долине	Ты воспой, жаворонушка. С. 35.	хороводная песня Ростовской обл.	
13	Кутузов Н.	А скушен-горюшен	Кутузов Н. Звонкие края ²¹ . С. 10.	Павлова Г. Нар. песни Смоленской обл., напетые А. Глинкиной. № 45.	
14	Кутузов Н.	А ты, пташка-канарейка	Нар. песни в обр. Н. Кутузова ²² . С. 24.	Павлова Г. Нар. песни Смоленской обл., напетые А. Глинкиной. № 71.	
15	Кутузов Н.	А я по лугу	Нар. песни в обр. Н. Кутузова. С. 4.	Рус. нар. песни Подмосковья, собр. П. Янковым. № 22.	«Песни Подмосковья». Акад. хор рус. песни ЦП и ВР. «Мелодия» стерео 33 С20 18575-6
16	Кутузов Н.	Будем перстни тресть	Нар. песни в обр. Н. Кутузова. С. 30.	Павлова Г. Нар. песни Смоленской обл., напетые А. Глинкиной. № 18.	

17	Кутузов Н.	Вы не пойте, ранни кочеты	Кутузов Н. Звонкие края. С. 36.	Пушкина С., Григоренко В. Приюские нар. песни. № 22.	
18	Кутузов Н.	Из-за леса, леса копий и мечей	Нар. песни в обр. Н. Кутузова. С. 40.	строгая песня Ростовской обл.	
19	Кутузов Н.	Как у бабушки козел	Нар. песни в обр. Н. Кутузова. С. 5.	Рус. нар. песни Подмосковья, собр. П. Ярковым. № 23.	«Мелодия» стерео 33 С20 18575-6
20	Кутузов Н.	Кукареку петушок	Кутузов Н. Звонкие края. С. 10.	Павлова Г. Нар. песни Смоленской обл., напетые А. Глинкиной. № 29.	
21	Кутузов Н.	Летал по-над Волгой орел молодой	Нар. песни в обр. Н. Кутузова. С. 62.	Песни О. Ковалевой. № 20.	«Ой, цветы кудрявая рябина»: Песни из репертуара О. Ковалевой: Акад. хор рус. песни ЦТ и ВР. «Мелодия» 33 С20 20675 005
22	Кутузов Н.	Мне не спится ноченька	Хрестоматия по сов. хор. литер. для рус. нар. хоров. С. 66.	Русская народная песня: Хрестоматия для хорового класса № 16.	
23	Кутузов Н.	На проходе развеселые наши деньки	Кутузов Н. Звонкие края. С. 8.	Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напетые А. Глинкиной. № 25.	

24	Кутузов Н.	Над Москвой заря занималась	Нар. песни в обр. Н. Кутузова. С. 2.	Рус. нар. песни Подмосковья, собр. П. Ярковым. № 24.	«Мелодия» стерео 33 C20 18575-6
25	Кутузов Н.	Не бела-то березонька	Кутузов Н. Звонкие края. С. 52.	Рус. нар. песни Подмосковья, собр. П. Ярковым. № 38.	«Мелодия» стерео 33 C20 18575-6
26	Кутузов Н.	Орелик	Кутузов Н. Звонкие края. С. 3.	Руднева А. Нар. песни Курской обл. № 2.	
27	Кутузов Н.	Ой, вы, ветры-ветерочки	Кутузов Н. Звонкие края. С. 4.	Руднева А. Курские танки и карагоды. № 132.	«Мелодия» 33 CM 03085-86
28	Кутузов Н.	Ой, горе, горе да лебедоньку моему	Ты воспой, жаворонушка. С. 67.	Руднева А. Нар. песни Курской обл. № 5.	
29	Кутузов Н.	Посеяли девки лен	Кутузов Н. Песни Вятского края ²³ . № 10.	Браз С. Песни земли Вятской ²⁴ . № 52.	
30	Кутузов Н.	Славна наша вечеринка	Кутузов Н. В. Звонкие края. С. 13.	Павлова Г. Нар. песни Смоленской обл., напетые А. Глинкиной. № 8. «Скучна наша вечеринка».	«Мелодия» 33 CM 03085-86
31	Кутузов Н.	Таня-Танюша	Хрестоматия по сов. хор. литер. для рус. нар. хоров. С. 62.	Руднева А. Курские танки и карагоды. № 126.	
32	Кутузов Н.	Я горошек молочу	Нар. песни в обр. Н. Кутузова. С. 67.	Песни О. Ковалевой. № 93. «А чуку, а чуку».	
33	Кутузов Н.	Я не знала, не ведала	Хрестоматия по сов. хор. литер. для рус. нар. хоров. С. 74.	Рус. нар. песни Подмосковья, собр. П. Ярковым. № 73.	

Примечания

- 1 Хор им. М. Е. Пятницкого: 100 русских народных песен / Записи В. Захарова, ред. текстов П. Казьмина. М.: Гос. муз. изд-во, 1958.
- 2 Абрамский А. Песни русского Севера. М.: Сов. композитор, Краснодар, 1959.
- 3 Захарченко В. Народные песни Кубани. Краснодар, 1987. Вып. 1; 1997. Вып. 2.
- 4 Песни Ольги Ковалевой / Сост. Г. Б. Павлова, А. В. Руднева. М.: Сов. композитор, 1971.
- 5 Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым / Музыкальные записи от русского народного хора П. Г. Яркова А. В. Рудневой, ред. и предисл. Е. В. Гиппиуса. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1951. А. В. Руднева была консультантом русского народного хора П. Г. Яркова, а после его кончины стала руководителем.
- 6 Пушкина С., Григоренко В. Приокские народные песни. М.: Сов. композитор, 1979.
- 7 Русская народная песня: Хрестоматия для хорового класса / Сост. С. Браз. М.: Музыка, 1975.
- 8 Руднева А. Народные песни Курской области / Под общ. ред. С. Аксюка. М.: Сов. композитор, 1957; Руднева А. Курские танки и карагоды. М.: Сов. композитор, 1975.
- 9 Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной / Ред. А. В. Рудневой. М.: Сов. композитор, 1969; Харьков В. Русские народные песни Смоленской области / Под общ. ред. С. Аксюка и В. Беляева. М.: Муз. фонд СССР, 1956.
- 10 Полные сведения о названных в Приложении сборниках даны в примечаниях и сносках.
- 11 Листопадов А. М. Песни донских казаков: В 5 т. / Под общ. ред. Г. Сердюченко. М.: Музгиз, 1949–1954.
- 12 Рудиченко Т. С. От редактора // Культура донского края: страницы истории: Сб. науч. тр. Ростов н/Д: Изд-во РГПИ, 1993. С. 3–5; Рудиченко Т. С. По следам экспедиций А. М. Листопадова // Культура донского края: страницы истории: Сб. науч. тр. Ростов н/Д: Изд-во РГПИ, 1993. С. 150–168; Рудиченко Т. С. О песенной традиции родины А. М. Листопадова (к вопросу о многоголосии донской казачьей песни) // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М.: Изд-во ГМПИ, 1976. Вып. 29. С. 205–225.

- ¹³ Захарченко В. Народные песни Кубани. Краснодар, 1997. Вып. 2.
- ¹⁴ Бигдай А. Д. Песни кубанских казаков / Под ред. В. Г. Захарченко. Краснодар: Краснодарское кн. изд-во, 1992. Т. 1; Краснодар: Сов. Кубань, 1995. Т. 2.
- ¹⁵ Полевые записи 1993, 1999 годов в станице Ленинградской Ленинградского района; 1992–1993 годов в станице Шкуринской Кушчевского района Краснодарского края.
- ¹⁶ Захарченко В. Народные песни Кубани. Краснодар, 1987. Вып. 1. № 132, 133, 149.
- ¹⁷ Хрестоматия по советской хоровой литературе для русских народных хоров: В 2 вып. / Сост. Н. В. Калугина. М.: Музыка, 1982. Вып. 2.
- ¹⁸ Абрамский А. Молодеет земля: Песни и хоры без сопровождения и в сопровождении баяна. М.: Сов. композитор, 1979.
- ¹⁹ Ты воспой, жаворонушка: Песни из репертуара русских народных хоров / Сост. Н. В. Калугина. М.: Сов. композитор, 1988. Вып. 1.
- ²⁰ Русские народные песни в обработке для хора без сопровождения / Сост. С. Браз. М.: Сов. композитор, 1981.
- ²¹ Кутузов Н. В. Звонкие края: Народные песни разных областей России в обработке для хора. М.: Сов. композитор, 1975.
- ²² Народные песни в обработке Н. В. Кутузова. М.: Сов. композитор, 1981.
- ²³ Кутузов Н. В. Песни Вятского края: Цикл для смешанного хора без сопровождения. М.: Музыка, 1986.
- ²⁴ Браз С. Песни земли Вятской. М.: Композитор, 2001.

II. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР
И ЭТНОГРАФИЯ
В КОЛЛЕДЖАХ, ШКОЛАХ
И ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

**О специализации по фольклору
в Пермском музыкальном колледже
(из опыта работы отделения теории музыки)**

На протяжении последних лет в Пермском крае наблюдается рост общественного интереса к традиционной народной культуре. Сформировалось детско-юношеское фольклорное движение, около 40 фольклорных коллективов ведут творческую деятельность. Возникла необходимость подготовки квалифицированных специалистов в области музыкального фольклора. В пермских государственных вузах, имеющих музыкальные факультеты (педагогический университет, институт искусства и культуры), читаются лекционные курсы «народное музыкальное творчество», ведется экспедиционная практика, идет освоение фольклора в студенческих ансамблях. Но пермские вузы не занимаются подготовкой специалистов по музыкальному фольклору.

В 1988 году в Пермском музыкальном училище (ныне колледже) была открыта специализация по фольклору в рамках теоретического отделения. Выпускники имели возможность получить квалификацию «преподаватель музыкального фольклора, руководитель фольклорного коллектива». Эта дополнительная квалификация включалась в диплом об окончании училища наряду с основной.

Специализация включала в себя:

- 1) дополнительные лекции по музыкальному фольклору;
- 2) обязательные занятия в фольклорном ансамбле «Лебедь белая» (с I по IV курс);
- 3) исполнительскую практику: организация творческих встреч, лекториев по народной культуре, проведение календарных народных праздников в музыкальном училище, на площадках города Перми и Пермского края и другое;
- 4) педагогическую практику:
 - студенты вели уроки народного творчества в 3 классе Детской музыкальной школы при музыкальном училище (сектор практики) по специально разработанной программе;

- студенты вели занятия с детским фольклорным ансамблем ДМШ;
- 5) экспедиционную практику: обязательное участие студентов II и III курсов в летних фольклорных экспедициях, обработке и расшифровке собранных материалов;
- 6) написание итогового реферата по выбранной теме и его защита на государственном экзамене.

В последние годы изменились стандартные программы для средних учебных заведений, и в них не предусмотрены часы для полноценной специализации по фольклору. Руководство Пермского музыкального колледжа, желая продолжить специализацию и учитывая сложившиеся традиции и опыт фольклорной подготовки студентов, в новом учебном плане изыскало возможность использования часов из разных разделов программы. На этом этапе программа подготовки студентов, специализирующихся по фольклору, включала в себя следующие предметы, вынесенные в учебно-тематический план:

<i>Название предмета</i>	<i>Курс</i>	<i>Количество часов</i>	<i>Разделы образовательной программы</i>
1. Русское народное музыкальное творчество	I курс	72 часа	Федеральный компонент
2. Музыкальная этнография	II курс	36 часов	Региональный компонент
3. Изучение областных песенных стилей	II курс	72 часа	Факультативные дисциплины
4. Фольклорный ансамбль	I курс – 40 часов II курс – 38 часов III курс – 38 часов	116 часов	Факультативные дисциплины
5. Методика работы с творческим коллективом	III курс	72 часа	Факультативные дисциплины
6. Расшифровка народной песни, написание реестров	II, III курсы	36 часов индивидуальных занятий	Факультативные дисциплины

7. Фольклорная подготовка	IV курс	36 часов	Дисциплины по выбору студента
8. Практики: а) педагогическая	IV курс – 20 часов индивидуальных занятий	53 часа индивидуальных занятий	Практика
б) экспедиционная	I курс – 20 часов индивидуальных занятий		
в) исполнительская	III курс 13 часов индивидуальных занятий		
ВСЕГО:		493 часа	

В завершении курса специализации по фольклору выпускникам выдавалось удостоверение установленного образца по квалификации – «Дополнительная дисциплина в цикле предметов “национально-регионального компонента” – фольклорная подготовка».

Специализация по фольклору осуществлялась по выбору студента. На протяжении многих лет специализацию проходили преимущественно учащиеся теоретического отделения, а также фортепианного отделения и отделения народных инструментов.

В результате обучения по программе «Фольклор» выпускники по-настоящему проникаются уважением к национальной культуре, большим интересом к истории края, глубоко осознают всю важность сохранения народных традиций. После окончания колледжа, выпускники в меру своих возможностей, устремлений и жизненных планов, продолжают обращаться к традиционной народной культуре. Некоторые из них используют свои знания по фольклору на уроках сольфеджио, музыкальной литературы (в детских музыкальных школах, детских школах искусств); организуют фольклорные отделения (в детских школах искусств), фольклорные ансамбли, студии в учреждениях дополнительного

образования (детские дома творчества, центры художественного творчества учащихся), в воскресных школах, детских садах. Многие получили и продолжают получать высшее образование или проходят стажировку по специальности «Фольклор» в высших учебных заведениях страны. В целом специализацию «Фольклор» получили более 70 человек.

В связи с изменением стандартной программы в образовательных учреждениях в 2009–2010 учебном году произошло сокращение учебных часов в два раза. Не включены в учебно-тематический план такие дисциплины, как:

- методика работы с творческим коллективом;
- расшифровка народной песни;
- экспедиционная практика;
- исполнительская практика;
- фольклорная подготовка (написание итогового реферата).

Как известно, музыкальное образование в России имеет трехступенчатую структуру. Для поступления в музыкальные высшие учебные заведения необходимо среднее специальное образование. В свете современной ситуации, в таком сокращенном варианте фольклорной специализации уже недостаточно. В Пермском музыкальном колледже сегодня полностью сформировалась основательная база для того, чтобы открыть музыкально-этнографическое отделение:

- сложились глубокие традиции, достигнут высокий уровень профессионализма в старейшем учебном заведении Урала (в 2009 году колледжу исполнилось 85 лет);
- разработана авторская программа и читается расширенный лекционный курс «Русское народное песенное творчество»;
- 35 лет проводится экспедиционная работа по сбору фольклорно-этнографического материала традиций Пермского края;
- сформирован фонд фольклорно-этнографических материалов;
- с 1998 года работает лаборатория Прикамского фольклора, на базе которой ведется научная систематизация, изучение и публикация материалов фонда;
- с 1974 года осуществляет творческую деятельность студенческий фольклорный ансамбль «Лебедь белая», осваивающий певческие традиции Прикамья;

- в 2000 году выпускниками Пермского музыкального училища (получившими фольклорную специализацию в высших учебных заведениях Санкт-Петербурга) был создан базовый фольклорный ансамбль «Свестье», который профессионально представляет певческие традиции Прикамья на российском и международном уровне.

Лаборатория музыкального фольклора осуществляет научные связи с центром этнолингвистики Пермского государственного педагогического училища, а также с российскими высшими учебными заведениями и фольклорно-этнографическими центрами городов Санкт-Петербурга, Москвы, Новосибирска, Вологды и других. В Перми есть круг специалистов, которые могут осуществлять задачу функционирования музыкально-этнографического отделения, обеспечивать три основных направления образовательного процесса, которыми являются: музыкальная фольклористика, история и этнография, этнолингвистика.

В настоящее время очевидна востребованность форм традиционной народной культуры, нужны высококвалифицированные специалисты. Таким образом, возникла острая необходимость создания отделения этномузыкологии в среднем звене музыкального образования и, в частности, в Пермском музыкальном колледже.

Примечания

- ¹ Никулина Ж. Г. Русский музыкальный фольклор для детских музыкальных школ (дополнение к программе по музыкальной литературе для ДМШ Е. Б. Лисянской). Пермь, 1996.

Вятский фольклор: от экспедиции – к учебной программе

Экспедиционно-собираТЕЛЬская деятельность автора началась в 1990 году в сотрудничестве с филологическим факультетом Вятского государственного педагогического института (ныне Вятский государственный гуманитарный университет). В течение прошедших лет записи русских народных песен и разнообразных историко-краеведческих материалов велись в Сунском, Уржумском, Малмыжском, Подосиновском, Омутнинском, Тужинском, Верхошижемском, Богородском и других районах Кировской области. СобираТЕЛЬская работа осуществлялась при участии работников Кировского областного Дома народного творчества, сотрудников городских и районных краеведческих музеев, библиотек, домов культуры, музыкальных и средних школ, а нередко и частных лиц.

С самого начала экспедиционная деятельность была связана с активным практическим использованием собранного материала по локальным песенным традициям Вятки на занятиях по дисциплине «Русское народное музыкальное творчество» в Кировском училище искусств (далее – КУИ). Студенты вели самостоятельную собираТЕЛЬскую работу и не раз становились участниками экспедиций. На основе песенных и текстовых экспедиционных находок силами студентов КУИ проводились музыкально-краеведческие вечера «Вятские посиделки».

В 1993 году по инициативе и под руководством Г. А. Насоновой (ныне – заслуженный работник культуры Российской Федерации, доцент государственного университета культуры и искусств г. Санкт-Петербурга) в КУИ было открыто отделение «Русский народный хор» с обучением по специальностям «Руководитель народного хора» и «Сольное народное пение». Студентам нового отделения – будущим исполнителям и преподавателям народной песни – потребовалось углубленное знание русского народного музыкального творчества. Уже на начальном

этапе было необходимо профессионально-системное изучение народной музыкальной культуры малой Родины – Вятки. Настоящая необходимость ввести в профессиональную подготовку будущих специалистов национально-региональный компонент обусловила появление новой учебной дисциплины.

Рабочая программа дисциплины «Вятский фольклор» была создана автором в 2005 году на основе многолетней преподавательской деятельности и практической музыкально-этнографической экспедиционной работы. Программа стала важной составной частью профессиональной подготовки студентов отделения «Русский народный хор». Дисциплина «Вятский фольклор» преподается в I–II семестрах в объеме 72 аудиторных часа. Ее целью является изучение вятского музыкального фольклора как неотъемлемой части народной культуры России.

Основной организующий принцип рабочей программы «Вятский фольклор» – естественно-географический, связанный с природно-климатическим и историко-культурным выделением районов Кировской области по бассейнам рек Вятки, Камы и Северной Двины. Однако реальный экспедиционный опыт выдвинул еще один организующий принцип программы – стратиграфический, предполагающий изучение и сопоставление специфических особенностей фольклорных традиций сельской местности, заводского поселения, поселка городского типа, пригородной и собственно городской среды. В рамках географических и стратиграфических блоков программы действует третий, историко-жанровый принцип рассмотрения черт типового и своеобразного в фольклорных традициях Кировской области.

Занятия ведутся на основе курса лекций, практических работ и учебных заданий, сопровождаются демонстрацией аудио- и видеозаписей, изучением нотаций народных песен и разнообразных наглядных материалов. В течение первого семестра изучается ряд тем основополагающего характера: определение и виды народного творчества, понятие фольклорной традиции, исторический процесс формирования вятской народной культуры на пересечении различных фольклорных традиций, географические зоны бытования народно-песенных традиций, их стилевое своеобразие, вятские русские говоры, жанры народной песни и

другие. Особое внимание уделяется этнографическому контексту существования вятской народной песни в крестьянском быту, в заводском поселении, в поселке городского типа, а также специфике духовных стихов, распространенных у вятских старообрядцев. Во втором семестре изучаются народная культура и певческие традиции конкретных районов области в естественно сложившихся ареалах: северо-запад, северо-восток, вятское Прикамье, центральные, юго-западные и юго-восточные районы. Специальная часть программы отведена рассмотрению межэтнических контактов на вятской земле и своеобразие певческих традиций различных этнических культур.

В результате изучения курса «Вятский фольклор» студенты должны получить разностороннее и, в то же время, профессионально четкое представление о возникновении и развитии вятской народной культуры в целом и народного музыкального творчества как ее части, об основных вятских народных певческих стилях в их взаимосвязи с живой народной речью и повседневным народным бытом. Учащиеся должны уметь охарактеризовать истоки, основы и специфические черты народного певческого стиля конкретного района. Практическую часть курса составляют навыки сольного и ансамблевого пения – озвучивания нотных образцов подлинной вятской народной песни, анализа музыкальных особенностей песенного примера. Курс является также и начальной подготовкой к практической собирательской работе.

Возможность разработки подобной программы и соответствующего ей учебного курса определяется не только количеством, но и качеством собранного в течение ряда лет подлинного фольклорного материала. Записи народных песен в различных районах Кировской области велись непосредственно от людей старшего поколения, воспринявших в юные годы песенную традицию как часть синкретического жизненно-бытового единства. По возможности, к различным формам собирательской деятельности привлекались и учащиеся – студенты музыкального и фольклорного отделений КУИ (ныне – Кировский областной колледж музыкального искусства), а также студенты Пермского государственного института искусства и культуры. Параллельно

аудиозаписи, как правило, шла тщательная фиксация материала на слух в полевой тетради. Это позволяло сразу же снабдить каждую единицу записи атрибутирующими сведениями (прежде всего — точными данными о месте и участниках записи), определить общую жанровую природу и специфические местные особенности текста и напева, выявить и вовремя уточнить незнакомые (старинные, диалектные, искаженные) или плохо слышимые слова.

При расшифровке песенных образцов, как правило, сохраняются все поддающиеся фиксации характерные черты и конкретные детали местного говора и локального певческого стиля. Нотная расшифровка должна точно передавать вариантно-строфическую природу развития народного напева и неразрывно связанные с ним особенности текста (традиционно допустимое в народной песенной речи смещение ударений, повторы, словообрывы, вставки-возгласы и другие). Обязательно фиксируются определения жанра и характера песни самими исполнителями: «гулевная», «долгая», «вызывная», «плясовская», «на прялках поют», «коротенькие песни», «присказеньки»; петь «широко» (громко), «толстым» (низким) и «тонким» (высоким) голосом, «приглашивать» (вести верхний подголосок). Такие определения представляют не только научный, но и практический, методический интерес, прекрасно вписываясь в изложение материала на уроке.

И в аудиозаписи, и в тетради фольклориста большое место занимают рассказы о старине, описания полевых и домашних работ, обрядов, хороводов, вечеров, проводов на войну, воспоминания о трагических и счастливых моментах человеческих судеб. Звучит характерная для того или иного района народная речь, в плавный поток которой естественно вписывается песня. Так при собирании и изучении песенных традиций как части традиционного искусства в целом вырабатываются не только профессиональные качества будущих специалистов, но и формируется живой интерес к национальной культуре народа, познается богатство и разнообразие вятской народной песенной традиции, ее эстетические и нравственно-воспитательные ценности.

Методические возможности программы «Вятский фольклор» были выявлены в ходе проведенных на ее основе открытых уроков: «Русская песенная традиция Афанасьевского района Кировской области» и «Особенности песенной традиции рабочих поселков (на примере Омутнинского района Кировской области)». В ходе опроса студенты демонстрировали необходимые для будущего фольклориста навыки работы с географической картой и атласом. Устные ответы строились на самостоятельно подобранном материале историко-краеведческого характера, сопровождалась ансамблевым и сольным исполнением подлинных образцов вятских народных песен. Изложение новой темы начиналось со сжатого рассмотрения природно-географических условий и хозяйственных основ народного быта, особенностей местного преломления вятского народного говора, строения избы, народного костюма. Центральной частью лекции становился круг и особенности народно-песенных жанров района. Рассказ иллюстрировали подлинные песенные аудиозаписи; их прослушивание сопровождалось беглым слуховым анализом жанровых и стиливых особенностей материала. Ансамблевое чтение с листа нотных расшифровок только что звучавших песен закрепляло новые знания, совершенствовало профессиональные певческие навыки.

Нотные материалы курса «Вятский фольклор» становятся основой сольных и ансамблевых номеров учебного и концертного репертуара студентов фольклорного отделения, постоянно используются ими на занятиях по педагогической практике, в ходе детских тематических праздников, в экзаменационных программах. В ноябре 2008 года успешно прошла презентация программы дисциплины «Вятский фольклор» для жюри и участников круглого стола творческой лаборатории «Мир детства в народной культуре» в ходе Всероссийской ассамблеи детских фольклорных коллективов в Кировском областном Доме народного творчества.

Изучение музыкальной культуры коренных малочисленных народов Севера в Сахалинском колледже искусств

Сахалин является регионом традиционного проживания коренных малочисленных народов — нивхов, ороков (уйльта), айнов, эвенков, нанайцев. Они имеют развитую духовную культуру: систему мифологических представлений, уникальную вокальную и инструментальную музыку, самобытную хореографию. Музыка этих народов относится к раннефольклорному пласту, еще недостаточно изученному современным музыковедением. В связи с этим знакомство с ней представляет для учащихся особый интерес. Музыкальный фольклор малочисленных народов имеет много специфического по сравнению с профессиональным музыкальным искусством, и слушателю, воспитанному на иных интонационных традициях, сложно адекватно воспринимать «чужую» музыкальную культуру. Долг же профессионального музыканта — грамотно, с позиций современного музыковедения трактовать этот сложный материал, чему студент и должен научиться в стенах колледжа искусств.

Не секрет, что современная молодежь, даже имеющая прямое отношение к музыке, часто неадекватно воспринимает своеобразную культуру народов, издавна населяющих Сахалин. Причина этого — поверхностный слуховой опыт и недостаточные теоретические знания их духовной культуры. В целях обогащения слухового и теоретического багажа студентов различных музыкальных специальностей, расширения их кругозора мы обращаемся к музыке сахалинских народов в рамках дисциплин музыкально-теоретического цикла: «Народное музыкальное творчество», «Теория музыки», «Анализ музыкальных произведений», «Инструментоведение». Кроме того с 1988 года в Сахалинском колледже искусств для студентов теоретического отделения ведутся предметы «Особенности музыкальной культуры коренных малочисленных народов Са-

халина» (6 семестр) и «Расшифровка фольклорных образцов» (5, 6 семестры).

Основная цель учебных курсов — познакомить студентов с музыкальным фольклором коренного населения Сахалина, раскрыть его эстетическую ценность и специфику, предоставить им возможность соприкоснуться с интонационным богатством звучащей музыки, дать теоретическое освещение некоторых проблем фольклористики и на этой основе углубить их знания по отдельным темам различных предметов теоретического цикла. Студенты должны усвоить материал по теме, познакомиться с имеющейся литературой по изучаемой проблематике, овладеть навыками нотирования фольклорных произведений и на этом материале провести исследовательскую работу.

Тематический план курса разнообразен. Он включает исторические темы, вопросы, связанные с мифологией, с обзором жанров фольклора народов Сахалина, а также собственно музыковедческие темы. Приведем перечень тем:

1. Актуальность и задачи изучения музыкальной культуры малочисленных народов Сахалина.
2. История исследования культуры народов Сахалина.
3. Мировоззрение коренных народов Дальнего Востока.
4. Вокальные жанры.
5. Инструментальные жанры.
6. Звукоподражания и сигналы.
7. Традиционная танцевальная культура.
8. Звуковысотная организация народной музыки. Звук как философско-эстетическая категория.
9. Ладовая организация.
10. Особенности формообразования.
11. Современный фольклор коренных малочисленных народов Сахалина. Национальные самодеятельные коллективы.
12. Нотация фольклорных образцов.
13. Проблемы сбора фольклора. Каталогизация. Создание фольклорного фонда.

Формы занятий различны. Уроки включают теоретическое освещение текущих тем, прослушивание аудиозаписей, знакомство с коллекцией музыкальных инструментов, с фотоматериалами

и видеозаписями. Во время некоторых уроков запланировано посещение Сахалинского областного краеведческого музея, фольклорного фонда Областного центра народного творчества, где происходит непосредственное знакомство с материальной культурой коренных народов Дальнего Востока. Другой вид работы – нотирование фольклорного материала на занятии по «Расшифровке фольклорных образцов». Раннефольклорный материал обладает большим своеобразием, сложностью как в области метроритма, так и в сфере звуковысотности. Работа с ним ведет к преодолению традиционных слуховых представлений, способствует развитию более чуткого музыкального слуха студентов. Еще один вид работы – аналитическое исследование расшифрованных материалов, выявление закономерностей и особенностей с выходом на общетеоретические проблемы, такие как зонность звука, полистадиальность фольклора, проблема соотношения лада и звукоряда, особенности вариантности в фольклоре, формульность как способ организации допесенного фольклора и другие. На основе изучаемого музыкального материала и проработанной литературы студенты пишут курсовые работы, включающие конкретные вопросы по какой-либо проблематике, требующие самостоятельности мышления, умения анализировать и синтезировать материал по нескольким темам и в результате сделать собственные выводы. На контрольном уроке студенты должны дать характеристику незнакомым вокальным или инструментальным произведениям, отвечают на вопросы музыкальной викторины, связанной с определением тембров инструментов, типов вокального интонирования, ладовых и композиционных особенностей, таким образом – применяют теоретические знания на практике.

Изучение музыки коренных народов Дальнего Востока весьма актуально. На этом материале можно говорить о таких явлениях, как сонорика, алеаторика, репетитивная техника, минимализм, проводя параллели с музыкой XX века. Процесс овладения музыкальным фольклором народов Сахалина помогает студентам воспринимать его как часть общемировой музыкальной культуры, расширить представления о некоторых теоретических проблемах музыкознания, познакомиться с особенностями раннего этапа становления музыкального искусства и протянуть нити к современности.

Народная песня в школьном образовании (из отечественного педагогического наследия)

При чтении педагогических работ российских ученых и музыкальных деятелей дореволюционной поры обращает на себя внимание то обстоятельство, что во многих из них ставится и разносторонне изучается вопрос о месте и значении народного песенного творчества в воспитании и обучении детей. Изложенные в трудах идеи, подходы, методические решения представляются настолько актуальными сегодня, что побуждают вновь, спустя многие десятилетия, обратиться к этому наследию и хотя бы в кратком изложении осветить взгляды, теоретические представления отечественных мыслителей на проблему введения народной песни в школьное образование.

Пристальное внимание названной проблеме уделял К. Д. Ушинский (1824–1870). Основополагающей в его педагогической концепции была идея народности воспитания и образования. Изучив практику обучения, сложившуюся во многих странах, К. Д. Ушинский пришел к выводу, что общей системы образования для всех народов не существует, у каждого народа есть своя исторически сложившаяся с присущими ей идеалами, традициями, особенностями национальная система образования, которая не может быть механически заимствована другим народом. На этих исторически сложившихся основах, на почве, выработанной самим народом, должна строиться отечественная практика образования подрастающего поколения.

Показав необходимость национального воспитания, К. Д. Ушинский раскрыл и главный источник его осуществления – родной язык. Он не умалял роли классических и иностранных языков в образовании российского юношества, но считал, что воспитание и обучение детей, особенно на начальном этапе, должно осуществляться на родном языке. К. Д. Ушинский придавал этому исключительное значение, считал родное слово сокровищницей многовекового опыта народа, видел значение

национального языка в том, что он соединяет «отжившие, живущие и будущие поколения народа в одно великое историческое живое целое»¹. Ученый называл родной язык «величайшим народным наставником», «удивительным педагогом», вводящим детей в мир народного чувства, народной жизни, народного духа².

Аналогичным был подход К. Д. Ушинского и к вопросу о народном песенном творчестве в школьном обучении и воспитании. Он считал, что в основу содержания начального музыкального образования должны быть положены именно родные напевы. Педагог любил народные песни, награждал их восторженными эпитетами («дивные», «чудные», «прекрасные»), относил их к числу совершенных образцов творчества народа, в которых запечатлены его дух, идеалы, этические и эстетические представления. К. Д. Ушинский выражал беспокойство, что в современной ему России народные песни находились «в полном пренебрежении», что они стали исключением «даже в устах кормилиц и нянек, хотя они долго убаюкивали этими песнями детство русского человека»³. Семья и школа, полагал он, призваны передать молодому поколению родное песенное наследие.

К. Д. Ушинский не только теоретически обосновал необходимость включения народных песен в содержание домашнего и школьного обучения детей, но и предпринял практические шаги в этом направлении, поместив в учебные книги «Родное слово» (год первый и второй) тексты около тридцати различных образцов русского народного песенного творчества — колыбельные, игровые, календарные песни, потешки, колядки и другие⁴.

К проблеме «народное музыкальное искусство и дети» неоднократно обращался видный отечественный ученый-педагог В. П. Острогорский (1840–1902). В работе «Письма об эстетическом воспитании» он выдвинул идею о необходимости раннего приобщения детей к музыкальному искусству. Первые музыкальные впечатления ребенка, по В. П. Острогорскому, должны быть связаны с отечественным фольклором. Ученый особенно подчеркивал роль колыбельных песен, полагая, что через их слушание у ребенка постепенно воспитывается «чутье» к родным напевам⁵. Он говорил о необходимости собирания и издания колыбельных песен, а также других жанров русского народного

творчества для целей семейного и школьного воспитания. Ученый придавал приоритетное значение отечественному фольклору, но вместе с тем считал целесообразным знакомить детей уже в первые годы жизни и с отдельными образцами песен народов разных стран. Говоря о матери как о первой музыкальной наставнице ребенка, В. П. Острогорский называл ряд качеств, которые ей должны быть присущи. Желательно, полагал он, чтобы мать знала достаточно большое число песен для детей, особенно русских народных, была знакома с лучшими сборниками этих песен, например, М. А. Балакирева, Ю. Н. Мельгунова.

Взгляды В. П. Острогорского во многом разделял известный музыкальный педагог Е. К. Альбрехт (1842–1894). Он также считал, что фундаментом школьного музыкального образования, особенно на начальном его этапе, должно быть народное песенное творчество: «Русская песня с ее самобытным строем должна, по моему мнению, лечь в основание музыкального обучения»⁶. Музыкант указывал на необходимость знакомства детей с различными жанрами народных песен, в том числе с образцами местного фольклора. Для обеспечения школ песенным материалом Е. К. Альбрехт совместно с Н. Х. Весселем составил и опубликовал три сборника песен⁷. Значительное место в них отведено произведениям народного музыкального творчества. Особой популярностью среди указанных хрестоматий в течение всего дооктябрьского времени пользовался сборник «Гусельки», выдержавший 37 изданий.

Много размышлял о русской песне, ее роли в воспитании юношества видный педагогический деятель С. И. Миропольский (1842–1907), автор широко известной в дореволюционное время книги «О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе». Русское народное песенное творчество, утверждал педагог, должно быть обязательным компонентом содержания школьных уроков хорового пения. «Мы желаем, — писал он, — чтобы песня родная свободно слышалась в народной школе: здесь ее прирожденное место»⁸.

Рассматривая народную песню как идеальное воплощение истории народа, его воззрений на жизнь, С. И. Миропольский вслед за К. Д. Ушинским считал, что отечественный фольклор является могущественным фактором национального воспитания

подрастающего поколения, содержит богатейший материал для его эстетического развития. «...Народная песня в педагогии, — отмечал он, — есть носительница живых индивидуальных основ национального воспитания. При этом народная наша песня служит незаменимым средством для образования здорового вкуса, понимания изящного и способности им наслаждаться. Эта песня проста, но высокохудожественна: простота и захватывающая всю душу глубина ее мелодии, своеобразная оригинальность ее гармонии составляют также черты ее воспитательного идеально-эстетического влияния, которые уничтожают всякую возможность заменить ее искусственным суррогатом»⁹. Высоко ценил С. И. Миропольский народную песню в деле нравственного воспитания детей. Колыбельная песня матери, отмечал он, «быть может первая полагает начало добра в душе дитяти»¹⁰.

С. И. Миропольский включил значительное число русских народных песен в составленные им нотные хрестоматии, предназначенные для семейного и школьного пения¹¹. Он поддержал выход в свет одного из первых в России сборников народных песен для детей, составленного М. А. Мамонтовой (гармонизация П. И. Чайковского), отметив, что данный труд является «прекрасным дополнением» к «Родному слову» К. Д. Ушинского и заслуживает широкого распространения в практике домашнего и школьного воспитания¹².

Подведем итоги. Отечественные ученые-педагоги, музыкальные деятели XIX века уделяли существенное внимание теоретической разработке вопросов, касающихся роли и места народного творчества в домашнем и школьном образовании, получили при решении этой проблемы значимые научные результаты. В частности, российские мыслители:

- выявили аксиологическую составляющую отечественного музыкального фольклора, показали самобытность, оригинальность, глубину русской народной песни, раскрыли ее художественные достоинства, потенциал в деле национального воспитания, нравственного и эстетического развития детей и юношества;
- обосновали взгляд на народное песенное творчество как на фундамент, основу школьного музыкального образования (особенно на его начальной ступени), показали необходи-

мость, обязательность введения народных песен в содержание домашнего и школьного обучения;

- активно пропагандировали отечественный фольклор, подготовили и издали адресованные семье и школе учебные книги, нотные сборники, содержащие большое число русских народных песен и получившие широкое распространение в российской воспитательно-образовательной практике.

Необходимо, чтобы теоретический и практический опыт наших предшественников был в полной мере востребован современными культурными деятелями — исследователями в области общего и профессионального музыкального образования, школьными учителями музыки, педагогами учреждений дополнительного образования, студентами музыкальных и педагогических учебных заведений.

Примечания

- 1 Ушинский К. Д. Избранные педагогические сочинения: В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 147.
- 2 Там же. С. 148–149.
- 3 Ушинский К. Д. Собрание сочинений: В 11 т. М.; Л., 1948. Т. 2. С. 464.
- 4 Ноты этих песен были даны в составленном В. Чижовым сборнике «Родные напевы для развития слуха и голоса по “Родному слову” К. Ушинского: Год первый», вышедшем в 1870 году как приложение к журналу «Народная школа» (см.: Санкт-Петербургские ведомости. 1871. 23 янв.).
- 5 Острогорский В. П. Письма об эстетическом воспитании. СПб., 1894. С. 44.
- 6 Альбрехт Е. К. О рациональном преподавании пения и музыки в школах // Педагогический сборник. 1870. № 11. С. 1138.
- 7 «Гусельки»: 128 колыбельных, детских и народных песен и прибауток. 2-е изд. СПб., 1876; Школьные песни: 115 народных, литературных, исторических и военных песен. СПб., 1876; Сборник солдатских, казацких и матросских песен: 100 песен. СПб., 1875.
- 8 Мировпольский С. И. О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе. 2-е изд. СПб., 1882. С. 50.
- 9 Там же. С. 51.
- 10 Там же. С. 43.
- 11 Русский хор: сборник трехголосных пьес для семьи и школы / Сост. С. И. Мировпольский. СПб., 1897–1898. Вып. 1–3.
- 12 Мировпольский С. И. О музыкальном образовании... С. 163.

О формировании этнокультурного ядра личности в процессе образования

С развитием процессов глобализации, связанных с технологической модернизацией, распространением средств коммуникации и массовой культуры, в постиндустриальном обществе возникает опасность утраты этнокультурной идентичности отдельного народа среди других. Противоположной процессам глобализации является тенденция роста этнического самосознания.

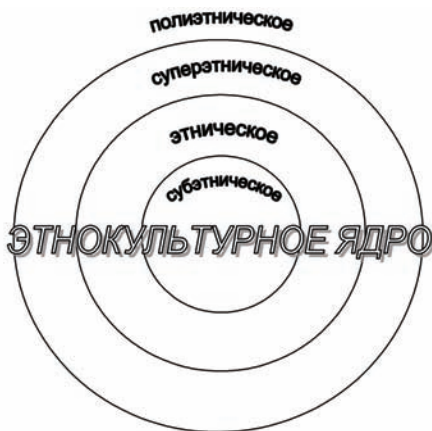
Образование как необходимый элемент и институт культуры отражает происходящие социокультурные процессы. Сегодня перспективы развития образовательной системы в нашей стране рассматриваются в контексте диалектики приобщения к мировым, российским и национально-региональным ценностям культуры. Проблемы их сбалансированности влияют на формирование многоуровневой самоидентификации человека: этнической, личностной, гражданской, профессиональной и других¹.

В осознании своего внутреннего «Я» важную роль играет этнокультурная составляющая, это своего рода «*этнокультурное ядро личности*». В современном динамичном, незамкнутом обществе важно, чтобы в личности сформировалось этнокультурное ядро, в котором взаимодействуют четыре структурных этнических компонента: субэтническое, этническое, суперэтническое и полиэтническое. Субэтносом являются региональные этнические общности, обособленные внутри этноса, «объединенные территорией, исторической судьбой, культурой и, главное, ощущающие и сохраняющие свою связь с “малой” родиной, например, казаки и их разновидности, поморы, семейские Забайкалья и другие»². В современных условиях понимание субэтнического приближено к региональному, осознаваемому как социокультурная общность: «мы — вологжане», «мы — архангелогородцы», «мы — петербуржцы». Этническое соответствует традиционному пониманию культурно-исторической общности людей, этногенез которой проходит разные стадии: племя, народность, нация. Су-

перэтническая общность в строгом смысле объединяет несколько этносов, родственных по происхождению, говорящих на близких языках и обладающих сходными чертами культуры (например, восточно-славянская общность, славяне в целом).

В новейшей истории суперэтническое интегрируется политической, экономикой и культурой, поэтому суперэтнотом являются граждане страны, осознающие свое историко-территориальное и культурное единение (независимо от этнической принадлежности). Современное понимание нации соответствует суперэтническому состоянию этнической системы: нация как согражданство, как «государственно-политическая общность». Ныне этнологи отмечают актуализацию формирования российской нации и соответственно российской национальной идентичности как основополагающей для граждан страны (Л. М. Дробижева, В. А. Тишков). В силу двузначного понимания термина «нация» в традиционном (этническом) и современном (гражданском) значениях автор данной статьи разделяет их и характеризует терминами «этническое» и «суперэтническое». Три компонента этнокультурного ядра личности соседствуют с полиэтническим компонентом, который тесно взаимодействует с внутренними слоями ядра, а также открыт внешним воздействиям (рис. 1).

Рис. 1. Структура этнокультурного ядра личности



В целом же этнокультурная составляющая в осознании своего внутреннего «Я» взаимодействует с надэтническим — общечеловеческим началом. Сбалансированность всех слоев гармонизирует личность, сообщает ей позитивное ощущение себя в мире. Ныне же в эпоху катастрофического давления западной массовой культуры, «вестернизации» сознания возникает ситуация отчуждения от собственных культурных корней, особенно опасная для подрастающего поколения. Поэтому в наши дни возрастает актуальность этнокультурной проблематики в образовании, в связи с чем в педагогике возникли направления этнопедагогики и этнокультурного образования.

Этнический слой в этнокультурном ядре личности связан с пониманием личностью этнокультуры своего народа, которая представляет собой сложную многоэлементную системную целостность. В силу того, что общепринятого определения термина «этнокультура» не существует, а имеющиеся определения термина «этническая культура» не универсальны, в настоящей статье предлагается следующее рабочее определение: *этнокультура — это совокупность традиционных ценностей, отношений и поведенческих особенностей, воплощенных в материальной, духовной и социальной жизнедеятельности этноса, сложившихся в прошлом, развивающихся в исторической социодинамике и постоянно обогащающих этнической спецификой культуру в различных формах деятельности самореализации людей как представителей своего этноса.* Многоаспектность этнокультурной проблематики требует в процессе образования искать емкие педагогические технологии и методы. Чтобы представить материал в наглядной, хорошо запоминающейся форме, применяется метод моделирования системных объектов.

Анализ литературы и глубокое изучение специфики этнокультуры «изнутри» в многочисленных комплексных фольклорных экспедициях позволили в качестве педагогической технологии создать модель этнокультуры, в которой в схематически зримой форме выявляется ее структура и системная взаимосвязь всех составных элементов (рис. 2).

Рис. 2. Структурная модель этнокультуры



Предлагаемая модель этнокультуры представляется в виде кольца, внутри которого сцеплены между собой составные элементы как пересекающиеся множества, подобные звеньям кольца, соединенным в единое целое. Каждое звено связано с предыдущим и ведет к последующему, а в зоне пересечения возникают их общие формы.

В нижней части кольца — глубинные составляющие этнокультуры: хозяйственно-культурный тип экономики (сельскохозяйственно-оседлый, скотоводческо-кочевой или ремесленно-торговый), предметы традиционного быта (материальная составляющая культуры), религия, обычаи и обряды, эмпирические воззрения народа (народная медицина, астрономия, экология, философия и другое), народная педагогика, этническая психология и этноэтикет. Они составляют базисную основу этнокультуры как системы. В верхней части кольца — более подвижные, постепенно изменяющиеся в разнообразных формах составляющие, имеющие значение надстройки в этнокультуре как системной целостности. Это язык и народная художественная культу-

ра во всех ее видах: словесный, музыкальный, хореографический, игровой, драматический фольклор, декоративно-прикладное искусство, народное зодчество. Элементы структуры являются смысловыми концептами, ценностными универсалиями, существующими в этнокультурах всех народов.

Придерживаясь концепции В. Е. Гусева, мы классифицируем народную художественную культуру на виды по комбинации структурных элементов в системе средств художественной выразительности, что наиболее перспективно для понимания развития видов искусств в исторической динамике и познания образовательных областей в педагогическом процессе. Причем, с точки зрения морфологии, возникают полиэлементные формы, сочетающие средства выражения соседних составляющих (слово и музыка в песне; слово, музыка, хореография в хороводе; вербальные и невербальные знаки в этикете и так далее), а также «веерные» связи, соединяющие одну область со многими другими (обряд, традиционный быт), и надэлементные связи (законы морали, народная мифология). Каждый из элементов структуры этнокультуры имеет свое содержание, реализуется в различных формах.

Учитывая педагогическую направленность работы, необходимо также рассмотреть взаимоотношения между культурой и человеком. В сложной, целостной системе культуры человек одновременно является ее объектом и субъектом. В этнокультуре с каждой из ее областей личность связана через сообщество (коллектив): семью, общину, церковный приход, трудовую артель, детское или молодежное собрание вечёрки, народного ансамбля. В коллективном сознании кристаллизуется культурный опыт многих поколений, выраженный в системе ценностей и правил.

Механизмом реализации этнокультурного наследия во временной динамике издавна является традиция (от лат. tradition — передача). Ее рассматривают как форму социальной наследственности, функция которой — сохранение преемственности. Многие традиции перенимаются человеком стихийно в семье и общественной жизни по вертикали (от старших к младшим) и по горизонтали (от сверстников). В традиционной культуре ребенок по-

знает мир посредством восприятия природы и воздействия коллектива с учетом персонального влияния личности на ребенка.

В современной культуре изменились посредники трансляции этнокультурных ценностей: увеличивается роль личного воздействия на ребенка, но члены семьи и друзья в большинстве не знают глубоко народных традиций, в связи с этим усиливается роль педагога.

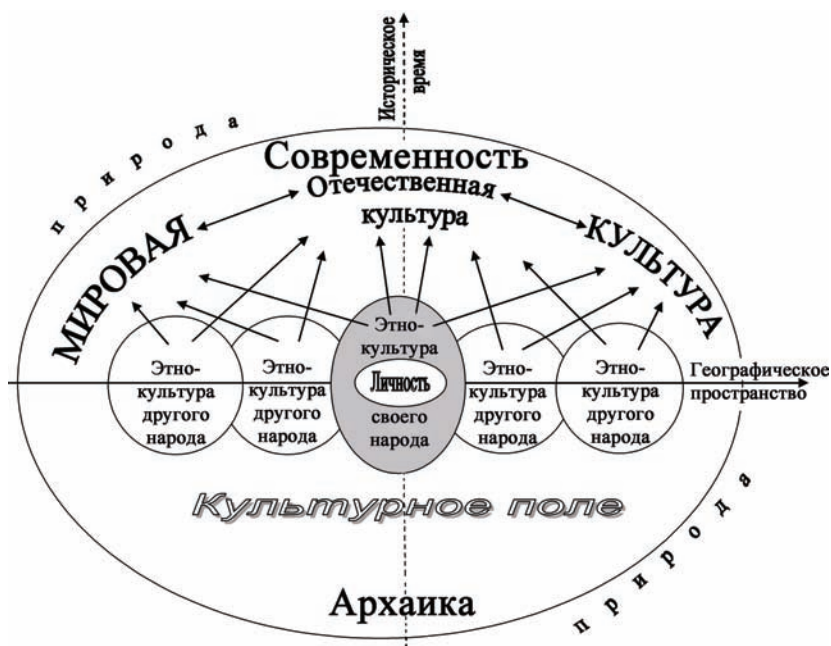
Этнология обладает огромным педагогическим потенциалом, так как в процессе ее освоения человек обучается различным навыкам и умениям, испытывает ее воспитательное воздействие, развивает свои разнообразные способности. Культурные ценности устойчивы, поэтому они дают человеку психологическую защищенность и душевное здоровье. Наиболее значимыми для современного человека функциями этнологии можно считать аксиологическую, психологическую, культурологическую, эстетическую, педагогическую, коммуникативную, социальную. Они сообщают многофункциональность процессу образования. Содержательная основа этнологического образования базируется на комплексном освоении этнологии с доминантой на системообразующих элементах — языке и народной художественной культуре, осознании функций и ценностей, понимании плюрализма этнологий и путей их развития.

В проектировании процесса образования необходимо понимание базисной роли этнологии: она несет архетипическое начало, развивается, входит в бытовую культуру различных социальных слоев и в профессиональную культуру. В качестве педагогической технологии автор выстраивает модель развития культуры, представляющейся в системе координат пространственно-географической горизонтали и историко-временной вертикали. Для каждого человека в центре — культура своего народа. Во взаимодействии культур развивается многоаспектная отечественная культура, а культуры разных этносов входят в систему мировой культуры (рис. 3).

По горизонтали этнологии разных народов образуют этнологический пласт. Звенья этнологии родного народа соприкасаются с соседними этнологиями, взаимодействуют и с другими по общим элементам. В целом же культура располага-

ется в пространстве природы. Этнокультурный компонент живет в сердцевине системы и прорастает в различных слоях вплоть до современности. Значение этнокультуры как подсистемы культуры определяется ее корневой основой, играющей роль фундамента, что обеспечивает базисную роль этнокультурного образования в системе образования, обращенной к каждому ребенку. В подобной системе пространственно-временных координат можно представить культуру всех слоев многоуровневой системы: культуру личности, социальной группы, человечества в целом.

Рис. 3. Координатная модель этнокультурного образования в пространстве развития культуры



Та же система координат лежит внутри системы образования и самообразования. Но в этнокультурном образовании оба вектора действуют в одновременности, в дуалистической взаимосвязи. В их неразрывности лежит специфика этнокультурного образования, обеспечивающего познание личностью взаимо-

действия синхронных и диахронных информационных связей в жизни своего народа, понимание того, что этнос как географически и исторически определенная часть биосферы Земли несет свою культуру миру.

Данная модель в схематически-образном плане выявляет сущность этнокультурного образования, сформулированную в определении: *этнокультурное образование представляет собой целостный процесс изучения, деятельностного освоения культурного наследия (ценностей традиционной этнокультуры) и воспитания личности на этнокультурных традициях, процесс становления личности в осмыслении синхронных и диахронных информационных связей, учитывающих полиэтническую горизонталь географического пространства и историко-временную вертикаль развития своего этноса и суперэтноса в структуре мировой культуры.*

В созданной модели схематически представлено пространство культуры, в котором действует культурное поле. Эти понятия вошли в научный аппарат педагогики на рубеже XX–XXI веков. В законе «Об образовании» используются термины культурного и образовательного пространства (глава 1, статья 2). Т. К. Солодухина работает с термином «культурно-образовательное пространство» и обосновывает его в своей диссертации³. Л. Н. Бережнова использует термин «культурное пространство» и дает его определение через понятие среды: «...культурное пространство — это среда повседневного обитания человека»⁴. М. П. Воюшина через понятие «пространство культуры» определяет понятие «культурное поле»: «...под культурным полем мы понимаем пространство культуры, освоенное (присвоенное) личностью»⁵. Близость этих понятий естественна и обусловлена активным введением в современную педагогику культурологического подхода, который характеризуется как «видение образования сквозь призму понятия культуры»⁶.

М. П. Воюшина использует термины «пространство», «среда» и «поле» применительно к проблеме вхождения человека в мир художественной культуры⁷. Но исходя из ее определения, культурное поле, на наш взгляд, характеризует именно конкретное «культурное поле личности». Заостренность внимания к

личности, несомненно, обусловлена глубиной исследовательского интереса М. П. Воюшиной как блестящего методиста к личности школьника. В целом же проблематика формирования культурного поля школьника активно разрабатывается в последние годы в Институте Детства Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (см. материалы конференций⁸).

Термин «поле» сам по себе многозначен и связан с термином «пространство». Трактовка поля как части пространства типична для характеристики различных конкретных терминов: сельскохозяйственное, географическое, военное, оптическое, юридическое и так далее. Специфические поля существуют в различных науках: биологии, филологии (семантическое поле), математике (алгебраическое поле), астрономии, физике (электрическое, магнитное, электромагнитное, гравитационное, поле ядерных сил, волновые, квантовые поля). В современной педагогике также укоренились термины «исследовательское поле», «проблемное поле», «информационное поле».

Термин «культурное поле» имеет многоплановое понимание и может реализовываться на разных уровнях. Помимо субъективного уровня — относящегося к личности, культурное поле существует и в объективной реальности. Оно находится в пространстве культуры и способствует взаимодействию субъектов и объектов культуры.

«Культурное поле» понимается как духовно-материальная социальная реальность, определяемая как пространство культуры, существующее в исторически определенной социокультурной действительности, в котором взаимодействуют объекты и субъекты культуры и проявляются (действуют) силы, влияющие на человека. Пространство же культуры понимается как объективная реальность, обладающая историческим объемом культуры, наработанным человечеством во временном (историческом) и пространственном (географическом) измерениях⁹.

Подобие культурного поля физическому обусловлено взаимодействием в самой культуре различных сил: притяжения, отталкивания, энтропии (разрушения) и других. Одной из важнейших сил, выполняющей функцию силы притяжения в культуре, можно

рассматривать традиционность, особенно целостно воплощенную в этнокультуре. Несмотря на современные тенденции к разрушению, по сей день традиционная культура посредством своей устойчивости, повторяемости и сохранности этнических ценностей и норм обладает силой, благодаря которой человек как часть социума сознает свои исторические корни и этническую историю.

Подобно частицам физического поля люди существуют в дуалистическом единстве пространства и времени и взаимодействуют между собой и с объектами культуры в соответствии с энергией и импульсами культурного поля, частью которого они являются как субъекты культуры. Осуществляется же взаимодействие в условиях конкретной среды: природной, социальной, культурной (в том числе и входящей в нее образовательной среды). Объекты среды существуют в культурном поле, испытывают его воздействие и одновременно сами воздействуют на культурное поле.

Пространство культуры безгранично и разнообразно. В нем существует множество этнокультур и культур этносов. Уточним понимание этих терминов.

Анализ философской, культурологической и этнологической литературы убеждает в том, что понятие «этнической культуры» трактуется в широком и узком смыслах. В узком смысле этническая культура совпадает с понятием «традиционная культура». В широком значении оно отождествляется с понятиями «национальная культура» и «культура этноса». Ряд этнологов разграничивают понятия «этническая культура» и «культура этноса» (В. И. Козлов, А. П. Садохин, Т. Г. Грушевицкая). На наш взгляд, необходимо придерживаться разграничительной позиции и считать понятие «этническая культура» более узким, а «культура этноса» более широким. Культура этноса представляется как всеобъемлющее явление, вбирающее в себя собственно этнокультуру (как традиционную народную культуру, развивающуюся также и в современности) и более позднюю фазу ее развития — национальную культуру, в которой этнокультурное начало развивается и проявляется как архетипическое (обогащающее разные слои культуры этническим своеобразием), а разнообразные влияния других культур перерабатываются в процессе творческой адаптации и трансформации. Из этнокультуры, как

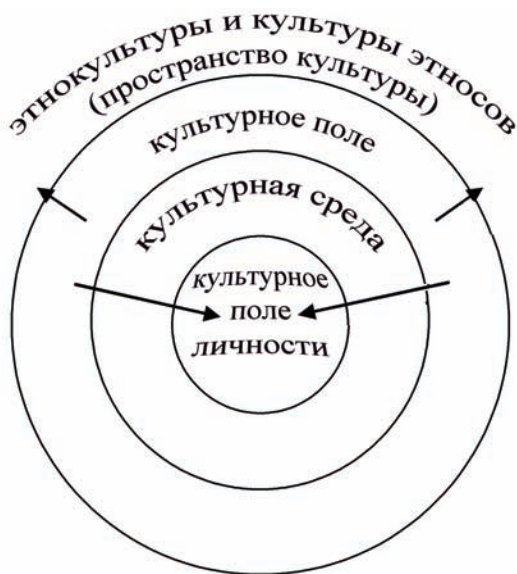
из зародыша, развивается многоаспектная отечественная культура (культура этноса, суперэтноса, национальная культура), интегрирующая и адаптирующая в себе культуры разных этносов и связанная с древом мировой культуры, вбирающим все многообразие культур.

В исторической динамике пространство культуры расширяется. В силу небывалой ранее интенсивности информационных и глобализационных процессов в современном культурном поле действуют силы разного рода и разной направленности. Ныне человек может включить в свое культурное поле факты культуры различных исторических слоев и стран. Такая степень свободы и доступности связана с повышением роли культурной среды.

В структуру современной культурной среды входят учреждения культуры (театры, кинотеатры, концертные залы и комплексы, цирки, музеи, библиотеки, дворцы и дома культуры, художественного и технического творчества, спортивные комплексы, этнокультурные центры субэтнических и национальных землячеств), образовательные учреждения (дошкольные, школьные, дополнительного, профессионального образования), конфессиональные учреждения (храмы разных религиозных конфессий), средства массовой информации. Помимо данных социальных институтов, отражающих вертикальные связи воздействия культуры на личность, культурная среда образуется горизонтальными связями культуры семьи и общения со сверстниками, культурой быта, досуга, будней и праздников.

Процесс институционального и внеинституционального образования оказывает решающее воздействие на формирование культурного поля личности. Важнейшая функция образования — трансляция культуры, наработанной социумом. В процессе ее передачи формируется культура личности, которая в свою очередь создает новый культурный продукт. Схематически этот процесс можно представить во взаимодействии личности (ее культурного поля) и этнокультур и культур этносов (объективно существующих в пространстве культуры), которое осуществляется через культурную среду под воздействием сил культурного поля, пронизывающего все слои (рис. 4).

Рис. 4. Схема взаимодействия культуры и культурного поля личности



В большой мере через систему институционального образования целенаправленно и последовательно осуществляется организационно-управляемый процесс формирования культуры личности. Причем сила воздействия культуры зависит и от активности самой личности. Поэтому в процессе образования необходимо формировать потребность личности в освоении элементов и форм культуры и расширении своего культурного поля. Именно потребности являются источником активности человека, движущей силой его развития, побуждают мотивацию, постановку и достижение цели, формирование интересов (что доказано в педагогике в работах М. П. Воюшиной, А. С. Роботовой, Г. И. Шукиной и других).

В педагогическом контексте важно формирование культурного поля личности как «возделывания» души, духа человека, его внутреннего совершенствования, созвучного ценностным смыслам культуры.

Культурное поле может и должно создаваться и в самом образовательном учреждении. Эстетико-информационное пространство класса или школы само по себе является культурным пространством. Культурное же поле возникает в условиях педагогического взаимодействия в различных формах организации деятельности учащихся, включенных в культурное пространство, в котором возникают силы, воздействующие на личность. Поэтому в целенаправленном процессе институционального образования можно говорить о культурном поле урока, занятия (классного, внеклассного, лекционного, практического), масштабной коллективной формы внеклассной работы (ярким примером которой является праздник или фестиваль).

«Культурное поле урока» трактуется как поле взаимодействия разных элементов культуры в педагогическом процессе урока, имеющего панорамный или интегративный характер. Подобная характеристика справедлива и для построения культурного поля других организационных педагогических форм (факультативных занятий, внеклассных форм работы в школе, занятий в вузе). Проектирование культурного поля на уроке требует широты изложения темы в панораме разных элементов культуры, материала, идей, взглядов, их сопоставления, освоения посредством различных педагогических технологий, способов, приемов. Степень насыщенности культурного поля может быть различной, но в целом она должна ориентироваться на многоплановость, объемность. Насыщенное, объемное культурное поле возникает в условиях синтеза различных элементов культуры в методике занятия, что обеспечивает применение интегративного и метаметодического подходов¹⁰.

Частным случаем культурного поля является этнокультурное поле. Его построение необходимо при изучении какого-либо элемента этнокультуры. Совокупности родственных элементов этнокультуры составляют области: этнофилологическую (этноязык, народная словесность), этнохудожественную (все виды фольклора и народного искусства), поведенческую (проявляющуюся в традиционной хозяйственно-экономической и бытовой деятельности, обычаях, обрядах, нормах этноэтикета, этнопсихологических и этнопедагогических стереотипах), мировоззренчес-

кую (наиболее полно проявляющуюся в религии, мифологии, эмпирических воззрениях народа на отношения человека к природе, мирозданию, к человеку, социуму, к основам воспитания, морали). Каждая из областей или элементов этнокультуры может входить в содержание образования как этнокультурный компонент. Но так как в самой этнокультуре все области переплетаются и воздействуют на личность в комплексе, необходимо продумывать их взаимодействие при проектировании этнокультурного поля занятия. Переключки элементов этнокультуры целесообразны не только внутри учебного предмета, но и между ними.

Необходимо также расширение образовательной области «искусство», в которую должны входить все виды народной художественной культуры. Помимо словесного и музыкального фольклора, его другие виды – народная хореография, игровой и драматический, обрядовый фольклор – могут войти в программы уроков музыки, литературы, физкультуры, а также в уроки ритмики, риторики, этикета, народоведения, встречающиеся в учебных планах некоторых школ. Образцы народного зодчества, декоративно-прикладного искусства, предметы традиционного быта могут включаться в иллюстративной или живой форме в эстетическое пространство различных уроков (литературы, музыки, истории, географии и других) и в качестве художественного материала, стимулирующего творчество при овладении учебными задачами предметов «Изобразительное искусство», «Художественный труд».

Роль образовательной области «искусство» чрезвычайно велика, так как в ней этнокультурный материал осваивается в специфической художественной деятельности, через которую личность прежде всего осознает культуру как процесс восхождения к идеальному образу. Причем в деятельности художественного освоения мира активно участвуют левое и правое полушария головного мозга, синтезируя процессы логического и образного мышления, важность взаимосвязи которых отмечали известные психологи Л. С. Выготский и В. В. Зеньковский. Более широкое включение этнохудожественных материалов в проектирование этнокультурного поля занятий является актуальной педагогической проблемой, так как это позволяет решать задачи этнокуль-

турного образования с использованием всех видов деятельности в освоении традиций своей страны в сочетании с гармоничным развитием творческих способностей ребенка в целостной структуре психики личности.

В целом в организации условий этнокультурного образования необходимо углубление этнокультурного содержания на уровнях учебных предметов и учебного материала, нужны новые подходы к его педагогической реализации — методики, приближенные к синкретичной сущности этнокультуры и формированию целостного представления о ней в культурном поле личности.

Этнокультурная составляющая лежит в «сердцевине» культурного поля личности. Взаимодействие субэтнического и этнического слоев в этнокультурном ядре личности обеспечивает силу притяжения, которая ощущается человеком как сила любви к малой и большой Родине, и составляет основу чувства патриотизма. Взаимодействие же всех слоев ядра с полиэтнической составляющей способствует воспитанию толерантности. Этнокультурное ядро формируется в процессе становления личности, что проявляется в интересе к этнокультурному пласту, потребности в его познании, сотворческой деятельности, культуросообразном поведении, осмыслении вхождения этнокультурного пласта в профессиональную культуру, знакомстве и сравнении культур разных народов. Взаимодействие разных этнических слоев ядра проявляется с разной силой у разных людей, но оно всегда обуславливает многоуровневую идентичность личности: субэтническую и этническую, суперэтническую — российскую для гражданина нашей страны, надэтническую — планетарную.

Примечания

- ¹ Понимание проблем самоидентификации связано с развивающейся в современной психолого-педагогической науке «Я-концепцией». В ней «Я» не идентично личности. Как пишут А. П. Садохин и Т. Г. Грушевицкая, «это некий психологический феномен, характеризующийся внутренним единством, близкий к понятию самосознания, которое складывается из представлений человека о себе и для себя, а также из представлений о себе для других». Садохин А. П., Грушевицкая Т. Г. Этнология. М., 2003. С. 176.

- 2 Этнотолерантность подростка: воспитание в семье и школе. Словарь / Под общ. ред. А. Г. Козловой. СПб., 2007. С. 246–247.
- 3 Солодухина Т. К. Этнокультурное образование русских школьников в полиэтническом регионе (На материале Республики Бурятия): Дис. на соиск. уч. ст. д-ра пед. наук. М., 2005.
- 4 Бережнова Л. Н., Набок И. Л., Щеглов В. И. Этнопедагогика. М., 2007. С. 7.
- 5 Воюшина М. П. Культурное поле младшего школьника как объект метаметодического исследования // Метаметодика как перспективное направление развития частных методик: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции. СПб., 2005. С. 9.
- 6 Бондаревская Е. В., Кульневич С. В. Педагогика: Личность в гуманистических теориях и системах воспитания. Ростов-н/Д, 1999. С. 10.
- 7 Воюшина М. П. Структура культурного поля школьника в статике и динамике // Эстетическое пространство детства и формирование культурного поля школьника: Материалы I Всероссийской научно-методической конференции. СПб., 2006. С. 5–7.
- 8 Воюшина М. П. Культурное поле младшего школьника как объект метаметодического наследования...; Воюшина М. П. Структура культурного поля школьника в статике и динамике...; Шекалов В. А. Пространство — среда — поле: динамика соотношений в истории художественной культуры // Эстетическое пространство детства и формирование культурного поля школьника: Материалы II Всероссийской научно-методической конференции. СПб., 2007. С. 11–16.
- 9 Термин «пространство культуры» близок понятию «культура общества». Размышляя в подобном направлении о художественной культуре, В. А. Шекалов определяет отличие понятия «художественная культура общества» от термина «пространство художественной культуры» в том, что последнее «должно быть достижимо для конкретного человека».
- 10 Чрезвычайно показательно построение культурного поля на уроках художественно-эстетического цикла во взаимодействии разных видов искусства в процессе деятельностного освоения художественной картины мира, а также на уроках культурологического плана («Художественная культура Санкт-Петербурга», «История мировой художественной культуры», «Регионоведение» и других). На уроках интегративного типа взаимодействуют разные виды культуры, включенные в информационно-эстетическое пространство урока, в методике могут использоваться приемы разных частных дисциплин.

*Д. Ю. Доронин
Нижний Новгород*

**Школа этно-экологического проектирования:
актуализация знаний о традиционной культуре
в образовательной деятельности**

«Школа этно-экологического проектирования» — инновационная образовательная модель, эффективная в построении стратегических путей развития сельских школ. Реализация этой модели предполагает выявление потенциалов, актуализацию знаний о традиционной культуре в условиях конкретных территорий.

Этот потенциал латентно заключен в многообразии локальных форм традиционной культуры¹ (традиционные технологии природопользования, внутриобщинного управления, семейной педагогики, духовного развития и другие). Столетиями эти технологии в пространстве конкретных социо-природных ландшафтов продуцировали подлинно национальные инновации, определяющие суммарно развитие российской культуры в целом. Однако в XX веке на большинстве сельских территорий происходила их насильственная замена идеями и технологиями культурно-промышленного универсализма², что и привело к социально-культурному кризису села.

Решение этой проблемы — в актуализации полузабытых традиционных локальных технологий и представлений и в их интеграции с современным социокультурным контекстом села. Однако методы подобной интеграции практически не разработаны: часто к традиционному знанию относятся просто как к фольклорной экзотике или «духовному наследию народа», не воспринимая его инновационно-деятельностный потенциал.

В 2007 и 2008 годах в рамках приоритетного национального проекта «Образование» две школы Нижегородской области получили поддержку в развитии модели «Школа этно-экологического проектирования». Единая концепция по-разному преломляется в очерченном проблемном поле, целях, задачах и проектах ее реализации в Дивеевском (средняя школа с. Суворово) и Вачском районах (средняя школа с. Арефино).

Этно-экологическое проектирование:

- это предметная конкретизация социально-педагогического и учебно-исследовательского проектирования;
- предполагает разработку инновационной образовательной институции, процессов и форм сотрудничества детско-педагогических общностей в социально-образовательном пространстве села (района, области), имеющих целью комплексное изучение, актуализацию и интеграцию в современном контексте традиционного знания и технологий как наиболее оптимальных и «вписанных» в культурно-природный ландшафт и проблемное поле конкретной территории.

Проекты Арефинской школы нацелены на преобразование социального пространства одного села и сопредельного ему куста деревень. В выявлении и актуализации сложного комплекса традиционных культурных технологий и представлений на конкретной территории — залог их успешности. Суворовская школа заявляет о себе как о координационно-методическом центре этно-экологического проектирования в масштабе всего района, формируя разветвленную сеть проектных взаимодействий с другими школами и организациями³.

Районный этно-экологический центр:

- это инновационная образовательная институция, в проектном режиме сетевого сотрудничества образовательного учреждения и районных организаций различного профиля формирующая социально-образовательное пространство на основе актуализации знаний о традиционной культуре в современном контексте развития района. Районный этно-экологический центр выполняет научно-методические задачи и формируется на основе образовательного учреждения, лидирующего в социально-педагогическом и учебно-исследовательском проектировании этно-экологического профиля.

Приоритетный методологический путь проектирования ситуаций развития сельских школ состоит, на наш взгляд, в таком комплексном построении программы образовательного учреждения-инноватора, при котором живое, функциональное, деятельностно-антропологическое⁴ знание объединяет в себе методологию известных моделей развития (Ю. В. Громыко,

В. С. Лазарев, А. М. Моисеев, В. И. Слободчиков и другие) с местной исторически- и географически-конкретной информацией об определенной территории. Разрабатываются уникальные модели развития, максимально учитывающие специфику местных проблемных ситуаций: метазнание методологов образования наполняется знаниями о локальной традиционной культуре (приложение, схема 1).

С точки зрения аналитиков современное состояние инновационных процессов в образовании характеризуется наличием большого числа проектов, которые не сводятся к строго очерченным учебным дисциплинам. Это предполагает проведение комплексных исследований, обозначенных в педагогике терминами «полидисциплинарность», «междисциплинарность», «метапредметность»⁵.

Под метапредметностью понимается не модернизация содержания образования в рамках отдельных предметов, но трансформация всей образовательной деятельности школы. Примером комплексности инновационного процесса служит образовательная модель «Школа этно-экологического проектирования», в которой развивающей средой является не просто этнокультурная среда (как в модели «Школа с этнокультурным компонентом»), а сложная многоуровневая система-комплекс местных локальных культур и определяющих их или сопутствующих им конкретных природных сообществ и вмещающих ландшафтов.

Именно особенности формирования и действия образовательного знания (актуализация потенциалов развития в интеграции традиционных и академических знаний) определяет специфику и эффективность модели «Школа этно-экологического проектирования». Основным преимуществом при этом является открытость, незавершенность образовательного знания: учащийся, погруженный в проектное пространство, сам участвует в процессах развития знания, осваивая при этом важнейшее метапредметное содержание — открытие и реализацию способов и техники мышления и деятельности. Особая («генетико-содержательная») логика освоения развивающегося знания, его онтологичность, историчность, диалектичность раскрываются в проектах за счет:

- наглядности техник получения (сбора, систематизации, анализа, моделирования) новых знаний — в процессе этно-экологических экспедиций;
- наглядности и доступности для учащегося техник соотнесения различных систем научных и локально-этнических знаний;
- планомерного погружения учащегося в контекст различных областей знания;
- действия логики смысловых пучков: классическое (объективизированное) предметное содержание обогащается местными знаниями в области традиционной культуры (этноботаника, этнозоология и прочее);
- освоения различных форм деятельности: самоопределение в проектном поле; анализ ситуации; постановка проблемы; выработка и реализация замысла; рефлексия результатов;
- включения метапредметного содержания в жизнедеятельность: в отношения с людьми, в организацию социальных инициатив, праздников, в жизнь во внеурочное время и так далее.

В рамках эксперимента нами разработаны методики, раскрывающие специфику традиционно-культурных знаний и позволяющие интегрировать их в образовательное пространство.

Традиционно-культурное знание:

- это знание, воплощенное в фольклорно-мифологической, обрядово-ритуальной форме. Оно может выражаться в форме обычая, бытового, ремесленного знания, в форме знания «людей с даром» (целители и прочие), традиционных представлений об окружающем мире и человеке. Как и научное знание, традиционно-культурное знание системно организовано, имеет свою, хоть и скрытую, методологию, предметную специфику и логику развития.

Общим стратегическим направлением программ развития этно-экологических школ является переход в новое качество — запуск и действие в социальном пространстве села / района проекта «Развитие территории».

Этно-экологический подход является частью методологического знания как экологической науки, так и этнокультурной педагогики, направленных на изучение современного значения традиционной культуры. С помощью методов сбора этнокультурной

информации (фольклор, топонимика, технологии, обряды и прочее), ее анализа и картографирования осуществляется педагогическая актуализация деятельностных и мировоззренческих форм традиционно-культурного знания. Этно-экологический подход реализуется на основании комплекса концептуальных положений:

- о современности традиционной культуры и актуальности фольклора;
- об экологичности традиционной культуры;
- о сопряженности природного и этнокультурного ландшафтов;
- о параллелях культурного и экологического разнообразия.

Педагогическая актуализация традиционной культуры:

- педагогическая деятельность в форме проектно-исследовательского комплекса, направленная на грамотное изучение и преподавание фольклора и этнографии с обязательным условием географической конкретности изучаемой локальной традиционной культуры;
- позитивный эффект данной педагогической деятельности, воплощаемый в раскрытии инновационного потенциала и систематической интеграции (через повторное открытие и осознание) традиционно-культурных представлений и технологий с социально-природным контекстом и проблемным полем конкретной территории.

Этно-экологический подход позволяет выявлять и анализировать деятельностный аспект традиционного знания, брать это знание не в статике простого информационного перечня, а в функциональной динамике, картографируя и сопоставляя специфику традиционно-культурных представлений и технологий разных сел и деревень. При этом этно-экологическое проектирование включает в себя несколько обязательных этапов и соответствующих им методико-технологических областей (приложение, таблица 1).

Продемонстрируем специфику образовательного знания модели «Школы этно-экологического проектирования» на примере фрагмента программы спецкурса «Основы этно-экологических исследований», освоение которого является обязательным для участников проектных коллективов.

Цель спецкурса: формирование в учебных группах (детско-взрослые общности) базовых теоретических знаний по этноэкологии, практических умений и навыков этно-экологического ис-

следования, воплощающихся в проектной компетенции самостоятельного изучения традиционной культуры родного края.

Задачи проектного спецкурса:

- дать основные представления о понятиях, принципах методах этноэкологии, необходимые для организации самостоятельных этно-экологических исследований и социальных проектов;
- обучить принципам составления этно-экологических опросников по различным предметным аспектам традиционно-культурного знания;
- обучить принципам и правилам основных форм этно-экологического анализа: систематизации информации, паспортизации и картографирования;
- дать общие представления о структуре и трансляции традиционного знания, сформировать навыки выявления и сбора, систематизации и осмысления его форм и компонентов, специфики их функционирования.

В традиционном экологическом знании взаимосвязи между животными, растениями, объектами, явлениями и факторами неживой природы могут выглядеть фантастическими с точки зрения ученого-эколога, например: связь неба, огня, воды и подземного мира в мифологических поверьях о происхождении «гремющих ключей» от удара молнии и тому подобное. Поэтому современному человеку традиционное знание часто может казаться ошибочным, суеверным, но это не так. Соотнесение научного и традиционного знания, например, в области биологии или медицины, часто приводит к неожиданным и очень ценным (для развития современных технологий, путей природопользования и прочего) результатам. Но для этого необходимо сначала тщательно выявить и описать закономерности функционирования (рождения, передачи, трансляции) и многообразие форм традиционного знания, сделать это на конкретных территориях, то есть в рамках локальных традиционных культур различных сел и деревень (приложение, таблица 2).

Традиционную культуру сельских районов можно определить как развивающую среду, как исторический порождающий контекст подлинных российских инноваций. Изучая традиционную культуру, выявляя ее представленные и деятельностные

формы, мы моделируем контекст, столетиями производящий интеллектуальное и духовное достояние русской земли. Инновации в России должны рождаться из местного потенциала, иначе они будут лишены корней. Серьезной методологической ошибкой является игнорирование местного культурного контекста, исторически на протяжении столетий преобразующего интеллектуальный и духовный мир России.

Приложение

Схема 1. Развитие образовательного знания «Школы этно-экологического проектирования»

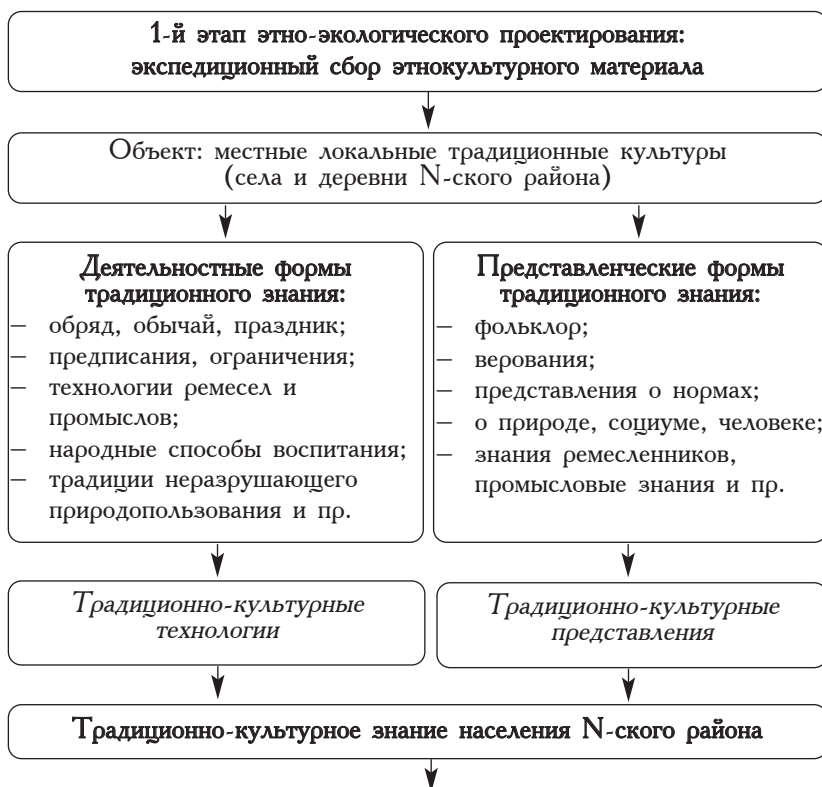




Таблица 1

Этап	Содержание методико-технологической области
1. Сбор этнокультурного материала	– технология и приемы опроса респондентов; – опросные методики (опросники); – методики фиксации информации; – методики паспортизации информации; – методики архивации информации; – программно-компьютерные технологии обработки информации;
2. Этно-экологический анализ этнокультурного материала	– систематизация и типология собранного материала; – этнокультурное и этноэкологическое картографирование: нанесение на карты-схемы различных специфических этнокультурных форм (структурирование природного и социально-географического пространства, ономастикон, формы межкультурного взаимодействия, отношения к природной среде и пр.),
3. Педагогическая актуализация этнокультурного материала	– учебно-исследовательское проектирование: выполнение и защита учебно-исследовательских работ проектными группами учащихся; – социально-педагогическое проектирование: формирование детско-взрослых и взрослых проектных групп в социальном пространстве микрорайона (деревни, села, района) школы; – дидактическое проектирование: формирование проектных групп авторов-разработчиков, разработка конкретных дидактических форм и новых образовательных программ, включающих в учебно-воспитательный процесс все многообразие собранного этнокультурного
4. Распространение модели	– формализация, алгоритмизация и тиражирование проектного комплекса программы развития образовательных учреждений.

Таблица 2

Тема курса	Содержание темы
1. Этноэкология как дисциплина	а) Понятия «гуманитарная экология», «этно-экология»: как экологическая дисциплина; как область междисциплинарных гуманитарно-экологических исследований. б) Понятия «традиционная культура», «этно-экологический подход». в) «Что я могу открыть?» — отличия этно-экологического подхода от экологического, краеведческого и других подходов в учебно-исследовательском проектировании.
2. Природа и традиционная культура	а) Значение биологического и культурного разнообразия. б) Взаимосвязь традиционных культур и вмещающих ландшафтов. в) Понятие и разнообразие традиционно-культурного знания. Традиционное экологическое знание.
3. Аспекты экологичности традиционных культур	а) Деятельностный аспект (обряд, обычай): традиции неразрушающего природопользования. б) Представленческий аспект (представления в фольклоре): многозначность и символизм восприятия природного объекта человеком традиционно-культурного сознания; представление о природе как «ином пространстве» (близость традиционного экологического знания к научному экологическому знанию об экосистеме); многообразие, иерархия природы как «иного», многообразие связей и взаимодействий в «народной экологии».

4. Начала этно-экологических исследований: представление об этно-экологических доминантах	а) Цель, объект, предмет исследований. б) Этапы исследования. в) Принцип выявления доминант.
5. Природные объекты в традиционном культурном пространстве: закономерности и многообразие форм отражения	а) Многообразие форм отражения, почитания, практического использования природных объектов в традиционной культуре. б) Правила выявления природных объектов, с которыми связана значимая этно-экологическая информация.
6. Этно-экологическая паспортизация: матрица описания природного объекта	а) Понятие и задачи паспортизации. б) «Что спрашиваем, что собираем?» – параметры матрицы описания природного объекта. в) Картографирование традиционных культурных форм природопользования и восприятия природных объектов.
7. Основы исследований по этнозоологии, этноботанике и этнометеорологии	а) Принципы выявления этно-экологической информации о животных и растениях, о метеорологических явлениях и астрономических объектах. б) «Что спрашиваем?» – параметры матрицы опроса.
8. Как разработать этно-экологический маршрут?	а) Педагогическая актуализация традиционной культуры. б) Правила изучения местного фольклора при прохождении маршрута. в) Структура «тропы»: «точки» и продолжительность маршрута. г) Социально-экологическое значение: экологический, паломнический туризм, организация праздников и прочее.

Примечания

- 1 Миронов В. В. Информационное пространство: вызов культуре // Информационное общество: Информационно-аналитический журнал. 2005. № 1. С. 14–18; Миронов В. В. Проблемы образования в современном мире и философия // Отечественные записки. 2002. № 2 (3). С. 30–35.
- 2 Трофимова Р. П. «Локальные цивилизации» и взаимодействие в них культурных и экономических факторов // Вестник Финансовой академии при Правительстве РФ. 2001. Вып. 2(18). С. 37–42.
- 3 Болдырева С. Ю., Волкова Л. И., Новосадова Т. И., Павлова И. П. Школа этно-экологического проектирования (МОУ Арефинская СОШ Вачского района) // Нижегородская инновационная школа. Типология инновационных школ: от концептуальной идеи к образовательному проекту: Сб. ст. и научно-методических материалов. Н. Новгород, 2007. С. 99–107; Скотникова Е. В., Сысойкина Л. И., Чернецова Т. П. Школа – этно-экологический центр района (МОУ Суворовская СОШ Дивеевского района) // Нижегородская инновационная школа. Типология инновационных школ: от концептуальной идеи к образовательному проекту: Сб. ст. и научно-методических материалов. Н. Новгород, 2007. С. 167–179.
- 4 Громыко Ю. В. Выготскианство (подход Л. С. Выготского) за рамками концепции Выготского (к идее деятельностной антропологии) // Методология: Вчера, сегодня, завтра. М., 2005. Т. 3. С. 17–48. Детально ознакомиться с идеями, принципами, проектами можно в публикациях и Программах развития этно-экологических школ.
- 5 Громыко Н. В. Мыследеятельностная педагогика и новое содержание образования. Метапредметы как средство формирования рефлексивного мышления у школьников // Рупор: Вестник администрации Гуманитарного лицея. Концептуальная модель старшей школы: Сб. ст. и стенограмм. Ижевск, 2005; Игнатьева Г. А. Инновационная стратегия проектного эксперимента кафедры педагогики и андрагогики НИРО // Нижегородская инновационная школа. Типология инновационных школ: от концептуальной идеи к образовательному проекту: Сб. ст. и научно-методических материалов. Н. Новгород, 2007. С. 18–19.

Фольклорные традиции в современном воспитании детей: к вопросу о профессиональной компетентности педагога

В условиях ослабления естественных (семейных, общинных) традиционных механизмов передачи ценного этнокультурного опыта молодому поколению система образования становится основным каналом передачи, воспроизводства и развития этнических констант.

Следует отметить, что современный человек живет в многообразном мире, при этом повышение интенсивности взаимодействия культур и цивилизаций влечет за собой усиление интереса к вопросам сохранения этнических традиций и культурных различий народов. Так, по мнению М. В. Захарченко, «включенность в полноту культурного бытия происходит через освоение национальной культуры, культуры цивилизации и с учетом глобалистических тенденций, происходящих в современном мире»¹.

Культурные процессы, происходящие в современном обществе, далеки от сбалансированного взаимодействия фольклорных традиций и профессиональной художественной деятельности. Продолжается «однонаправленный, иницируемый и чрезвычайно активный процесс воздействия на человека новых форм искусства и массовой культуры, который замещает традиционную культуру на всех значимых для общества уровнях проявления»². В отечественной культуре и образовании взаимодействуют два основных направления, нередко находящиеся в оппозиции друг к другу: *национально ориентированное* (связанное с интенсивными процессами восстановления и развития самобытных в региональном и этническом отношениях культурных традиций) и *«наднациональное»* (стремящееся к эталонам универсальной культуры, обращенной ко всему миру и представляющей ценности, нормы, идеи, образы, символы, близкие всему человечеству).

Современный этап отличается созданием условий для достоверного, а следовательно, полноценного и результативного вклю-

чения материалов по народной традиционной культуре в систему образования. К положительным явлениям относятся: фиксация новых сведений в ходе фольклорно-этнографических экспедиций, осуществление публикаций документальных материалов, системный характер исследований фольклора; подготовка квалифицированных специалистов; опыт практического освоения народных песенных и инструментальных традиций.

Анализ современных научных публикаций дает возможность преодолеть узконаправленный, «суммарноописательный» и упрощенный подходы к определению фольклора, расширить представления об этой категории как уникальном социокультурном феномене и его педагогическом потенциале. *Новая теоретико-методологическая база основана на интеграции фольклористического, педагогического и культурологического подходов.*

При обобщении различных толкований понятия «фольклор» выделяются следующие ряды характеристик: «творчество», «проявление этнического коллективного сознания», «позитивная деятельность», «область духовной культуры», «культурные ценности», «устная традиция», «художественно-философская система», «художественно-символическая форма», «способ регуляции отношений с окружающим миром», характеристика «самобытности», «вариативно-множественная» система и другие. Понятия «фольклор» и «традиция» в их культурно-исторической ретроспективе представляются взаимодополняющими.

Фольклорные традиции обладают изначальной целостностью и способны закладывать в человеке представления о неразрывном единстве категорий «прошлого и настоящего»; «коллективного и индивидуального»; «эмоционального и рационального»; «типического (воссоздание традиционных норм) и вариативного (творчество)»; «общечеловеческого», «национального» и «локально-регионального». Жанровая, а также региональная наполняемость фольклорных традиций определяют их множественный, самобытный характер.

Осознание фольклора как традиции позволяет современным педагогам понять его соционормативный характер, механизмы преемственности и трансляции.

В процессе использования культурного наследия в современной образовательной практике каждому педагогу важно постигнуть следующие характеристики фольклорных традиций: их культурно-созидательное начало; особый одухотворенный образно-поэтический язык; потенциал в развитии эмоциональной сферы, творческих способностей человека; возможность передачи ребенку качеств, которые имеют своеобразную этническую окраску; полифункциональность; способность одновременно и многоаспектно воздействовать на человека и другие.

Эффективность введения материалов по народной традиционной культуре в современный культурно-образовательный процесс напрямую связана с компетентностью педагога в области фольклорной, этнопедагогической и общей этнокультурной деятельности. Профессиональные компетенции такого специалиста должны отвечать современным требованиям этнокультурного развития России и моделироваться с учетом сложившихся методологических позиций.

В последнее десятилетие в мировой практике требования к уровню специалиста, результатам образования формулируются в категориях «компетенция», «компетентность». Опираясь на работы отечественных ученых, под компетентностью мы понимаем качественную интегрированную характеристику личности, определяющую степень владения совокупностью профессиональных и социально значимых качеств, приобретаемых в процессе личностного становления и профессионального образования³. Важный критерий компетентности специалиста — умение принимать эффективные решения в соответствующей области деятельности, способность к ее качественному преобразованию.

Итак, установим критерии компетентности педагога, осуществляющего образование детей на основе фольклорных традиций. В реальной практике квалификации специалиста такого профиля могут быть разные (как по уровню образования, так и по характеру работы). В учреждениях образования и культуры Вологодской области такую работу проводят: педагоги-этномузыкологи; учителя музыки, прошедшие обучение и получившие фольклорную специализацию в вузе⁴; руководители фольклорных ансамблей (кружков); педагоги дополнительного образования по фольклору.

Очевидно, что ведущей характеристикой профессиональной компетентности такого рода специалиста является показатель национального самосознания. Учеными выделены условия, при которых происходит национально-культурная (этническая) идентификация человека: воспитание мотивации саморазвития в культуре; развитие исторической памяти и патриотизма; формирование национального самосознания и умений, необходимых для воспроизводства различных элементов культуры⁵. Последнее условие определяет недостаточность теоретических знаний о предмете, общей осведомленности о традициях своего народа для формирования этнической идентичности, для вхождения человека в культуру. Освоение – это «единственный способ постижения и сохранения культуры», где «акт исполнения становится единственным условием актуализации художественной формы в фольклоре»⁶.

Перспективы возрождения народной традиции сегодня должны определяться конструктивностью, необходимостью интегрировать механизмы и формы, выработанные как традиционным, так и современным обществом⁷.

Теоретический анализ сущности фольклорных традиций и личный педагогический опыт автора по их освоению позволяют спроектировать *этнопедагогический компонент профессиональной компетентности педагога по фольклорной деятельности (осуществляющего работу в сфере освоения народных традиций)*.

Базовой в структуре этнопедагогического компонента является общая *мировоззренческая составляющая (критерий)*, которая определяет:

- а) уровень представлений педагога о традиционной народной культуре как корневой основе существования и развития современного общества;
- б) уровень национального самосознания педагога и его патриотический настрой, которые позволяют не только ощущать себя представителем этноса, но и осуществлять защиту и сохранение культурных ценностей народа.

Профессиональные компетенции педагога выделенного профиля определены нами через следующие критерии: этнокультурный, педагогический, музыкальный, проектно-организационный (рис. 1).

Рис. 1. Этнопедагогический компонент профессиональной компетентности педагога по фольклорной деятельности



Раскроем содержание указанных критериев, охватывающих когнитивный, практический, мотивационный аспекты.

Этнокультурный критерий включает: представления педагога об этнической целостности человека, о современных этнических процессах; показатели идентификации с культурой своего народа и практическое владение фольклорными традициями; ответственность за судьбу народа, желание изучать, сохранять и возрождать народные традиции.

Педагогический критерий отражает: знание педагогом показателей этноориентированного образования, методов общей и народной педагогики, особенностей каждого возрастного этапа развития человека; умение осуществлять процесс освоения детьми локальных и региональных народных традиций на основе принципов системности, целесообразности с приоритетом духовно-нравственного развития детей, установками на общение, творчество, событийность, практическое использование фольклорных традиций в контексте современной жизнедеятельности детей, широкое знакомство с фольклором других регионов России; умение на практике синтезировать методы общей и народной педагогики; установку педагога на обновление, саморазвитие, повышение своего профессионального уровня.

Музыкальный критерий складывается из знаний основных музыкальных закономерностей фольклорного творчества, специфики песенных, хореографических, инструментальных жанров, стилистических особенностей фольклорных традиций своего региона; исполнительского опыта освоения подлинных образцов

фольклора; стремления повышать свой исполнительский и музыкально-теоретический уровень.

Проектно-организационный критерий предполагает: знание педагогом механизмов функционирования фольклорных традиций и особенностей их воспроизводства в условиях современной системы образования; умение выстроить траектории личностного роста субъектов этнокультурной деятельности (учащихся, педагогов) и спроектировать полноценную среду с компонентами этнической культуры (духовной и материальной), где возможно становление личности человека как носителя и творческого продолжателя традиции; мотивацию на совершенствование процесса актуализации фольклорных традиций.

Вышеуказанные критерии компетентности, на наш взгляд, соответствуют новому уровню требований к педагогу, осуществляющему процесс воспитания подрастающего поколения на основе фольклорных традиций. Отсутствие одного из них уменьшает эффективность деятельности педагога, уводит от решения актуальных стратегических задач по сохранению и преемственности традиционной народной культуры.

Характеристика этнопедагогического компонента профессиональной компетентности педагога может быть по многим позициям спроецирована на формирующийся образ ученика и его этнокультурные компетенции.

Углубленное постижение традиционной народной культуры позволит педагогу в ходе своей профессиональной подготовки (переподготовки) овладеть методами исследовательской и методической работы. В свою очередь они составят дополнительные специальные компетенции педагога.

Чем больше форм и смыслов педагог сможет актуализировать в современном педагогическом процессе, тем более действенным окажется воздействие этнической культуры на сознание ребенка и более качественным будет его личностный рост.

Примечания

- ¹ Захарченко М. В. Вступительная статья к четвертому изданию книги «Православная педагогика» игумена Георгия (Шестуна). Рукопись. С. 11.

- ² Мехнецов А. М. Российский фольклорный союз — десять лет спустя // Фольклор и молодежь: От истоков к современности. М.: Российский фольклорный союз, 2000. С. 31.
- ³ Арзамасцева Н. Г. Формирование этнокультурной компетентности будущих социальных педагогов в вузе: Дис. на соиск. уч. ст. канд. пед. наук. М., 2000. 180 с.
- ⁴ В Вологодском государственном педагогическом университете с 1997 года ведется обучение учителей музыки со специализацией «музыкальный фольклор», с 2006 года открыта новая специальность «этномузыкология».
- ⁵ Скворцов Н. Г. Этничность и трансформационные процессы // Этничность. Национальные движения. Социальная практика. СПб., 1995. 100 с.
- ⁶ Теплова И. Б. Народные исполнительские традиции (основные проблемы изучения) // Фольклор: современность и традиция: Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 17.
- ⁷ См. об этом: Захарченко М. В. Традиция в истории: Опыт типологической интерпретации. СПб.: СПбГУПМ, 2002. 192 с.

Вокальная этнопедагогика в современном образовательном процессе

Важной составляющей традиционной певческой культуры является вокальная этнопедагогика — воспитательная и обучающая бесписьменная система, которая обладает собственной дидактикой. Вокальная этнопедагогика представляет собой явление эстетического порядка. Под термином вокальная этнопедагогика понимается совокупность идей, взглядов, воззрений на воспитание навыков певческой культуры, а также опыт устной передачи песенного наследия и исполнительского мастерства из поколения в поколение. Методами обучения вокальной этнопедагогике считаются: диахронный способ устной передачи и освоения песенного наследия и певческого искусства в локальной традиции; специальное обучение профессиональному мастерству (сказителя, плакальщицы и других); практические рекомендации и замечания аутентичных мастеров-исполнителей, носителей традиции, которые касаются технологии исполнительской певческой культуры и основаны на их собственном опыте.

Вокальная этнопедагогика обладает качеством самовоспроизводства. Ее воздействие на ребенка в традиционной культуре многоуровневое. Система детской вокальной этнопедагогики универсальна. Она охватывает все сферы развития ребенка, что способствует формированию этнического певческого поведения.

Вокальное воспитание в традиционной культуре — процесс естественный. В крестьянском обществе пение сопровождало человека всю жизнь. Каждому возрастному периоду соответствовали формы и нормы восприятия и исполнения песен, благодаря чему постоянно развивался голосовой аппарат. За каждой возрастной группой закреплялись произведения определенных жанров. Каждому возрасту соответствовал определенный тип поведения — звуковой или певческий. Так, на наш взгляд, в традиционной культуре действовал закон охраны психофизиологического здоровья подрастающего поколения.

В образовательном процессе особая роль принадлежит произведениям детского фольклора, созданным взрослыми для детей, а также собственно детским. Обращение к произведениям детского фольклора обеспечивает решение ряда задач:

- 1) позволяет всесторонне (физически, интеллектуально, художественно) развивать детей при активном использовании разных форм музицирования (пение, речитация, импровизация, сочинение), что формирует творческую активность, потребность творческой деятельности и ее разновидности — песнетворчества;
- 2) создает условия для естественного развития голосового аппарата, способствует раскрытию природных задатков певческого голоса музыкально-речевым способом;
- 3) дает возможность доступными для детей средствами познать традиционную культуру, ее моральные, нравственно-эстетические устои;
- 4) формирует такие необходимые качества творчества, как коллективизм, индивидуальность, свобода, активность, эмоциональность;
- 5) способствует формированию этнопевческого поведения.

Освоение детьми произведений разных жанров способствует их разностороннему развитию, поэтому в процессе специального обучения детей народному пению в репертуар следует включать разножанровые произведения устной традиции соответственно возрастным особенностям. Это — календарные, свадебные, протяжные, хороводные, игровые, плясовые, шуточные песни и другие жанры. Календарные песни целесообразно исполнять соответственно времени года, так у детей вырабатывается восприятие ритмичности календаря, смены времен года. Свадебные песни могут исполняться во время разыгрывания кукольной свадьбы. Таким способом создается игровая ситуация, в которой песни взрослого репертуара, исполняемые детьми, запоминаются, «проживаются» ими. Игровые песни обязательно должны сопровождаться игровым действием. Игра, игровое поведение, игровая деятельность являются основой формирования личностных качеств ребенка, певческих навыков, развития эмоциональной сферы. Хороводные песни следует исполнять вмес-

те с движением, соответствующим ритму и темпу песни. Хоровод, помимо других функций, развивает образное мышление, способствует развитию кинетических навыков.

При выборе произведений для включения их в репертуар необходимо преследовать воспитательные и обучающие цели и задачи. Репертуар должен отвечать художественным и дидактическим требованиям, соответствовать ситуациям, в которых будут звучать произведения: бытовым, сценическим, учебным, концертным.

Соотнесение таких категорий, как возрастная периодизация развития голоса и психологический возраст, с формированием этнического певческого поведения позволило заключить, что с развитием ребенка изменяется тип поведения: от непроизвольного звукового до сознательного певческого. Этническое певческое поведение предполагает сформированность этномузыкального мышления, овладение интонационным словарем локальной певческой традиции и комплексом исполнительских навыков.

Этномузыкальное мышление понимается нами как сложный психический процесс, реализующийся в наглядно-образной, художественной форме, практический по характеру решаемых задач, интуитивный по степени развернутости во времени и продуктивный по степени новизны. Степень формирования этномузыкального мышления определяется способностью песнетворчества в коллективе, что подразумевает восприятие, понимание и умение творить многоголосное полотно песни соответственно принятым в данной традиции нормам и правилам.

Овладение интонационным словарем локальной певческой традиции характеризуется следующими уровнями усвоения законов народного песенного искусства:

- понимание — способность к адекватному восприятию произведений устной традиции данной локальной культуры, в том числе и новой информации;
- узнавание — репродуктивная мыслительная деятельность на основе знания особенностей локальной певческой традиции;
- воспроизведение — применение известной информации, специфических исполнительских приемов в самостоятельном исполнении произведения;

- творчество — создание новой информации в процессе исполнения, импровизации, игры на основе знаний, умений, навыков.

Исполнительский комплекс включает:

- умение петь в ансамбле, создавая свою вокальную линию в контексте многоголосия, импровизировать и выполнять необходимые функции участника певческого коллектива;
- сольное исполнение произведений, предполагающих индивидуальную исполнительскую форму;
- регулирование собственного поведения и эмоционального состояния соответственно исполняемому произведению и особенностям локальной традиции;
- природосообразность звукоизвлечения;
- соответствие способа артикуляции, словообразования нормам и особенностям локальной традиции;
- навык акустической настройки певческого голоса, владение озвученным дыханием;
- развитость всех видов музыкального слуха — вокального, тембрового, гармонического, ладового и других;
- ощущение ритма и темпа соответственно особенностям жанра и специфике локальной традиции;
- владение ощущением звуковысотности соответственно конкретной локальной традиции;
- знание и практическое владение хореографией локальной традиции.

Только устное восприятие произведения народного искусства позволяет его перенять, понять закономерности и овладеть исполнительскими приемами. Как показала практика, чтобы освоить произведение, особенно многоголосное, в строе локальной традиции, следует изучать не его нотацию, а звучание либо в записи (аудио-, видео-), либо в процессе непосредственного общения с носителями певческой традиции, то есть в процессе устной передачи. Без выполнения вышеуказанных условий, как подтверждает опыт, освоение произведений локальной певческой традиции и исполнительской техники, приближенной к аутентичной исполнительской культуре, невозможно.

Пение в своеобразном строе конкретной локальной традиции, прежде всего, предполагает усвоение интонационного словаря данной традиции. Для этого рекомендуем слуховое восприятие песен разных жанров с последующим их анализом, выявление звучащих и возможных вариантов, интонирование звуко-ряда, текстовых фрагментов того произведения, которое предполагается исполнять. Целесообразно создание схемы мелодического развития в многоголосии. Не следует закреплять исполнительские варианты, а в ансамбле — функции исполнителей. Важно сохранение особенностей, выявленных при изучении данной локальной певческой традиции. Нотацию изучаемого произведения рекомендуем выполнять после того, как оно освоено певцами, с целью анализа. Владение интонационным словарем одной или нескольких локальных певческих традиций, импровизацией, понимание языка традиционной певческой культуры указывают на сформированность этнопевческого поведения.

Основанная на практике мастеров песнетворчества, вокальная этнопедагогика выработала нормы и правила, специфические исполнительские приемы, способствующие развитию певческого голоса на основе принципов природосообразности, целостности и сохранения здоровья в соответствии с индивидуальными, возрастными и социальными различиями. Все перечисленные принципы применяются в процессе специального обучения народному пению.

Во-первых, это необходимость запевалы в ансамбле, в функции которого входит настройка ансамбля, воспроизведение ритма, темпа, характера песни. От зачина зависит, какой будет песня в данном исполнении в настоящий момент. Запев подхватывают все остальные певцы, при этом исполнители часто меняются функциями. В таком сотворчестве ярко проявляется импровизация в творении музыкального полотна песни, потому что каждый певец начинает песню или строфу песни по-своему и продолжает ее своеобразно. Своеобразие проявляется в таких компонентах, как звуко-ряд, интонация, строй, ритм, эмоциональность, сила звука.

Во-вторых, в традиционной певческой культуре в ансамблевом пении деление на так называемые в теории хорового испол-

нительства «голосовые партии» имеет условный характер. Иногда, как мы замечали, закрепляются исполнительские функции певцов. При любом количестве человек в певческом ансамбле каждый ведет свой голос, переключаясь с другими, не повторяя их и постоянно варьируя.

В-третьих, подлинный певец, сказывая, играя, интонируя, импровизируя, творит песню. Стараясь не повторять то, что звучало, певцы в ансамбле соединяются и расходятся «на разные певческие дорожки». В итоге появляется множество вариантов за счет усложнения многоголосия, разнообразия ритма и звучий в ансамблевом пении. В сольном исполнении песня украшается мелодически и ритмически. На основе наблюдений и анализа певческой деятельности аутентичных исполнителей можно сделать вывод о том, что певческие традиции не дают «предписаний» певцу относительно певческого поведения, но являются основой, нормой для творчества, импровизации, варьирования, музыкального общения певцов в ансамбле.

В-четвертых, слитность ансамблевого пения, особенно на унисонных звуках, достигает мощного акустического резонанса, сопровождаемого октавными обертонами. По-видимому, это связано с владением исполнителями резонаторной системой, что проявляется в качестве звучания их голосов. Народные певцы обладают искусством достижения максимального акустического эффекта голоса при минимальных физических затратах. Певческий звук характеризуется полетностью, энергетикой, эмоциональной насыщенностью и не является при этом форсированным. Аутентичные певцы владеют удобным певческим дыханием — озвученным резонирующим дыханием (определение В. П. Морозова¹), позволяющим исполнять протяженные вокальные фразы без смены дыхания. Фонационный вдох осуществляется ими спокойно, незаметно для стороннего наблюдателя, «вместе со словом». У певцов возникает соответствие высокочастотной певческой форманты частоте речевой форманты. Их пение отличается ровностью вокальных гласных при фонетическом своеобразии каждой локальной традиции. Подобные проявления вокальной техники, по свидетельству В. П. Морозова, обусловлены стабильностью работы голосового аппарата и

артикуляционной системы на разных гласных, а также стабильностью надгортанного резонатора². Все указанные певческие качества у носителей этнопевческой традиции сформированы в процессе непроизвольного воспитания в условиях бытовой традиционной среды с помощью методов вокальной этнопедагогики в ходе освоения культуры, технологии пения и приобретения певческих навыков.

В-пятых, наблюдения за аутентичными певцами в процессе пения показали небольшую, но активную артикуляцию, что является характерной отличительной чертой певческих этнических традиций.

В-шестых, в традиционной культуре постоянно происходит взаимное общение старших и младших, их совместная деятельность. В данном аспекте понятие «старшие» включает не только взрослых людей, но и старших детей. Замечено, что дети в процессе общения быстрее и активнее перенимают опыт старших детей, нежели опыт взрослых. Это наблюдается и в освоении искусства устной традиции. Детская среда в традиционной культуре всегда была разновозрастной. Старшие дети присматривали за младшими, и все были включены в активную совместную деятельность.

Вышеизложенное позволяет рассматривать традиционную певческую культуру в качестве средства вокально-эстетического воспитания, способствующего достижению нужного результата в практике обучения детей народному пению. Применение методов и способов вокальной этнопедагогики создает условия для повышения результативности процесса обучения, формирования этнопевческого поведения, мышления, развития музыкальности, голоса, эмоциональности, сохранения народных певческих традиций.

Исполнение произведений конкретной локальной традиции современными неаутентичными ансамблями или солистами может быть приближено к подлинному народному звучанию при условии сохранения и взаимодействия трех параметров, составляющих диалектные особенности: строй, тембр, фонетика. Изменение какого-либо из параметров приводит к изменениям остальных и влияет на соответствие исполнения особенностям

локальной традиции. Например, песни, исполняемые без учета особенностей говора, теряют строй, тембр. Изменение строя песни влечет за собой изменение тембровой окраски звучания. Поэтому, если преподаватель ставит задачу приблизить пение детей к подлинному звучанию локальной традиции, то во время обучения следует изучать диалектные особенности и сохранять их в исполнительском процессе.

Если же такая задача не стоит, а произведение подвергается обработке, то, следовательно, нарушается взаимосвязь параметров, составляющих диалектные особенности. Сохраняются только такие характеристики, которые являются показателями общерусской манеры пения. В таком случае мы не можем говорить о сохранении особенностей подлинных народных певческих традиций.

Законы певческого мастерства и исполнительские приемы, выработанные веками, осмысленные и апробированные каждым певцом, позволяют в современных условиях обучать детей народному пению. Для этого необходимы специалисты – преподаватели, способные реализовать педагогические технологии, создать специальную педагогическую среду в современном образовательном пространстве. Следует заметить, что современная система детского музыкального образования предъявляет высокие требования к преподавателю. Подготовка квалифицированных специалистов, владеющих методикой вокальной работы с детьми на основе традиционной певческой культуры, в настоящее время актуальна и осуществляется на кафедре народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Разработаны специальные образовательные программы, предполагающие лично-ориентированное обучение, а также – формирование этнопевческой культуры студентов в процессе освоения учебных дисциплин: «Хоровой класс и фольклорный ансамбль», «Сольное пение», «Народный танец», «Инструменты устной традиции». Программы дисциплин «Методика обучения детей народному пению», «Игровые методы обучения детей» предполагают подготовку специалистов, владеющих методикой работы с детскими певческими голосами, знающих основы тради-

ционного песенного исполнительства, возрастную психологию и особенности физиологии детского голосового аппарата. Немаловажным направлением в процессе формирования специалиста по внедрению в современный образовательный процесс этнокультурного воспитания является фольклорно-этнографическая практика студентов.

В заключение заметим, что сегодня решение вопросов воспитания национального самосознания, сохранения и развития этнопевческой культуры зависит от продуктивности современного этномузыкального образования.

Примечания

- ¹ Морозов В. П. Искусство резонансного пения: Основы резонансной теории и техники. М.: ИП РАН, МГК имени П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. С. 185–186, 238–241.
- ² Там же. С. 51–60.

Образование и воспитание детей и молодежи на основе традиционной народной культуры

Современное состояние общества обнаруживает существование ряда глобальных социальных проблем (разрушение семьи, падение нравов, утрата связи между поколениями), требующих немедленного решения и принятия комплекса мер. В решении этих проблем может и должна принять участие государственная система образования, от которой зависит будущее страны, ответственность поколений, здоровье нации.

На протяжении трех последних десятилетий на волне подъема деятельности любительских фольклорных ансамблей в России значительно расширилось и окрепло движение детских фольклорных коллективов. Фольклористами-профессионалами и педагогами разрабатываются учебные программы, направленные на приобщение детей к духовному наследию русского народа, знакомство с традиционной народной художественной культурой.

В статье будет представлен опыт работы Образцового детского коллектива – Фольклорно-этнографической студии «Вечора» (краевой центр художественного творчества учащихся «Росток» г. Перми).

Цели работы детской фольклорно-этнографической студии направлены на духовное, нравственное развитие личности на основе традиций национальной культуры. В ходе работы коллектива решается ряд задач:

1) Воспитательные:

- воспитание современного гражданина, владеющего знаниями в области традиционной народной культуры;
- творческая реализация личности в области народной культуры посредством воссоздания и включения продуктивных форм фольклора в современную жизнь.

2) Обучающие:

- комплексное изучение, достоверное воссоздание и бережное отношение к народному творчеству;

- знакомство с музыкально-этнографическими материалами различных регионов России;
- углубленное комплексное изучение традиционной культуры Пермского края;
- приобретение навыков ансамблевого пения;
- овладение одним или несколькими видами ремесел (ткачество, вышивка, уральская роспись, бисероплетение, работа с берестой и глиной);
- освоение навыков игры на традиционных народных музыкальных инструментах (гармонь, балалайка, бубен, ложки).

3) Развивающие:

- развитие художественно-эстетического вкуса;
- выявление и развитие творческих способностей каждого участника коллектива (музыкального слуха, музыкальной памяти, музыкального мышления, пластики);
- привлечение учащихся к активной творческой деятельности (участию в народных праздниках, обрядах, гуляниях, восстановлению традиционных форм досуга).

Деятельность коллектива многогранна и включает в себя:

- исследовательскую работу в фольклорных экспедициях по Пермскому краю, которая дает возможность погружения в фольклорный материал, а также способствует непосредственной передаче знаний от старшего поколения к младшему;
- публично-просветительскую деятельность — лекции-концерты и творческие встречи для учащихся школ, воспитанников детских садов, библиотек, работников различных учреждений; участие в праздниках и фестивалях, проводимых в г. Перми и Пермском крае, а также в других регионах России; реализация программы «Фольклорная деревня»; подготовка и проведение семейных праздников, посвященных датам народного календаря; организация и проведение семинаров-практикумов для педагогов и руководителей фольклорных коллективов Прикамья;
- теоретический курс по образованию и воспитанию детей на основе русских традиций. Содержание занятий направлено на изучение комплекса мировоззренческих представлений, поня-

тий, образов; празднично-обрядовой системы, народной педагогики, фольклора и этнографии, традиционной одежды, ремесел, народного зодчества.

Программа деятельности составлена на основе современных методик с учетом последних открытий в области этнографии, фольклористики и этномузыкологии.

В студии занимаются учащиеся школ и средних специальных учебных заведений г. Перми. Учебный план полного курса обучения включает 3 основных уровня: 1–3 год обучения (7–10 лет); 4–5 год обучения (11–14 лет); 6–7 год обучения (15–18 лет). Занятия проводятся 2–3 раза в неделю, в зависимости от уровня прохождения программы и года обучения.

Пройдя первый уровень, участники коллектива получают знания по фольклору и этнографии, овладевают первичными практическими навыками пения, пляски, изготовления традиционной народной одежды Пермского региона, имеют представления об обычаях, обрядах и праздниках русского народа. По мере необходимости и личному желанию, они привлекаются к концертно-просветительской деятельности коллектива.

Второй уровень подразумевает более глубокое погружение в область традиционной народной культуры, овладение знаковой системой русского фольклора, полное включение в творческую жизнь фольклорного ансамбля «Вечора».

Третий уровень – этап профессиональной зрелости, определенного мастерства. Многие учащиеся выполняют расшифровки текстов песен, хореографических форм фольклора, самостоятельно могут организовать и провести репетицию, участвуют в фольклорно-этнографических экспедициях по Пермскому краю, занимаются систематизацией экспедиционных материалов и вносят посильную помощь в их подготовку к последующей публикации. Старшие участники ансамбля являются для вновь пришедших в коллектив детей образцом, примером для подражания, в определенной степени выполняя функции носителей традиционной культуры.

Помимо трех основных уровней обучения есть еще два – подготовительная группа (дети 4–6 лет) и творческая лаборатория по фольклору (от 18 лет и старше) для дальнейшего обучения выпу-

ских ансамбля. Такая организация работы на отделении «Фольклор и этнография» помогает реализовать преемственность в коллективе и сформировать социальную среду по модели традиционного общества, члены которого владеют всем комплексом бытовой и обрядово-праздничной культуры русского народа.

Дети подготовительной группы посещают занятия вместе с родителями, что способствует лучшему усвоению ими знаний и практических навыков. Затем, перейдя на первый уровень обучения, они готовы к восприятию учебного материала, осваивают его быстрее и раньше включаются в творческий процесс и концертно-просветительскую деятельность коллектива.

Специально для родителей организован лекторий, на котором раскрывается содержание основных тематических циклов детской учебной программы. Теоретические занятия с родителями помогают в работе по организации и проведению семейных праздников, что, с одной стороны, позволяет решать частные учебные задачи, с другой – в корректной форме способствует возрождению старинных народных праздников. Такая форма включает разделение всех присутствующих на «артистов» и «зрителей», создает атмосферу «сотворчества».

Выпускники студии «Вечора» занимаются исследовательской экспедиционной деятельностью, участвуют в проведении городских и краевых мероприятий: концертов, творческих лабораторий, мастер-классов, семинаров-практикумов по традиционной народной культуре; представляют коллектив «Вечора» на всероссийских, международных фольклорных форумах, конкурсах и фестивалях.

Обозначим основные принципы и формы работы фольклорно-этнографической студии.

Одним из главных содержательных принципов работы творческого фольклорного коллектива является экспедиционная практика – серия посессионных выездов участников творческой лаборатории по фольклору и старшей группы ансамбля. Экспедиции предшествует предварительная подготовка в библиотеках, музеях г. Перми и районных музеях в изучаемом районе. По окончании экспедиции происходит обработка собранного фольклорно-этнографического материала.

Важным психолого-педагогическим принципом воспитания в фольклорном коллективе является общение детей города и деревни. Он реализуется в программе «Фольклорная деревня», когда весь состав ансамбля «Вечора» выезжает в одну из деревень Пермского края. Программой предусмотрено участие во всех формах деятельности деревенского жителя («проживание» каждого дня по народному календарю, работа в поле во время сенокоса и другое), а самое главное — знакомство и общение, которое взаимно обогащает деревенских и городских детей.

Принцип коллективного творчества в ансамбле исходит из самой природы фольклора. Здесь опыт старших участников передается младшим в естественном общении. Таким образом происходит коллективное воспитание. Заметный след оставляют и творческие встречи участников «Вечоры» с другими детскими фольклорными ансамблями. Их цель — передача опыта и совместное проведение различных городских праздников и фестивалей.

Учет возрастных и индивидуальных возможностей участников ансамбля играет немаловажную роль в формировании репертуара коллектива: основным репертуаром младших становятся игры, пляски; старшие поют лирические, свадебные песни, включаются в проведение календарных праздников.

Обучение осуществляется на основе интеграции предметов фольклорно-этнографической подготовки с опорой на одну из главных и принципиальных закономерностей фольклора — синкретизм. Разнообразные виды деятельности (песня, танец, вербальный фольклор, игра на музыкальных инструментах, изучение традиционных ремесел, работа над народным костюмом) способствуют выявлению разнообразных творческих способностей каждого учащегося.

Принцип достоверности определяет подход к исполняемому фольклорному материалу. Основной метод работы фольклорного ансамбля — понимание народной песни как формы музыкально-поэтической речи, которая обладает особыми средствами выражения, глубинным подтекстом.

Принцип региональности подразумевает освоение исполнительских особенностей пермского певческого стиля на примере

местных традиций. Музыкальный материал, ориентированный на фольклор родного края, близок детям, так как связан с привычной речевой интонацией, диалектными особенностями языка.

В учебном процессе выделяется время для знакомства с аудио-, видеозаписями ведущих фольклорных ансамблей России, посещения выставок прикладного творчества, встречи с народными мастерами, исполнителями, что способствует воспитанию культуры восприятия народной музыки, народного быта, расширению общекультурного кругозора.

Успех и результативность работы Фольклорно-этнографической студии «Вечора» видится в том, что уже несколько поколений ее выпускников выбрали фольклор делом своей жизни. Среди участников первого состава ансамбля есть профессиональные фольклористы, этнографы, филологи, педагоги и воспитатели. Но и представители других профессий применяют свой «фольклорный опыт» в воспитании собственных детей (поют колыбельные, рассказывают сказки, играют в старинные народные игры), устройстве семейной жизни (выходят замуж по старинному обряду) и даже в воспитании военнослужащих Российской армии (например, обучают солдат казачьим строевым песням, русскому стилю борьбы).

К настоящему моменту сложился особый вид коллектива: ансамбль-семья, где родители живут успехами и трудностями детей, старшие передают младшим свой опыт, полученный в процессе изучения народной культуры. Учебный и воспитательный процесс осуществляется в атмосфере добра, понимания, любви и бережного отношения друг к другу, уважения к старшему поколению.

Одно из главных достижений коллектива — понимание и достоверное отражение специфики фольклора, овладение комплексом традиционной народной культуры, идентификация себя с носителями народной культуры, передача приобретенного опыта другим участникам коллектива и широкому кругу заинтересованных людей.

**Введение фольклорных материалов
в образовательный и воспитательный процессы
(семья, детский сад, начальная школа)**

Опыт воспитания детей в семье, накопленный русской национальной традицией, детский фольклор, приемы развивающих игр могут стать значительным подспорьем в решении разнообразных педагогических задач, которые стоят перед общеобразовательными учреждениями, а также перед родителями, настроенными на активное участие в образовательном и воспитательном процессах. Этот опыт используется в работе с детьми, которая ведется фольклорными ансамблями, клубами, студиями и дает замечательные результаты. Вместе с тем, он почти не известен в современных семьях, не применяется в должной мере воспитателями и учителями. Настало время сделать следующий шаг в освоении завещанного нам наследия народных педагогических традиций: введение достижений этнопедагогики в семейную практику, в творческий актив детского сада и школы (по крайней мере, начальной). Для этого необходимы: доступность материала (публикации) и наличие методических разработок его использования в зависимости от конкретных задач обучения и воспитания.

Любой образец фольклора, предназначенный в народной традиции детям, так же как и произведение собственно детского фольклора (здесь и далее произведения собственно детского творчества, а также фольклор, создаваемый взрослыми для развития и воспитания детей, обозначаются условным термином «детский фольклор»), представляет собой *интонируемый поэтический текст*, который включен в контекст педагогического воздействия взрослого (старшего) на ребенка (массаж, развивающая игра, укачивание и так далее) либо взаимодействия детей между собой (подвижная или интеллектуальная игра, состязание и другое). Полноценное восприятие, понимание и использование такого образца могут происходить лишь при условии учета всех

взаимосвязанных между собой элементов: текста, напева (интонационного контура) и этнографического контекста. Далеко не все изданные фольклорные материалы позволяют читателю получить всю необходимую информацию.

Среди публикаций детского фольклора выделяются: научно-популярные и «массово-общедоступные» издания. Сложившаяся форма научной публикации, адресованная вместе с тем и широкому читателю — антологии¹. Эти издания основаны на словесных текстах с указанием на этнографический контекст, если такие указания имеются в источнике. Гораздо реже антологии издаются с напевами². Антологии сочетают в себе достоинства полноценного научного издания (точная паспортизация образцов, научный справочный аппарат, вступительные статьи, комментарии) и доступность для массового читателя (не последнюю роль здесь играют достаточные тиражи изданий). Их отличает как отличный выбор прекрасных вариантов, так и полнота представленных в собрании жанров и форм детского фольклора и фольклора для детей. Материалы, представленные в антологиях, могут быть с успехом использованы в педагогической работе.

Наряду с этим постоянно публикуются отдельные произведения детского фольклора в виде массовых изданий с иллюстрациями («детские книжки»). Многие из них подготовлены известными фольклористами и иллюстрированы выдающимися художниками, глубоко знающими народную традицию и творчески ее переосмысливающими³. Однако в силу специфики таких изданий фольклорные тексты часто подвергаются редактированию со стороны издателей, подгоняются под некий «условно-педагогический» стандарт, вследствие чего утрачивается местный колорит поэтического и сказочного слова. Сами тексты отбираются издателями с учетом идеологической (отвлеченно-нравственной) цензуры. Вследствие особенностей массовых изданий, их использование возможно лишь в качестве дополнительного материала (в первую очередь — иллюстраций как самостоятельного образного ряда).

В последние годы начинает складываться научно-специализированная форма публикации детского фольклора. Прежде всего, в публикуемых материалах присутствует напев (или ин-

тонационный контур) — компонент, без которого большинство образцов не несет полной информации для их практического использования⁴. СобираТЕЛЬСкая работа последних десятилетий позволила глубже изучить областные особенности народной педагогики, раскрыть смысловой контекст ранее известных образцов фольклора и записать новые. В печати регулярно появляются материалы по детскому фольклору, отражающие отдельные местные фольклорные традиции⁵, различные аспекты развития и воспитания ребенка⁶. Казалось бы, задача представления педагогам и родителям полноценного материала решена. Но возникает целый ряд проблем. Это недоступность этнографически представительных материалов широкому читателю (малые тиражи, областной характер изданий). Немаловажно также отсутствие опыта в обращении с этим материалом, а иногда и отпугивающая рядового читателя «воинствующая этнографичность» в подаче текстов и напевов, вырастающая из желания авторов как можно точнее передать на письме то, что он слышит в процессе расшифровки звучащего фольклорного произведения.

Запись напева в изданиях детского фольклора приобретает особое значение вследствие того, что без напева этот материал теряет значительную часть своего содержания. Но, как это ни странно, запись напева в виде нот не решает проблему донесения этой части фольклорного текста до читателя. Всеобщий упадок культуры привел к утере большинством читающей аудитории навыка чтения нот, в связи с чем нотный материал практически недоступен в семейной практике, используется (и то ограниченно) лишь музыкальными руководителями детских садов и учителями музыки. Аудиозаписи фольклора для детей имеются, но в основном они напоминают по стилю подачи материала вышеупомянутые «детские книжки». Немногочисленные записи от носителей фольклора, передающие подлинное звучание фольклорных произведений, к сожалению, не блещут техническим качеством фонограмм и требуют от слушателя определенных усилий для восприятия⁷.

Итак, для того, чтобы записи детского фольклора, сделанные на должном уровне современной науки и издательской тех-

ники, дошли до педагогов и родителей, требуется приложить немалые усилия. Нужны аннотированные каталоги имеющихся изданий и аудио-приложения к этим изданиям, притом достойного технического качества. Необходимы также специальные хрестоматии, адресованные педагогам общего образования с его специфическими задачами.

И прежде всего для эффективного использования детского фольклора в практике семьи и общеобразовательных учреждений нужны методические разработки. Они имеются (в далеко не достаточном количестве), но касаются в основном игр и праздников народного календаря⁸. В отношении же других жанров детского фольклора наблюдается почти полное отсутствие методических разработок. Вместе с тем не каждый учитель, воспитатель детского сада, желающий включить в свою работу фольклорный материал, имеет возможность создавать собственную методику. Да и где взять на это время в постоянной «текучке» педагогического процесса? И все-таки многие педагоги, чувствуя внутреннюю потребность в живом и ярком материале, подходящем к решаемым ими задачам, смело пускаются на его поиски среди разнообразных изданий.

Надо сказать, что среди педагогов и воспитателей, имеющих «творческую жилку», бытует сложившееся мнение о том, что произведения народного творчества являются неким «сырым материалом», который каждый волен использовать так, как ему заблагорассудится, не интересуясь ролью пригласившегося фольклорного текста в системе целого, его этнографическим контекстом. При этом вырванное из контекста произведение (обычно — поэтический текст или его фрагмент) часто теряет свой первоначальный смысл, лишается той силы воздействия на ребенка, которая ему свойственна изначально (например, если пестушки воспроизводятся без соответствующих им движений), выхолащивается. Для того, чтобы разумно пользоваться «народным богатством», нужно тщательно изучить жизнь произведений детского фольклора в традиции.

Другая крайность в отношении к фольклорному материалу — желание «сохранить чистоту» какой-то одной избранной местной традиции, ограничиваясь только ею. Детский фольклор, вследст-

вие особенностей передачи традиций в семье, обладает более универсальными стилевыми признаками, чем фольклор взрослых. В семьях, где бабушки и дедушки, мамы и папы (а также «мамушки-нянюшки») происходили из разных социальных слоев, наследовали культуру разных областей России, а нередко и разных народов, происходило естественное вращение одних традиций в другие. Почему же наши современники не могут привлечь в свой творческий актив понравившуюся сказку, игру, загадку или забаву? Чтобы при этом не внести элемент эклектики, нужно хорошо представлять себе основной, стержневой фольклорный массив и общие для всей русской культуры принципы его функционирования в традиционной системе воспитания.

Перед фольклористами, желающими послужить делу воспитания детей с помощью достижений отечественной этнопедагогики, стоит ряд насущных задач. С одной стороны – необходимо предоставить педагогам-практикам полноценный фольклорный материал, а с другой – предложить им способы использования этого материала в школе и детском саду.

Традиционная народная педагогика предстает перед современным исследователем как стройная, развитая система знаний и представлений о том, как «поднять» ребенка от рождения к отрочеству, от отрочества к юности, чтобы всесторонне подготовить его к жизни. Как и вся традиционная культура, в течение XX века народная педагогика испытала жесткое давление со стороны урбанистической культуры, а также насаждаемой властью «советской» идеологии. Несмотря на это, многие ее элементы продолжают жить в памяти и семейной практике, хотя системные связи в значительной мере оказались утраченными. При надлежащем подходе к собиранию материала по традиционной народной педагогике, его еще возможно достаточно полно и представительно зафиксировать и, что особенно важно, перенять. Вместе с тем, имеющиеся к настоящему времени сведения уже позволяют восстановить саму систему и при необходимости корректно воссоздать те ее элементы, которые были утрачены.

Народная традиция воспитания детей придает большое значение общению взрослых членов семьи с ребенком. «Умел

дитя родить — умей и научить», — гласит народная пословица. С самого рождения рядом с ребенком находился взрослый, обязанностью которого было развитие и обучение малыша (иногда эту роль с успехом исполняли подростки). «Кто без призора в колыбели, тот весь век не при деле», — говорится в другой мудрой пословице. Развивающие игры, которые постоянно проводились взрослыми с младенцем, были направлены на воспитание человека здорового телом и духом, способного воспринимать и осмысливать происходящее вокруг: смену времен года, будней и праздников, различных событий в жизни семьи и общества.

С самого детства человек готовился стать членом коллектива, играть в нем определенную роль как в трудовой деятельности, без которой не мыслился «хлеб наш насущный», так и в семье. Основу жизни ребенка в семье составлял труд. Трудиться дети начинали примерно с пяти лет, и это желанное и почетное событие в жизни ребенка знаменовало собой определенный этап его взросления. Главная эмоционально-психологическая установка домашней педагогики была направлена на пробуждение в ребенке чувства собственного достоинства, основанного на значимости для жизни семьи его посильного трудового вклада.

В колыбельной песне, записанной в Каргопольском районе Архангельской области, малышу желают вырасти достойным доброго имени своей семьи:

«Нашего дружочка станут спрашивать:

— Чьего дому, чьего роду,

Как по имени зовут?

— Он уж роду не простого,

Поколинья не пустого»⁹.

«Ты скоро подростёшь —

На роботушку пойдёшь.

Ты удайся в того,

Кто работат хорошо»¹⁰.

«Ты издайся ище в тех,

Кто в природе (в роду) лучше всех!»¹¹

В период младенчества и раннего детства закладываются основы характера, формируется речь, мышление, и не последнее место в этом ряду занимает отношение к жизни. Именно оно впоследствии нередко помогает человеку выжить, сохранить себя как личность. Для этого человеку нужно ощущать себя неотъемлемой и необходимой частью сильного «мы». В русской народной традиции это «мы» — прежде всего семья. Для младенца семья — весь его мир.

Для гармоничного физического развития младенца ему с первых дней жизни делали специальную гимнастику и массаж. В народной традиции упражнения для тела всегда сопровождаются «пестушками» (от слова «пестовать» — воспитывать, обучать, развивать). Звуки родной речи для маленького человека складываются в образы родной семьи, которая окружает ребенка, дает ему силы, уверенность в себе, но и требует к себе уважения.

Выполняя с грудничком упражнение — «разведение рук в стороны», мать или бабушка, или нянюшка-«пестунья» ласково приговаривает: «Это папке сажень, сажень, это мамке сажень, сажень»¹². «Робёнка за ручки берут и вот так меряют: папе сажонка, маме сажонка, бабушке — как в семье кто свой есть. А потом — там Витя ли, Ваня ли — и самому сажонка... сколько в семье есть — каждому сажонка»¹³.

Или другое упражнение — на развитие гибкости кисти и пальчиков. Ставят ладошку вверх пальчиками и говорят:

«Идут четыре брата навстречу старшему.
(Четыре пальца, кроме большого, пригибаются
к ладошке — “кланяются”):
— Здорово, большак!
(Большой пальчик тоже пригибается
к ладошке — “кланяется”):
— Здорово,
Васька-указка (большой палец касается подушечками
указательного — “целуется” с ним),
Мишка-серёдка (то же делает средний пальчик),
Гришка-сиротка (то же — безымянный),
Да крошка-Тимошка (мизинчик)!»¹⁴

Казалось бы — это просто забава. На самом деле ребенок решает очень непростую задачу на координацию движений каждого пальчика. И вместе с тем малышу ласково и ненавязчиво дают установку на уважение и любовь к старшим. Детская пятерня — что может быть ближе собственных пальчиков! — и семья, братья. Все разные по характеру, по своей роли в общем деле, но все — дети одной матери. Кстати и загадка про руки звучит так: «У двоих матерей по пяти сыновей». Старшие сестры и братья в традиционных русских семьях обязательно нянчили младших — это всем известно. Но их роль на самом деле гораздо шире и значительнее: они обучали малышей, а не только присматривали за ними. Происходила передача игрового опыта, репертуара, речевых, бытовых и трудовых навыков, семейного устного предания, в том числе и в системе родственных отношений. При этом родственные отношения важны для нового члена семьи как по вертикали (старшие — младшие), так и по горизонтали (родные, двоюродные, троюродные братья и сестры — одно поколение).

Подрастающий ребенок включался в коллективную игровую деятельность. Игровые отношения «старший — младший» уступали место другим: «равный — равный». В этой системе отношений участник игры (как и будущих жизненных ситуаций) должен был подчиняться определенным правилам, распределяющим роли в игре. Непросто современному ребенку, настроенному на исключительность своей особы, принять эти правила. Одна из серьезных проблем современной жизни — неподготовленность детей к коллективной ролевой деятельности, где успех дела часто зависит от умения участников играть как главные (командные), так и второстепенные (подчиненные) роли. Установка на победу любой ценой, исполнение непременно главной роли, неуважение к партнерам — типичные черты психологии современных детей. Душа ребенка, воспитанного на подобных принципах, едва столкнувшись с реальной жизнью, испытывает психологические перегрузки, и часто молодой человек выходит из этой борьбы сломленным.

Опыт использования достижений народной педагогической практики в современной семье, в образовательных учреждениях показывает, что активное освоение традиционной культуры помо-

жет нашим детям лучше осознать и сохранить собственную индивидуальность, крепче стоять на ногах в современной жизни.

Традиционная народная семейная педагогика несет в себе громадный практический опыт развития ребенка. В различных играх и развлечениях, которые проводились с малышами трех-семи лет взрослыми, а также старшими детьми, создавались предпосылки для развития речи, общения, навыков устного счета, укреплялись память и внимание, шлифовалась чистота произношения, формировалось образное и логическое мышление. В подвижных играх постепенно складывалось умение действовать в коллективе, развивались артистические способности детей, оттачивались музыкальный слух и чувство ритма.

Идеальный образ человека, к воплощению которого стремилась народная культура, включает в себя духовную и телесную красоту, умение достойно общаться со старшими, равными и младшими членами семьи и общины, практические знания и навыки. В детском возрасте перед подрастающим членом общества ставилась задача научиться гармонично и правильно говорить и двигаться, освоить умение складывать и к месту употреблять простейшие рифмованные присказки, пословицы, считалки. К семи годам ребенок должен был хорошо владеть устным счетом, не теряться при решении словесных головоломок, которые были своеобразной формой проверки владения детьми родным языком, их сообразительности, внимания, памяти и логики в рассуждениях. Старшие дети, другие члены семьи, исполнявшие роль воспитателей, стремились поощрять малышей к таким умственным упражнениям, а при случае и демонстрировать их достижения для поддержания статуса семьи в общине, ее полноценности и успешности.

В процессе решения задач развития детей в народной традиции сложился солидный массив детского фольклора: игры, сказки, загадки, скороговорки. В деле обучения маленьких детей устному счету хорошим подспорьем могут послужить разнообразные считалки, значительная часть которых включает в себя имена числительные. В народной традиции существует немало специальных игр с перечислением, которые можно использовать как упражнения повышенной сложности для тренировки в

устном счете, а также для развития памяти и внимания. Последняя задача решается также с помощью изящных по форме кумулятивных сказок, специально предназначенных для состязаний в цепкости и объеме памяти. Материалом для захватывающих соревнований в чистоте произношения, подогреваемых хохотом слушателей при неудачной попытке «взять приступом» очередную словесную «крепость», с незапамятных времен и по сей день остаются скороговорки, причем их можно объединять в тематические группы и использовать в зависимости от конкретных задач совершенствования речевого аппарата.

Еще один вид великолепных упражнений для ума — это традиционные загадки. Загадки хорошо развивают логику и воображение. Многие загадки можно смело назвать «философскими этюдами в миниатюре», так как явления и предметы обнаруживают в них неожиданную глубину:

«Живёт без тела, говорит без языка»¹⁵.

«Плачет без души, смеётся без радости;

Никто его не видит, а всяк слышит»¹⁶.

(Эхо)

Загадки предлагают нам яркие, иногда просто пронзительные по красоте образы; каждый из них можно при желании развить в «образно-познавательное эссе», которое подскажет ребенку путь к познанию красоты и величия Божьего мира:

«Заря-заряница, красная девица,

По церкви ходила, ключи обронила;

Месяц видал — ни слова не сказал,

Солнце видало — ключики подобрало»¹⁷.

(Роса)

Опыт показывает, что в педагогической практике загадку можно использовать не только по ее прямому назначению. Так, например, загадку: «Что за зверь летает, а на землю не садится?» (*Созвездие*)¹⁸ — ребенок, не знакомый с названиями созвездий, самостоятельно отгадать не сможет. Но если объяснить ему текст загадки с целью обратить внимание малыша на связь явлений и вещей, помочь «заглянуть в их корень», то отгадка от-

кроется ребенку не логическим путем, а через переживание художественного образа. И тогда с этой загадки может начаться знакомство с картой звездного неба, а «игра в загадки» станет для детей огромной радостью, у них появится желание отгадывать и решать трудные задачи.

«Пословица к слову молвится», — таково народное определение пословицы. Речь русского человека, воспитанного в народной традиции, была буквально «пересыпана» пословицами и поговорками: «Глядит, словно семерых проглотил, восьмым перхнулся»¹⁹, — говаривали наши деды, и сколько различных оттенков поведения, ситуаций может объять собой это яркое определение! В наши дни, несмотря на активное использование пословиц в педагогической практике, они уходят из речевого обихода. Все меньше можно встретить людей, которые могли бы употребить пословицу в своей речи к месту и вовремя. Современные люди — словно наследники, получившие от своих предков некие сокровища, которыми они не умеют пользоваться и потому не знают им настоящей цены.

По всей видимости, нужно начинать знакомить детей с пословицами с дошкольного возраста и притом не ограничиваться только теми из них, которые являются прямым или скрытым поучением, «назиданием» (поучительный тон часто отталкивает ребенка). Многие пословицы и поговорки несут в себе скрытую поэзию, помогают глубже взглянуть в суть вещей, задуматься о том, каким же образом все в мире связано: «На сто верст — и иголка тяжела»²⁰. Иные из народных изречений блистают тонким юмором, и ребенку нужно помочь увидеть и оценить этот юмор: «Нырять-то он умеет, только выныривать не умеет»²¹. Тогда подрастающий человек научится пользоваться доставшимся ему наследством своего народа в повседневной жизни, и пословица, быть может, поддержит его в трудную минуту, заставив задуматься или улыбнуться — и вдруг принять верное решение!

Жизнь ребенка еще не так давно было невозможно представить без подвижных коллективных игр. Тем не менее, эти игры ушли из жизни наших детей, проводящих «время игры» в виртуальных баталиях. Но их можно вновь подарить детям, научив их играть в старинные игры в детском саду, на перемене, в группе

продленного дня. Игры украсят семейную прогулку в парке, воскресный выезд класса «на природу», праздничный утреник. Огромное разнообразие русских детских коллективных игр позволяет подобрать их в зависимости от места проведения (в помещении или на улице), количества участников, их возраста и других обстоятельств (например, игры, не предполагающие шума и беготни, либо игры с задачей определить пары играющих согласно их желанию, а не по случайному выбору).

Особого внимания заслуживает культура игры в куклы, недостаточно исследованная и незаслуженно мало применяемая в современной педагогической практике. Играя в куклы, дети развивали навыки бытового общения, речевого и поведенческого этикета, практически осваивали роли различных членов общества и прежде всего членов семьи, причем это безусловно осознавали взрослые, которые поощряли такие игры, несмотря на занятость детей учебной, домашней работой, уходом за младшими детьми.

В развитии и воспитании девочки огромную роль играли *ролевые игры с куклами*. Первую простенькую куколку из свернутого тряпичного или соломенного жгута, запеленутую, как младенец, и без лица, малышка получала, едва научившись ходить. Таковую подружку — «дитю» — можно было баюкать, уютно прижимая к себе, и укладывать спать рядом с собой. Когда девочке исполнялось пять-шесть лет, старшие сестры или бабушка делали уже более сложную куколку — из двух жгутиков (с ручками и пышной грудью матери-кормилицы). Ее «одевали» в лоскутки таким образом, чтобы получившаяся «девка» или «баба» могла участвовать в разыгрывании сцен хождения в гости, ухода за детьми, скотиной, приготовления пищи и прочих домашних забот. В это время дети проигрывали с куклами бытовые ситуации, научаясь «установно», согласно местной традиции общения, вести диалог с соседкой, нищенкой, между матерью и детьми и так далее. Лоскутки, образующие «одежду» куклы, не сшивались и не кроились, а драпировались на ней и закреплялись тесемками-поясками, либо просто завязывались. Если по ходу игры требовался мужской персонаж, его роль могла играть обыкновенная палочка. Аксессуары игры делались из подручных материалов (глины, травы, стружек, чурок, палочек).

В ролевых играх с куклами на основе фольклорных записей дети могут не только освоить простейшие навыки общения, диалога, но и получить представление о традициях народного речевого этикета и русского застолья, которые мы все больше начинаем забывать. Немалый интерес для педагогов и родителей представляет опыт разыгрывания сказок с помощью тряпичных кукол и простейшего реквизита из подручных материалов (действие такого спектакля может происходить на обычном столе, за которым могут расположиться его участники). Словесным материалом для разыгрывания с куклами по ролям могут служить также краткие юмористические диалоги, которыми прежде взрослые забавляли детей («Федул! Чего губы надул?...» и другие).

В качестве примера ниже приводим сценарий представления на основе каргопольской сказки «Петушок, Кот и Лиса», которую взрослые или старшие дети могут разыграть с куклами для малышей (см. приложение). Участие младших детей может быть самым разнообразным: помощь в изготовлении тряпичных кукол и одевании персонажей-животных, создании звукового сопровождения и другое.

Коллективом педагогов-фольклористов разработан специальный курс семинаров, организованных Санкт-Петербургским фольклорным клубом «Домострой». Методическим пособием для данного курса является серия сборников «Народные традиции воспитания детей», посвященных традиционным развивающим играм с детьми различных возрастных групп. В первом сборнике «Песенки, забавы, игровая гимнастика для малышей»²² дается материал для занятий с детьми от рождения до трех лет, который, впрочем, можно использовать и в работе с детьми шести-семи лет. Вторая часть²³ предназначена для занятий с дошкольниками — детьми от трех до семи лет. Многие из того, что вошло в это пособие, пригодится и в начальной школе.

Педагогическая практика многочисленных петербургских педагогов, слушателей семинаров, показывает, что использование образцов детского фольклора и достижений этнопедагогики в повседневной работе с детьми приносит огромную пользу, дополняя основной учебный материал. Отмеченные материалы и методы могут пригодиться педагогу и на занятиях, и в минуты

отдыха, и во время проведения всевозможных конкурсов, интеллектуальных игр и олимпиад. Не менее важной задачей, с успехом решаемой с использованием образно богатого, колоритного фольклорного материала, является совершенствование владения детьми родным языком, а для детей, которые начинают осваивать русский язык в качестве второго языка, этот материал станет «мостиком» в мир русской культуры и речи.

Приложение

Сказка «Петушок, Кот и Лиса»

*(сценарий представления для разучивания с детьми
младшего школьного возраста)*

В сказке участвуют три главных героя: Петушок, Кот и Лиса – это могут быть обычные мягкие игрушки, «одетые» в детали традиционной одежды. Петушок и Кот должны быть одеты в рубахи с пояском, Коту можно сделать на голову шапочку. Лиса одета молодой: рубаха, сарафан, нарядный пояс, повойник и платок. Все эти детали в виде разноцветных лоскутков могут просто драпироваться на игрушках. Повествование ведет Рассказчица – тряпичная кукла, одетая тем же способом девушкой, молодой или старушкой. Интереснее, когда Рассказчиц двое: одна кукла – молодая девушка (маленькая девочка), другая – старая старушка. Можно сделать двух кукол-старушек: одну маленькую и толстую, другую – высокую и худую. Сказке может предшествовать присказка. Две рассказчицы ведут повествование, дополняя одна другую.

Представление может сопровождаться игрой на простейших музыкальных инструментах – погремушках, свистульках. Можно связать появление какого-либо персонажа со звуком одного из этих инструментов или, например, имитировать стук рубки дров звучанием погремушки и так далее. Все песенки интонируются на основе нисходящей малотерцовой попевок.

Присказка²⁴

- 1-я Рассказчица. В некотором царстве,
2-я Рассказчица. В некотором государстве
1-я Рассказчица. Жила-была ворона,

2-я Рассказчица. И вздумала она лететь
 1-я Рассказчица. В тридевятое царство,
 2-я Рассказчица. В тридесятое государство.
 1-я Рассказчица. Полетела.
 2-я Рассказчица. Летела, летела, летела — да села.
 1-я Рассказчица. Сидела, сидела, сидела — да полетела.
 2-я Рассказчица. Летела, летела, летела — да села.
 1-я Рассказчица. Сидела-сидела, сидела-сидела — да полетела...
 2-я Рассказчица. Это присказка, а сказка у нас вся впереди!!!

Сказка²⁵

Появляются Петушок и Кот.

1-я Рассказчица. А вот, были-жили Петушок да Кот.
 2-я Рассказчица. Кот и говорит Петушку:
 Кот. Вот что, Петушок, приходит зима. Как мы будем дальше жить?
 Петушок. А как мы будем жить? Как жили, так и будем.
 Кот. А нет, Петенька! Надо печку топить, чтобы у нас было тепло. А дрова-то у нас где? Нету дров!
 Петушок. Разве у нас нету дров?
 Кот. Нету, Петенька. Надо идти в лес, заготавливать на зиму дрова.
 Петушок. Так иди, Котё, заготавливай!
 Кот. А ты, Петенька, оставайся дома. Будешь за делом смотреть, кашу варить.
 Петушок. Хорошо, Котя. Я сварю кашу, ты придёшь из лесу, и обед готов.
 Кот. Ну, Петенька, я завтра пойду в лес, а ты, смотри, в окошечко не выглядывай! Ты знаешь, что здесь ходит Лиса, она может тебя забрать. Унесёт далеко, что мне тебя и не видеть!
 1-я Рассказчица. Ну вот. На другой день Котенька рано встал, собрался, топорик за пояс заткнул и пошёл.

Кот берет топор и уходит.

2-я Рассказчица. А Петушок дома остался.

Петушок рассказывает по избе.

1-я Рассказчица. Там, в лесу Кот рубит дрова, только щепки летят!
А Петушок сидит дома, к окошечку не подходит.

Появляется Лиса.

2-я Рассказчица. Вдруг Лиса идёт. Ходила-ходила вокруг избушки, нюхала-нюхала, в окна заглядывала — Петушка не видно. Вот и запела:

Лиса (поёт). Петушок, Петушок, золотой гребешок!
Масляна головушка, шёлкова бородушка!
Выгляни-ко за окошечко!
Там девушки на улочке катаются,
За золото колечко хватаются:
Ты покатись, да и я покачусь!

1-я Рассказчица. Петушок поглядел издали — видит: Лиса!

2-я Рассказчица. Он и побоялся выглянуть, посмотреть на золотое колечко.

Лиса (в сторону). Ну нет, Петушок! Я уж так не уйду, я тебя всё равно унесу!!!

(Поёт). Петушок, Петушок, золотой гребешок!
Масляна головушка, шёлкова бородушка!
Выгляни-ко за окошечко!

(Говорком). Вот бояра ехали, пшено рассыпали,

Петушок Некому пшено собирать!

(выглядывает). Ко-ко-ко-ко! Где там бояра пшено рассыпали?

Лиса (хватает Петушка). Ага, Петух!!! Попался!!!

1-я Рассказчица. Как схватила Петушка Лиса да как понесла!

2-я Рассказчица. Вот несёт, всё лесами да горами.

Петушок Котя ты, Котя!

(поет жалобно). Несёт меня Лиса за тёмные леса,
За высокие горы, за глубокие воды!

1-я Рассказчица. Котя слышит, что Петушок поёт.

Кот прислушивается, бежит, спасает Петушка, несёт его домой.

2-я Рассказчица. Бросил он дрова и побежал на перехватку к Лисе! Догнал, отнял Петушка и отнёс его домой.

1-я Рассказчица. На другой день Кот опять собирается в лес дрова рубить.

2-я Рассказчица. А Петушку строго-настрого наказывает не выглядывать из окошечка.

Кот. Смотри, Петушок! Не выглядывай из окошечка, а то Лиса тебя опять унесёт.

Петушок. Нет уж, Котя, я сегодня не буду слушать эту хитрую Лису.

Кот уходит.

1-я Рассказчица. Ушёл Кот. А Петушок сидит дома, к окошечку не подходит.

Появляется Лиса.

2-я Рассказчица. Вдруг опять Лиса идёт. Ходила-ходила вокруг избушки — Петушка не видно. Вот и запела:

Лиса (поет). Петушок, Петушок, золотой гребешок!
Масляна головушка, шёлкова бородушка!
Выгляни-ко за окошечко!

Там девушки на улочке катаются,

За золото колечко хватаются:

Ты покатись, да и я покачусь!

Петушок. Не обманешь ты меня, Лиса! Не буду я выглядывать из окошка!

Лиса (в сторону). Ну нет, Петушок! Я уж так не уйду, я тебя всё равно унесу!!!

(Поет). Петушок, Петушок, золотой гребешок!
Масляна головушка, шёлкова бородушка!
Выгляни-ко за окошечко!

Вот бояра ехали, пшено рассыпали,

(Говорком). Некому пшено собирать!

Петушок (выглядывает). Ко-ко-ко-ко! Где там бояра пшено рассыпали?

Лиса (хватает Петушка). Ага, Петух!!! Попался!!!

- 1-я Рассказчица. Как схватила Петушка Лиса да как понесла!
2-я Рассказчица. Вот несёт, всё лесами да горами.
Петушок Котя ты, Котя!
(поет жалобно). Несёт меня Лиса за тёмные леса,
За высокие горы, за глубокие воды!
1-я Рассказчица. Котя там, в лесу уж прислушивается. И слышит,
что Петушок поёт.

Кот прислушивается, бежит, спасает Петушка, несёт его домой.

- 2-я Рассказчица. Бросил он дрова и побежал на перехватку к Лисе! Догнал, отнял Петушка и отнёс его домой.
1-я Рассказчица. Успокоил Петушка, утешил его и говорит:
Кот. Смотри, Петушок! Завтра я уйду далеко в лес, я уж не услышу тебя, если будешь на помощь звать! Не выглядывай из окошечка, не слушай Лису, а то она тебя опять унесёт!
Петушок. Нет уж, Котя, я сегодня не буду слушать эту хитрую Лису.
1-я Рассказчица. На третий день Кот опять отправился в лес по дрова.

Кот уходит.

- 1-я Рассказчица. А Петушок сидит дома, к окошечку не подходит.

Появляется Лиса.

- 2-я Рассказчица. Вдруг опять Лиса идёт. Ходила-ходила вокруг избушки — Петушка не видно. Вот и запела:
Лиса (поет). Петушок, Петушок, золотой гребешок!
Масляна головушка, шёлкова бородушка!
Выгляни-ко за окошечко!
Там девушки на улочке катаются,
За золото колечко хватаются:
Ты покатись, да и я покачусь!
Петушок. Не обманешь ты меня, Лиса! Не буду я выглядывать из окошка!
Лиса (в сторону). Ну нет, Петушок! Я уж так не уйду, я тебя все равно унесу!!!

- (Поет). Петушок, Петушок, золотой гребешок!
Масляна головушка, шёлкова бородушка!
Выгляни-ко за окошечко!
Вот бояра ехали, пшено рассыпали,
(Говорком). Некому пшено собирать!
Петушок Ко-ко-ко-ко! Где там бояра пшено рассыпали?
(выглядывает).
Лиса (хватает Ага, Петух!!! Попался!!!
Петушка).
- 1-я Рассказчица. Как схватила Петушка Лиса да как понесла!
2-я Рассказчица. Вот несёт, всё лесами да горами.
Петушок Котя ты, Котя!
(поет жалобно). Несёт меня Лиса за тёмные леса,
За высокие горы, за глубокие воды!
- 1-я Рассказчица. Петушок поёт-поёт, а Кот его не слышит.
2-я Рассказчица. Заплакал Петушок, ещё громче запел.
Петушок (поет Котя ты, Котя!
еще жалобнее). Несёт меня Лиса за тёмные леса,
За высокие горы, за глубокие воды!
- 1-я Рассказчица. Теперь услышал его Кот. Бросил он дрова и по-
бежал на перехватку к Лисе! А она уже отнесла
Петушка далеко в лес и спрятала его в свою нору.
Кот бежит, ищет нору Лисы.
- 2-я Рассказчица. Кот бежал-бежал, видит — лисицыны следы. По
этим следочкам и нашёл он её нору.
1-я Рассказчица. Лиса испугалась Кота и убежала.
Лиса убегает.
- 2-я Рассказчица. А Кот стал звать Петушка, чтобы он вылезал из
норы:
Кот (поет). Петя, Петя, Петя, Петя!
Ближе, ближе, ближе, ближе!
Петушок. Ко-ко-ко-ко-ко-ко,
Ко-ко-ко-ко-ко-ко!
- 1-я Рассказчица. Петушок из норы лисицыной головушку высунул,
а Котик его схватил, да и вытащил из норы!

Петушок и Кот вместе идут домой.

- 2-я Рассказчица.** Пришли они домой, в свою избушку. А там, в печке каша ещё горячая!
- 1-я Рассказчица.** Поставили они самоварчик, попили чайку, поели каши.
- 2-я Рассказчица.** И стали жить-поживать, добра наживать.
- Петушок и Кот** И теперь живут, хлеб жуют.
(вместе).
- 1-я Рассказчица.** Сказка вся.
- 2-я Рассказчица.** Боле сказывать нельзя!

Примечания

- ¹ Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. 1: Младенчество. Детство / Сост. В. П. Аникин. М., 1991; Вып. 2: Детство. Отрочество / Сост. В. П. Аникин. М., 1993; Детский поэтический фольклор: Антология / Сост. А. Н. Мартынова. СПб., 1997; Поэзия детства: Русское народное творчество для детей / Сост., вступ. статья и примеч. В. И. Ерёминой; Отв. ред. В. И. Жекулина. СПб., 2004.
- ² Раз, два, три, четыре, пять, мы идем с тобой играть: Русский детский игровой фольклор: Книга для учителя и учащихся / Сост. М. Ю. Новицкая, Г. М. Наumenко. М., 1995.
- ³ Ерши малыши: Народные песенки и потешки / Собрала и обработала Н. Колпакова; худож. Ю. Васнецов. Л.: Художник РСФСР, 1982; Из-за леса, из-за гор: Старинные русские прибаутки / Сост. и обработал тексты В. П. Аникин; худож. М. Меженинов. М.: Малыш, 1988; Трынцы-брынцы, бубенцы: Русские народные потешки, прибаутки, заклички, считалки, дразнилки, колыбельные / Сост. Г. Наumenко; рис. Н. Попова. М.: Дет. лит., 1984; Расыпушки: Нар. песенки, поговорки, загадки / Собрала и обработала И. Карнаухова; рис. А. Якобсон. Л.: Художник РСФСР, 1980; и другие издания.
- ⁴ Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами / Сост. Г. М. Наumenко. М., 1977; Наumenко Г. Дождик, дождик, перестань! Русское народное детское музыкальное творчество. М., 1988; и другие издания, подготовленные тем же автором.
- ⁵ Гилярова Н. Детский фольклор Рязанской области. Рязань, 1992; Величина О., Иванов А., Краснопевцева Е. Мир детства в народной культуре: Село Плехово (Курская область): Обучение ос-

- новам музыкальной традиции. М., 1992; Слепцова И. С., Морозов И. А. Не робей, воробей! Детские игры, потешки, забавушки Вологодского края. М., 1995; Золотая веточка: Детский фольклор Архангельской области: Книга для родителей и воспитателей / Сост. Е. Якубовская. М., 1997. Вып. 1–2; Колыбельные песни: Из фондов Свердловского областного Дома фольклора / Сост. В. Балкова. Екатеринбург, 1997; Заинька во садочке: Песни, хороводные игры, колыбельные / Сост. В. Балкова. Екатеринбург, 2000; и другие.
- 6 Науменко Г. М. Этнография детства: Сборник фольклорных и этнографических материалов. М., 1998.
 - 7 Аудиоприложение к изданию: Науменко Г. М. Этнография детства. М., 1998.
 - 8 Агамова Н. С., Слепцова И. С., Морозов И. А. Народные игры для детей: организация, методика, репертуар. М., 1995; Традиционные народные праздники в образовательных учреждениях: Методическое пособие / [Сост.] Е. И. Якубовская, Н. В. Ерёмкина, Г. В. Емельянова и др.; под общ. ред. Е. И. Якубовской. СПб., 2005.
 - 9 Золотая веточка: Детский фольклор Архангельской области... Вып. 1. С. 33.
 - 10 Там же. С. 19.
 - 11 Там же. С. 25.
 - 12 Золотая веточка: Детский фольклор Архангельской области... Вып. 2. С. 51.
 - 13 Золотая веточка: Детский фольклор Архангельской области... Вып. 1. С. 46.
 - 14 Текст: Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре... Вып. 1. С. 128; вариант текста с движениями пальцев усвоен автором статьи в семье (от бабушки: Беликовой Александры Митрофановны, 1897 г. р., г. Моршанск Тамбовской губ.).
 - 15 Поэзия детства: Русское народное творчество для детей... С. 393.
 - 16 Детский поэтический фольклор: Антология... С. 409.
 - 17 Раз, два, три, четыре, пять, мы идем с тобой играть... С. 9.
 - 18 Там же. С. 7.
 - 19 Поэзия детства: Русское народное творчество для детей... С. 335.
 - 20 Там же. С. 348.
 - 21 Там же. С. 328.
 - 22 Народные традиции воспитания детей: Ч. 1. Песенки, забавы, игровая гимнастика для малышей: Методическое пособие / [Сост.] Е. И. Якубовская, Н. В. Ерёмкина, Л. Н. Иванищенко; под общ. ред. Е. И. Якубовской. СПб.: СПбАППО, 2006.

- ²³ Народные традиции воспитания детей. Ч. 2: Развивающие игры, сказки, забавы для дошкольников: Методическое пособие / [Сост.] Е. И. Якубовская, Н. В. Ерёмина, Л. Н. Иванищенко; под общ. ред. Е. И. Якубовской. СПб.: СПбАППО, 2008.
- ²⁴ Детский поэтический фольклор: Антология... С. 233. Вариант известной присказки опубликован в кн.: Можаровский А. Ф. Из жизни крестьянских детей Казанской губернии. Казань, 1882. С. 46.
- ²⁵ Золотая веточка: Детский фольклор Архангельской области... Вып. 1. С. 103–107. Записано в августе 1991 г. Е. И. Якубовской, Т. А. Меховой, М. В. Агеевой в д. Погост Вохтомского с/с Коношского р-на Архангельской области от А. П. Ильиной, 1907 г. р.

III. ИСТОРИЯ И РЕЗУЛЬТАТЫ
ЭКСПЕДИЦИОННЫХ
ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

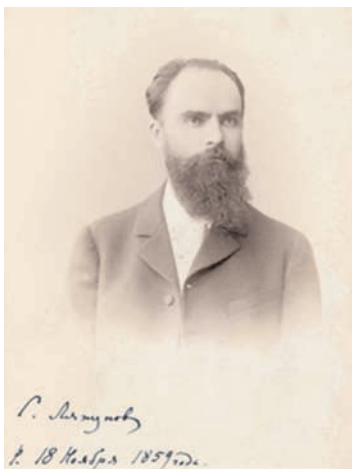
*И. Б. Теплова
Санкт-Петербург*

**Фольклорный архив С. М. Ляпунова
в собрании Отдела рукописей
Российской национальной библиотеки
(к 150-летию со дня рождения)**

Истоки современной фольклористики связаны с начинаниями и поисками в этой области ревнителей русской культуры XIX века, заложивших основы знания о народной музыке. Существенным вкладом в отечественную фольклористику стала деятельность музыкантов, творческая судьба которых была связана с Санкт-Петербургской консерваторией. В их числе – С. М. Ляпунов (18(30).11.1859, Ярославль – 08.11.1924, Париж), композитор, дирижер, пианист, собиратель народных песен¹.

Жанровая палитра творческого наследия С. М. Ляпунова вобрала в себя оркестровые, фортепианные, органные, вокальные, светские и духовные хоровые произведения. Композиторский стиль музыканта отличает большая чистота и благородство, следование национальным традициям Новой русской школы и их развитие. Но по сей день, бесспорно, значительный вклад С. М. Ляпунова в отечественную культуру еще не получил достойной оценки в музыковедческих трудах. Горько сознавать, что спустя 150 лет со дня рождения композитора отечественное музыкознание все еще не имеет монографического исследования, посвященного его творчеству².

Страницы жизни С. М. Ляпунова как исследователя и собирателя музыкального фольклора также почти не изучены³, а между тем эти стороны его профессиональной дея-



Фотопортрет С. М. Ляпунова с автографом. 80-е годы XIX века⁴

тельности непосредственно связаны с композиторским творчеством. Подчеркнутое внимание к музыкальному и образному строю народной песни нашло отражение в таких сочинениях С. М. Ляпунова, как Торжественная увертюра для большого оркестра на русские темы, ор. 7 (1896), Рапсодия на украинские темы, ор. 28 (1907), Четыре пьесы для фортепиано «Святки», ор. 41 (1910), фортепианный этюд «Былина», ор. 11, № 8 (1903), Вариация на русскую тему для фортепиано, ор. 49 (1912). Непосредственно к фольклору С. М. Ляпунов обращается в обработках народных песен для голоса с фортепиано ор. 13 и ор. 35, в переложениях для смешанного хора двух русских народных песен а саpella, ор. 15⁵, в циклах «Пять квартетов для мужских голосов без сопровождения на народные темы», ор. 47 («Малое виноградьe», «Протяжная», «Ваня-клюшничек», «Две Малорусские», 1912), «Пять квартетов для мужских голосов без сопровождения на народные темы», ор. 48 («О птицах», «Плясовая», «Святочная», «Былина про Ивана Васильевича Грозного», «Былина про Ермака», 1912). Эти произведения заняли достойное место в европейской концертной практике.

Рукописные документы отражают разнообразные стороны художественной, исследовательской, общественной деятельности С. М. Ляпунова, развернувшейся в Петербурге. Материалы, свидетельствующие о его интересе к народной песне, занимают особое место в архивном собрании композитора, хранящемся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (далее – ОР РНБ).

Важнейшим этапом творческой биографии С. М. Ляпунова стала его деятельность в составе Песенной комиссии⁶ Императорского Русского Географического общества (далее – ИРГО). Работа С. М. Ляпунова в составе ИРГО была мотивирована собственным интересом к народной песне, а также тесным дружеским и творческим общением с М. А. Балакиревым, начало которого относится к 1883 году. М. А. Балакирев являлся наставником и искренним другом С. М. Ляпунова до последних дней жизни. Творческое содружество двух музыкантов нашло отражение и в деятельности, связанной с записями и популяризацией музыкального фольклора.

Научная и творческая деятельность С. М. Ляпунова в составе Песенной комиссии ИРГО практически не изучена. А между тем значительность вклада композитора в работу этой научной организации подтверждает полученный им в 1893 году официальный статус члена-сотрудника Песенной комиссии. На это указывает официальное письмо от 16 марта 1893 года об избрании С. М. Ляпунова, а также специальный диплом⁷.

С. М. Ляпунов совместно с Ф. М. Истоминым занимался подготовкой к изданию материалов первой научной экспедиции ИРГО в Олонецкую и Архангельскую губернии, состоявшейся в 1886 году⁸. В качестве музыканта, записывающего напевы народных песен, композитор принимал участие во второй научной экспедиции ИРГО 1893 года в Вологодскую, Вятскую, Костромскую губернии.

В последующих экспедициях ИРГО С. М. Ляпунов уже не участвовал, но продолжал работать в Песенной комиссии. В 1897 году по инициативе и под председательством Т. И. Филиппова была организована комиссия для составления и издания сборников русских народных песен из числа собранных «песенными экспедициями» ИРГО. В ее состав вошли: М. А. Балакирев, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, И. В. Некрасов и А. А. Петров. Второй сборник обработок народных песен С. М. Ляпунова (ор. 13) был включен в серию изданий Песенной комиссии.

В составе ИРГО композитор приобрел практический опыт экспедиционной работы, что побудило его составить специальный «Вопросный лист по собиранию сведений о русских народных песнях»⁹. С помощью «Вопросного листа» предполагалось получить сведения о жанровом составе традиции, особенностях бытования песен различных жанров, о музыкальных инструментах, а также — информацию о наиболее благоприятном для работы экспедиции времени. Среди «заданий» анкеты — просьба указать местность (село или деревню), где сохранились песни, «с обозначением какой именно род песен преобладает в каждом из них», а также — имена местных старожилов, «помнящих старинные песни, былины или духовные стихи, и сообщить их местожительство». Анкета также включала просьбу «сообщить

тексты некоторых песен, былин или духовных стихов для предварительного с ними ознакомления». Объяснительная записка к «Вопросному листу» помогала наиболее точно сформулировать ответы на поставленные вопросы.

Разосланный по различным губерниям «Вопросный лист» должен был содействовать работе местных организаций, а также деятелей, интересующихся народной культурой. Рассылка «Вопросного листа» производилась в губернские и уездные земские управы, в учреждения по исследованию местной старины, в уездные училищные советы, учителям народных школ и сельским священникам.

Значительный интерес представляют рукописные документы, отражающие участие С. М. Ляпунова во второй научной экспедиции ИРГО. Это — полевые материалы экспедиции: «Дневник путешествия в Вологодскую, Вятскую, Костромскую, Ярославскую губернии с целью записи народных песен», полевые записные книжки (нотные тетради) экспедиции 1893 года.

Следуя экспедиционному маршруту, практически в каждом новом населенном пункте С. М. Ляпунов оставлял записи в «Дневнике путешествия». Составление дневника, вероятно, имело целью сохранить прежде всего в собственной памяти дорожные впечатления и не предполагало демонстрации его материалов кому бы то ни было. Записи отличает объективный тон повествования, лаконичность изложения. Страницы повествования включают описания встреч с деревенскими жителями, помнящими народные песни, впечатления от услышанного, автор отмечает своеобразное и непривычное звучание песен. Дневник содержит также немало сведений о различных сторонах народной культуры и быденной жизни: типы жилых построек, сельскохозяйственные заботы крестьян. В процессе работы экспедиции обнаружился большой интерес путешественников к традициям народного ткачества, их восхищала красочность старинного свадебного костюма. Во время путешествия по реке Кокшеньге С. М. Ляпунов оставляет следующую запись в дневнике: «Народ в Тотемском уезде, по крайней мере в отдаленных его и в глухих местах, сохранил еще свой старинный костюм. Мужчины ходят в рубахах — косоворотках, сшитых из белого холста мест-

ного тканья, причем косой ворот рубахи пробран (или выкладен, по местному) красным узором вокруг шеи и углом на груди по разрезу ворота. Таким же узором обиты вокруг и рукава. Молодые парни иногда по праздникам носят вышитые портянки (онучи), шитье которых выпускается поверх голенища сапог. Девушки обшивают подола рубашек широкими узорами, вышитыми или выкладеными»¹⁰. Материалы экспедиции содержат также описания крестьянских верований, обрядов, представляющих немалый научный интерес.

Важная часть «Дневника путешествия» посвящена наблюдениям С. М. Ляпунова, связанным с православной культурой Русского Севера. Предметом устойчивого внимания музыканта стала церковная архитектура, шатровые церкви, внутреннее убранство храмов, церковная утварь. Известно, что храм для С. М. Ляпунова был неотъемлемой частью его жизни¹¹. Участники экспедиции регулярно, насколько позволяла основная цель их путешествия, посещали церковные службы в храмах и монастырях. В составе дневниковых записей — предания, легенды, связанные с возникновением церквей, монастырей, почитанием православных святых, народные предания о чудотворных иконах.

Описания православных сторон жизни русских людей в отдаленных деревнях Русского Севера и в наше время представляют большой интерес как свидетельства глубины и незыблемости веры русских крестьян. Эти наблюдения первоначально не входили в научные планы работы экспедиции и поэтому не нашли отражения в официальных отчетах¹².

Первым пунктом экспедиционного маршрута стало село Кубенское, в 28 верстах от Вологды, куда С. М. Ляпунов и Ф. М. Истомин прибыли 13 июня 1893 года. Остановка в одном из крупнейших монастырей Севера — Спасо-Прилуцком, мимо которого пролегал их путь, связана с первыми дневниковыми записями: «Здесь мы останавливались поклониться мощам преподобного, напиться из вырытого им самим колодца, около которого стоит деревянный крест, сделанный самим преподобным». Прикладываясь к мощам преподобных Димитрия и Игнатия, С. М. Ляпунов «мысленно испрашивал их благословения на предпринятое нами дело»¹³.

Яркие описания связаны с открывшейся путешественникам архитектурной панорамой церкви Тотьмы, Устюга. В письме к жене С. М. Ляпунов писал: «Подъезжая к городу [Устюгу. — И. Т.], я был поражен красотой вида, который открывался на город. Он расположен на низком берегу Сухоны и, подъезжая к нему, приходится несколько спускаться с горы. С последнего пригорка он открывается весь, и эта масса церкви и колоколен, которыми усеян весь город, сразу приковывает к себе взор, представляя нечто необычайное»¹⁴.

В Устюге предметом особого внимания путешественников стала колокольня Успенского собора¹⁵ и колокольные звоны. 16 июля С. М. Ляпунов записывает в дневнике: «Вечером мы ходили осматривать соборную колокольню. В ней 20 колоколов, самый большой в 1054 пуда имеет густой звук, в котором слышны три тона d, f, g. По богатству колоколов можно предположить, что тут существовали различные звоны, но в настоящее время звонари молодые, звонят плохо и на один лад; колокола разрознены и вероятно заменены другими; есть намек на существование гаммы. На колокольне есть часы с курантами. Сняв план и определив тоны колоколов, я решил дожидаться звона за всенощной или воскресной обедней, чтобы записать самые звоны»¹⁶.

В записных книжках, в которых С. М. Ляпунов фиксировал свои музыкальные записи во время экспедиции, сохранились три нотных наброска колокольных звонов. Два из них имеют авторские комментарии: «Звон в муж[ском] монастыре»¹⁷ и «Церковь Всемиловитого Спаса в Вологде. Всенощная». У третьего нотного наброска отсутствуют какие-либо комментарии. По-видимому, именно этот образец и представляет собой запись звона колоколов Успенского собора (пример 1). Записи, выполненные С. М. Ляпуновым в Устюге, представляют большой интерес как редкий образец искусства колокольных звонов и как материал для композиторского творчества. Можно предположить, что именно этот колокольный звон вдохновил композитора на создание фортепианного этюда «Трезвон» из цикла «12 этюдов высшей трудности», оп. 11¹⁸.

Записи инструментальной музыки не входили в предварительные планы работы экспедиции. Основной установкой Пе-

сенной комиссии ИРГО было сохранение (поиски и собирание) старинных народных песен. Этими установками и руководствовались участники экспедиции, тем не менее, в числе экспедиционных находок были и музыкальные инструменты, наигрыши на которых были записаны впервые. Так, были сделаны записи наигрышей на пастушеских рожках, слышанных в Нижней Тойме. В дневнике композитор отмечает: «Между прочим, приехавши в эту деревню, я встретил пастуха с рожком, на котором играл мелодию. Рожок этот делается самими пастухами из дерева и обвивается берестою»¹⁹. В селе Кикнур (Вятская губерния) С. М. Ляпунов записал «черемисскую музыку»²⁰, исполненную на гусях и «пузыре»²¹. В полевых тетрадях сохранились записи строя инструментов и наброски нотаций наигрышей.

Результаты экспедиции 1893 года составили 270 записей песен различных жанров (духовные стихи, былина, свадебные, похоронные, рекрутские причитания, свадебные, лирические, хороводные песни), что намного превысило результаты как предыдущей экспедиции (180 записей), так и трех последующих (100, 125, 100 записей). Из общего числа нотаций было опубликовано 165 (163 текста с напевами и 2 текста без напевов); более 100 образцов остались неопубликованными.

Многообразие и научная ценность напевов, нотированных без применения звукозаписывающей техники более ста лет тому назад, дает основание включить их в орбиту внимания современных исследований фольклора. Значительная часть этих напевов нуждается в текстологическом изучении и научной атрибуции. Важнейшим инструментом текстологического исследования слуховых нотаций, выполненных в XIX – начале XX века, является сравнительно-типологический метод изучения музыкально-поэтических текстов. Сравнительное сопоставление фольклорных материалов, дошедших до нас как в ранних, так и в современных записях, становится ведущим принципом в процессе их анализа и реконструкции.

Текстологическое изучение рукописных материалов позволяет сделать предварительные наблюдения, которые касаются механизма слуховой фиксации напевов и поэтических текстов песен в ситуации записи, которая осуществлялась синхронно с са-

ним исполнением. Показательной является графическая форма нотаций народных песен, выполненных С. М. Ляпуновым во время экспедиции. Особенности записи отразили восприятие напева как факта музыкальной культуры, а также — процесс выявления композитором вариантных свойств напева и поиск способов их фиксации.

Характер записи напева в рукописных тетрадях определяется степенью его сложности: в ряде случаев С. М. Ляпунов последовательно записывает несколько строк/строф напева, иногда ограничивается лишь одной строкой/строфой. Относительно протяженная запись характерна для напевов, представляющих определенную сложность с точки зрения мелодической и ритмической организации либо отличающихся значительной вариантной подвижностью. Однострочная запись, вероятно, отражает обобщенное запечатление композитором типовых свойств напева.

Анализ рукописей показывает, что процесс фиксации, как правило, включает несколько этапов: 1 — создание первоначального наброска (часто без поэтического текста), который отражает структуру напева и может содержать запись мелодических вариантов, а также — указание темпа по метроному; 2 — фиксация окончательной версии напева, сопровождающаяся поэтическим текстом, тактировкой. В этой версии не все зафиксированные композитором варианты оказываются учтены. В своем выборе окончательной формы напева С. М. Ляпунов останавливался, по всей видимости, на наиболее убедительном с его точки зрения варианте.

Однако суммирующий вариант не всегда становится окончательным. Об этом свидетельствует ряд напевов, вошедших в сборник. Возможно, уже на этапе подготовки напевов к публикации С. М. Ляпунов продолжал осмысление записанного материала, что побуждало его искать конечную форму записи. В какой степени эти изменения соотносятся с типологическими свойствами записанного в момент воспроизведения напева, это — задача предстоящего детального текстологического анализа. Предварительные наблюдения позволяют фиксировать процесс аналитической работы, проделанной С. М. Ляпуновым как автором нотации экспедиционных записей на этапе подготовки их к пуб-

ликации. Формирующиеся научные подходы к фольклорному материалу нашли отражение в комментариях к напевам, в том числе — в указаниях даты и места записи, которые содержатся в полевых тетрадах.

Среди материалов архива композитора большой интерес представляет рукописный каталог русских и зарубежных сборников песен разных народов из библиотеки С. М. Ляпунова²². Опись фольклорных изданий выполнена А. С. Ляпуновой и датируется 1919–1921 годами. Значительная часть публикаций, находившихся в библиотеке, — это сборники народных песен, вышедшие на рубеже XIX–XX веков, составленные предшественниками и современниками композитора. Среди них сборники: Кирши Данилова «Древние Российские стихотворения с напевами»²³, А. Е. Варламова «Русский певец»²⁴, Н. А. Львова и И. Г. Прача²⁵, Д. Н. Кашина²⁶, М. И. Бернарда²⁷, К. П. Вильбоа²⁸, П. П. Сокальского²⁹, А. И. Рубца³⁰, Ю. Н. Мельгунова³¹, Н. Е. Пальчикова³², В. П. Прокунина³³, Н. А. Римского-Корсакова³⁴, В. М. Орлова³⁵, Е. Э. Линевой³⁶, А. Д. Городцова³⁷, а также «Описание русской крестьянской свадьбы» О. Х. Агре-невой-Славянской³⁸.

Ряд сборников непосредственно отражает деятельность С. М. Ляпунова в качестве члена ИРГО, автора записей музыкального фольклора, редактора изданий, включающих материалы первых научных экспедиций Песенной комиссии ИРГО: «Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году»³⁹; «Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году»⁴⁰. Среди публикаций, изданных по программе Песенной комиссии ИРГО, библиотека С. М. Ляпунова включала сборники обработок народных песен для голоса с фортепиано М. А. Балакирева⁴¹, А. К. Лядова⁴², А. А. Петрова⁴³, авторские сборники С. М. Ляпунова⁴⁴.

Состав библиотеки свидетельствует о широкой эрудиции и глубоком профессиональном интересе С. М. Ляпунова к разнообразным фольклорным источникам, публикующимся и переиздающимся в то время. Ряд сборников в библиотеке хранились в нескольких различных изданиях, а также в «двойных» экземпля-

рах, например, издания М. А. Балакирева, Е. Э. Линевой и других, которые предназначались, как правило, кому-либо из родных и близких С. М. Ляпунова (А. С. и Ю. С. Ляпуновым, К. С. Ляпуновой).

Довольно обширную и чрезвычайно показательную часть библиотечного собрания представляют издания песен славянских и иных народов. Сборники отражают поразительное разнообразие национальных музыкальных культур, среди которых: украинские (малороссийские), польские, болгарские, сербские, словацкие, лужско-словенские, моравские, чешские, хорватские, черногорские, венгерские, мадьярские, греческие, итальянские, французские, финские, арабские, индийские народные песни, мелодии американских индейцев.

Большого внимания заслуживает «Нотная записная книжка № 1»⁴⁵. Составление записной книжки датируется 1890–1900-ми годами. Как показывают наблюдения, ее состав связан с материалами библиотечного собрания. Объемная тетрадь в твердом коленкоровом переплете, состоит из более чем 70 листов, заполненных нотными записями.

Большую часть записей представляют напевы, аккуратно переписанные чернилами, вероятно, заимствованные из сборников песен разных народов, хранившихся, в том числе, и в библиотеке композитора⁴⁶. Преимущественно одnogолосные напевы записаны на верхней из двух соединенных акколадой нотных строк. Возможно, переписанные напевы предназначались композитором для гармонизации, которую он не успел завершить в полном объеме. С. М. Ляпуновым гармонизована лишь меньшая часть песенных образцов. Записи содержат ремарки композитора, указывающие на национальную принадлежность напевов, — «венгерские песни»⁴⁷, «черкесские песни»⁴⁸, «башкирские и татарские напевы»⁴⁹, «индийские мелодии»⁵⁰, «арабские мелодии»⁵¹. Кроме того, напевы сопровождаются комментариями о приуроченности песен, видимо, заимствованными из сборников: «свадебная», «песня во время работы», «обрядовые», «коляды» и так далее. При этом в ряде случаев комментарии даются как на русском языке, так и на языке фольклорного оригинала.

Можно предположить, что напевы имели назначение своеобразных методических материалов и были подготовлены С. М. Ляпуновым-педагогом для работы со студентами Консерватории. Ряд нотных записей, находящихся в тетради, сопровождается ссылками на издания, откуда они заимствованы: «Малороссийские напевы из собрания Марбиртева»⁵²; «Песни Вологодской губернии, записанные А. Н. Поповым»; «Песни, записанные госпожой Троицкой в Казанской губернии»⁵³ и другие.

Материалы, представленные в «Нотной записной книжке № 1», свидетельствуют о знании современных композитору публикаций фольклорных материалов. Так, С. М. Ляпунов выписывал напевы грузинских песен, записанные Д. И. Аракчеевым и опубликованные в Трудах Музыкально-этнографической комиссии⁵⁴. Показательно внимание композитора к напевам духовных стихов, почерпнутых им из собрания П. А. Бессонова «Калики перехожие»⁵⁵. Среди разнообразных песенных материалов тетрадь содержит также нотации знаменного распева.

Научная атрибуция, реконструкция ранних записей народных песен из архивов русских композиторов XIX века позволит ввести в научный оборот еще не опубликованные материалы, хранящиеся в архивных собраниях, осуществить реконструкцию слуховых записей, приблизиться к решению проблемы переиздания сборников народных песен XIX века.

Архивные материалы из фонда С. М. Ляпунова зафиксировали научные, художественные и педагогические позиции музыканта, которые отражают процесс освоения им музыкального фольклора. Одновременно эти материалы обогащают современные представления о раннем этапе формирования русской музыкальной фольклористики в Петербурге.

Пример 1. Звон колоколов Успенского собора в Устюге
в записи С. М. Ляпунова⁵⁶



Примечания

- 1 С. М. Ляпунов работал в Санкт-Петербургской консерватории с 1910 по 1923 годы в качестве преподавателя по классу фортепиано, теории музыки, контрапункта и фуги, инструментовки, практического сочинения. С 1910 года С. М. Ляпунов – профессор I степени, с 1915 года – профессор II степени.
- 2 Среди немногочисленных исследований: Ляпунова А. С. С. М. Ляпунов // Советская музыка. 1950. № 9. С. 90–93; Ляпунова А. С. Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова (По материалам переписки) // Балакирев М. А. Исследования и статьи. Л., 1961. С. 388–420; Шифман М. Е. Ляпунов С. М.: Очерк жизни и творчества. М., 1960.
- 3 Рассмотрением этой стороны деятельности С. М. Ляпунова занималась его дочь Анастасия Сергеевна Ляпунова, описавшая архив композитора и переиздавшая сборники обработок народных песен. См.: Ляпунова А. Вступительная статья // Ляпунов С. Русские народные песни: Для голоса в сопровождении фортепиано / Под ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1963.
- 4 Научно-исследовательский отдел рукописей научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, № 283.
- 5 Русские народные песни для смешанного хора без сопровождения, ор. 15 («Во лесах то ли было», «На горе стоит верба»). 1902.
- 6 Песенная комиссия была организована при отделении этнографии ИРГО в 1884 году под председательством Т. И. Филиппова. В работе Комиссии на протяжении многих лет в качестве научного

- руководителя принимал участие М. А. Балакирев. Основную задачу Комиссии видели в том, чтобы «сохранить для искусства и науки уцелевшие еще среди русского народа остатки быстро исчезающих памятников русской народной поэзии» (см.: Истомин Ф. М. Предисловие // Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записал: напевы Г. О. Дютш, слова – Ф. М. Истомин. СПб., 1894. С. VII).
- 7 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 677. Л. 1–2.
 - 8 Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой... Г. О. Дютш ушел из жизни в 1891 году, не успев завершить подготовку сборника к изданию.
 - 9 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 380.
 - 10 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 677. Л. 11, 12 об.
 - 11 Не случайным было избрание С. М. Ляпунова старостой церкви Петроградской консерватории, состоявшееся 15 мая 1919 года.
 - 12 По результатам экспедиции Ф. М. Истоминным и С. М. Ляпуновым был подготовлен научный отчет, представленный ими на заседании ИРГО.
 - 13 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 2. Ед. хр. 37. Л. 2 об.
 - 14 Письмо С. М. Ляпунова к Е. П. Ляпуновой от 15 июля 1893 года (ОР РНБ. Ф. 1141. Ед. хр. 100. Л. 8 об.). Цитируется по материалам А. С. Ляпуновой (выписки).
 - 15 Успенский собор – первый каменный храм в Устюге, построенный в 1622 году на месте двадцатистенного пятишатрового деревянного здания. Колокольня Успенского собора предположительно построена около 1680 г. В 80-х годах XVIII века колокольня была перестроена. На второй колокольне был установлен крупнейший колокол, отлитый в Устюге, весом в 1054 пуда и названный «Варлаам».
 - 16 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 2. Ед. хр. 37. Л. 28 об.
 - 17 Возможно, эта запись сделана в Михаило-Архангельском мужском монастыре г. Устюга.
 - 18 Композитор предпослал этюду «Трезвон» программный текст: «Благовест. Сквозь мерные удары колокола доносятся из собора звуки церковного напева. Звон постепенно усиливается и нарастает, маленькие колокола присоединяются к большому и сливаются в общем трезвоне. Торжественный церковный напев чередуется с колокольным звоном, соединяясь наконец в общем величественном хоре, покрываемом густыми ударами большого колокола». Цит. по: 12 etudes d'execution transcendante pur le piano par S. Liapounow. Op. 11. Etude III Carillon. Lpz.; SPb.; M.; Riga; London, [6/r]. С. 18.
 - 19 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 2. Ед. хр. 37. Л. 17 об.

- 20 «Черемисы» — мари́йцы.
- 21 Имеется в виду разновидность волынки.
- 22 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 461. Карточки 1–62. Незавершенная опись каталога включает 859 наименований. Записи выполнены карандашом на отдельных листках бумаги (карточках).
- 23 Каталог не содержит полных выходных данных изданий, иногда указывается издатель, например: «С.-Петербург у Иогансена», «Лейпциг у Беляева», «С.-Петербург у Суворина». Поэтому здесь и далее выходные сведения приводятся по наиболее ранней публикации сборника. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. СПб.: А. С. Суворин, [1892]. Изд. 3-е, по 2-му полному изд.
- 24 Варламов А. Е. «Русский певец»: Русские народные песни для голоса с фортепиано. СПб., 1846. Изд. 3-е.
- 25 В каталоге даны ссылки на различные издания: Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. СПб., 1806. [Ч. 1–2]; Русские народные песни, собранные Н. А. Львовым. Напевы записал и гармонизовал Иван Прач. СПб.: А. С. Суворин, [ценз. 1896].
- 26 Русские народные песни, собранные и изданные для пения с ф.-п. Даниилом Кашиным. Кн. 1–3. М., 1833–1834.
- 27 Песни русского народа, собранные и аранжированные для пения с аккомпанементом ф.-п. М. Бернардом. СПб.: М. Бернارد, [ценз. 1847].
- 28 Русские народные песни, записанные с народного напева и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом ф.-п. К. П. Вильбоа. СПб.: Ф. Стелловский, [1860].
- 29 Малороссийские и белорусские песни, собранные П. П. Сокальским (для голоса с фортепиано). СПб.–М: Бессель, [1903].
- 30 Сборник русских народных песен составил А. Рубец. СПб., 1875. Вып. 1; Сборник украинских народных песен составил А. Рубец. М.: У Юргенсона, 1872.
- 31 Мельгунов Ю. Н. Русские песни, непосредственно с голоса народа записанные и с объяснениями, изданные Ю. Н. Мельгуновым. 1879–1885. Вып. 1–2.
- 32 Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. СПб., 1888.
- 33 Русские народные песни для одного голоса с сопровождением ф.-п., собранные и переложенные Прокуниным / Под ред. П. Чайковского. М., [ценз. 1872–1873]. Вып. 1–2.
- 34 Сборник русских народных песен. [Для голоса с ф.-п.] / Сост. Н. А. Римский-Корсаков. Ор. 24. Ч. 1–2. СПб.: Бессель, [1876–

- 1877]; 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М.: П. Юргенсон, [ценз. 1882].
- 35 Крестьянские песни, записанные в Тамбовской губернии В. П. Орловым. СПб., 1890.
- 36 Великорусские песни в народной гармонизации / Записаны Е. Линёвой. Текст под ред. акад. Ф. Е. Корша. СПб., 1904. Вып. 1.
- 37 Городцов А. Д. Народнопесенческие хоры: Музыкальная хрестоматия. Изд. Перм. губ. к-та попечительства о народной трезвости. М.: нотопечатня В. Гроссе, [1916]. Вып. 1.
- 38 Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями: обрядовыми, голосильными, причитальными и завывальными О. Х. Агреневой-Славянской: [В 3-х ч.]. М.: тип. Левинсона, 1887–1889. Ч. 1–3. Вых. дан. частей 2–3: Тверь: типолит. Ф. Муравьева.
- 39 Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой...
- 40 Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году / Записали: слова Ф. М. Истомина, напевы С. М. Ляпунов. СПб.: Имп. Рус. геогр. о-во, 1899.
- 41 30 песен русского народа для одного голоса с сопровождением ф.-п. из собранных в 1886 г. Г. О. Дютшем и Ф. М. Истоминным гармонизовал Милий Балакирев. М.: Песенная комис. Рус. геогр. о-ва, [1900]; 30 русских народных песен. Гармонизовал и переложил для ф.-п. в 4 руки М. Балакирев. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, [1898].
- 42 Лядов А. К. 35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением ф.-п. из собранных в 1894–95 И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминным. СПб.: Песенная комис. Рус. геогр. о-ва, 1901; Лядов А. К. 5 песен русского народа для хора: Переложил А. Лядов. [Лейпциг: тип. К. Редера, 1902].
- 43 50 русских народных песен, переложенных для трехголосного и четырехголосного смешанного хора для употребления в учебных заведениях. СПб.: Песенная комис. Рус. геогр. о-ва, 1901; Две песни русского народа, положенные на голоса для женского и смешанного хоров А. А. Петровым. (Записаны Н. П. Протасовым в 1900 г. в Сибири). СПб.: Рус. геогр. о-во, 1901.
- 44 Русские народные песни для одного голоса с сопровождением ф.-п. переложил С. Ляпунов. Ор. 10. СПб.: Ю. Г. Циммерман, [1900]; 35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением ф.-п. из собранных в 1893 г. С. М. Ляпуновым и Ф. М. Истоминным. Перелож. С. Ляпунов. [Ор. 13]. [СПб.]: изд. Рус. геогр. о-ва, 1899.

- 45 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 1. Нотная записная книжка № 1. Автограф. Записи выполнены чернилами и карандашом.
- 46 Кроме песенных образцов в Нотной записной книжке № 1 содержатся наброски вокальных и фортепианных сочинений С. М. Ляпунова.
- 47 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 2, 2 об.
- 48 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 3.
- 49 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 24 об.
- 50 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 38 об.
- 51 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 39 об., 65, 65 об.
- 52 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 9, 9 об.
- 53 ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 11 об.
- 54 Аракчеев Д. Обзор грузинских сборников песен и песнопений с присоединением библиографического списка книг и статей о кавказской народной музыке, преимущественно грузинской // Труды музыкально-этнографической комиссии. М., 1911. Т. 1. С. 527–530.
- 55 Бессонов П. А. «Калики перехожие»: Сборник стихов и исследование П. Бессонова. М., 1861–1864. Ч. 1–2.
- 56 ОР РНБ. Ф. 451. Ед. хр. 7. Л. 16.

Т. Г. Иванова
Санкт-Петербург

Становление фольклорного рукописного архива Пушкинского Дома (1930-е годы)

Статья посвящена первым годам существования фольклорного архива, который сейчас известен как фольклорный рукописный архив Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (далее – ИРЛИ) или точнее – Разряд V Рукописного отдела Пушкинского Дома. Напомним, что Отдел фольклора в ИРЛИ появился лишь 1 марта 1939 года. Соответственно и названный фольклорный архив является структурой ИРЛИ только с этого времени.

Зерно будущего фольклорного архива зародилось в 1920-е годы в Государственном институте истории искусств (далее – ГИИИ). В 1926–1929 годы, как известно, ГИИИ провел четыре знаменитые экспедиции: в Заонежье (1926), на Пинегу (1927), на Мезень (1928) и на Печору (1929). Участниками экспедиций были сотрудники ГИИИ и ученые из окружения Института – А. М. Астахова, Н. П. Колпакова, И. В. Карнаухова, Э. В. Эвальд, Е. В. Гиппиус, А. И. Никифоров, И. М. Левина. Уже после второй (Пинежской) экспедиции в Секции фольклора ГИИИ был поставлен вопрос о создании архива устно-поэтических материалов. Эта проблема обсуждалась на двух заседаниях 10 и 17 октября 1927 года. 31 октября было принято решение, что русской частью архива будет заниматься И. В. Карнаухова, а немецкой частью – Э. Г. Иогансон¹. Руководителем архива просили быть В. М. Жирмунского, в 1920-е годы активно собиравшего песни российских немцев. Как можно судить по документам, в 1920-е годы фольклорный архив в ГИИИ был создан лишь частично: реализован проект по поводу немецкой части, но материалы севернорусских экспедиций не заархивированы. Не исключаем, что долгое время они оставались на руках у собирателей.

В 1930 году ГИИИ был преобразован в Государственную академию искусствознания (ГАИС), откуда в 1931 году фольклорная составляющая была выведена. С 1931 по 1933 год

Фольклорная секция, которую возглавлял переехавший из Иркутска в Ленинград М. К. Азадовский, существовала при Институте по изучению народов СССР (далее – ИПИИ); с февраля 1933 по март 1939 Фольклорная секция (комиссия) развивалась при Институте антропологии и этнографии АН СССР (далее – ИАЭ). Именно в этих двух названных учреждениях – ИПИИ и ИАЭ – и были сделаны решительные шаги по созданию упорядоченного фольклорного архива. Эта работа была проделана в начале 1930-х годов А. М. Астаховой.

Среди современных учетных документов фольклорного хранилища Пушкинского Дома имеется «Инвентарная книга коллекций рукописного хранилища Фольклорного сектора Института антропологии и этнографии АН СССР. Книга № 1». Это первый по времени учетный документ, отражающий создание архива. В инвентарной книге даются краткие сведения о материалах коллекций Фольклорной секции: номер коллекции; регион экспедиции; дата ее проведения; участники. Имеется помета, указывающая на дату формирования коллекции. Около первых коллекций стоит единая дата – 6 апреля 1931 года, то есть очевидно, что первые коллекции были сформированы еще в ИПИИ (а не в ИАЭ). Инвентарная книга позволяет установить, каким было рукописное архивное собрание Фольклорной секции с 1931 до начала 1933 года. Специально подчеркнем, что нумерация коллекций, известная в настоящее время, – это реалья, сложившаяся позже, когда Фольклорная секция вошла в ИАЭ (1933).

В ИПИИ в фольклорном рукописном архиве отложились материалы названных севернорусских экспедиций ГИИИ. Помимо них сюда поступили также материалы других экспедиций, проведенных под эгидой ГИИИ в конце 1920-х годов: еврейский песенный фольклор, собранный С. Д. Магид в 1928 году на Волини, записи 1929–1930 годов Л. М. Кершнер в Бурятии, куда она ездила при содействии ГИИИ и Государственного института культуры Бурятии.

В 1931 году Фольклорная секция ИПИИ поставила себе задачу воссоединить в одном хранилище фольклорные рукописные записи, находившиеся в других учреждениях. Соответственно Е. В. Гиппиус передал в фольклорный архив рукописные ма-

териалы 1927, 1928 и 1929 годов Закавказской экспедиции Ленинградской консерватории, в работе которой принимал участие он сам, а также Э. В. Эвальд и Х. С. Кушнарев. Тогда же были переданы материалы 1928 года, записанные Е. В. Гиппиусом и Э. В. Эвальд по заданию Консерватории в Узбекистане.

В ИПИИ развернулась также работа по сосредоточению в фольклорном хранилище разновременных собраний частных лиц. Свои материалы передали В. Н. Всеволодский-Гернгросс, О. Э. Озаровская, Н. П. Колпакова, В. Н. Перетц, Д. Н. Горбачев и другие.

В 1931–1933 годах быстро и оперативно формируются коллекции по материалам экспедиций, проведенных ИПИИ или при его научных консультациях другими научными учреждениями и отдельными собирателями: экспедиция 1931 года А. Н. Лозановой на Северный Кавказ; записи еврейского фольклора в Пропойском районе Белоруссии, сделанные в 1931 году С. Д. Магид; экспедиция 1932 года Э. В. Эвальд в Белорусское Полесье; экспедиция М. Б. Каминской и Н. Н. Тяпонкиной в Заонежье в декабре 1931 – январе 1932 года; материалы этих же собирательниц, собранные в Заонежье летом 1932 года; записи Беломорского отряда этого же года. Так как последние из названных экспедиций проводились под эгидой двух учреждений (ИПИИ и Карельского научно-исследовательского института, далее – КНИИ), материалы были перепечатаны на машинке в нескольких экземплярах с тем, чтобы они хранились одновременно в фольклорном архиве ИПИИ и в КНИИ (ныне – Архив Карельского филиала Академии наук). Подобная практика дублирования рукописного материала двумя архивами в некоторых случаях будет продолжена и далее.

Записи городского фольклора, выполненные сотрудниками ИПИИ в 1931–1932 годах, также в описываемый период оказались в архиве: материалы, собранные на ленинградских фабриках и заводах бригадой А. М. Астаховой; образцы старой рабочей песни, собранные П. Г. Ширяевой; записи 1930–1931 годов А. Н. Нечаева на фабрике «Работница»; песни, зафиксированные на демонстрациях в 1931 году студентами Ленинградской

консерватории; материалы, собранные А. М. Астаховой по программе «Фольклор улицы».

Таковым было собрание рукописного хранилища Фольклорной секции ИПИН на начало 1933 года – в преддверии образования ИАЭ. Однако, подчеркнем, собрание это было еще не упорядочено. Не существовало понятия «коллекция», не были разработаны принципы систематизации материалов, не определено, что собой представляет единица хранения.

В ИАЭ, куда после реорганизации в начале 1933 года вошла Фольклорная секция, формирование рукописного фольклорного хранилища было продолжено. Рукописным архивом в ИАЭ по-прежнему занималась А. М. Астахова. Следует сказать, что с 1934 года архивы академических учреждений, до сих пор развивавшиеся самостоятельно, стали курироваться со стороны Архива Академии наук. В связи с этим фольклористы ИАЭ получили квалифицированную консультацию по поводу принципов архивного хранения. По-видимому, стало очевидным, что многое в фольклорном хранилище необходимо было изменить и трансформировать. 4 мая 1934 года А. М. Астахова докладывала Фольклорной секции ИАЭ предлагаемые основные принципы обработки материалов в фольклорном архиве. В результате фольклористы ИАЭ постановили:

1. Признать систему, предложенную директором Архива Академии наук Г. А. Князевым, соответствующей интересам Фольклорной секции.
2. Перевести на новую систему все имеющиеся старые записи.
3. Завести книгу поступлений. Немедленно затребовать такую от хозяйственной части. Форма записи прилагается.
4. Хранение и описание должны идти по коллекциям.
5. Отдельные поступления должны быть объединены в отдельную самостоятельную опись.
6. Коллекции заносятся в «генеральный инвентарь» (Инвентарный реестр коллекций). Форма записи прилагается.
7. Каждая коллекция должна иметь опись. Форма описи прилагается.
8. Распределение материала внутри коллекции определяется характером самого материала.

9. Внутри каждой папки должна быть распространенная опись. Эти описи иметь в трех экземплярах. Второй экземпляр описи прилагается к краткой описи коллекции. В описи отмечать номера фоноваликов. В описях Фонограммархива отмечать номера соответствующих словесных текстов.
10. Для нахождения материала необходимо произвести пошкафную опись.
11. Должна быть заведена картотека коллекций.
12. Заказать штамп для архивного хранилища Фольклорной секции².

Процитированный документ свидетельствует, что некая старая, не известная нам система хранения фольклорных материалов, в 1934 году была существенно трансформирована. Именно с этого времени в архивном языке фольклористов ИАЭ появилось понятие «коллекция». Тогда же каждая из коллекций получила свой номер. Коллекции № 2–6 были сформированы на основе материалов экспедиций ГИИИ на Русский Север. Планы и отчеты Фольклорной секции за 1934 год свидетельствуют, что лишь в 1934 году А. М. Астахова окончательно подготовила для архивного хранения материалы Мезенской (1928) и Печорской (1929) экспедиций ГИИИ³. Она переписала тексты былин из своих личных тетрадей и подготовила их для перепечатки на пишущей машинке. В это время вырабатывалась формула обработки экспедиционных материалов для сдачи в фольклорное хранилище. Полевые записи собирателей для архива не предназначались. Как правило, они уничтожались или оставались в личной собственности экспедиционеров. В архиве предполагалось хранить исключительно машинописные экземпляры или же, в крайнем случае, – перебеленные на отдельных листах рукописи собирателей. При подобном подходе наука, естественно, лишалась фактического материала (полевые рукописи), позволяющего судить о степени точности записи устно-поэтических произведений в экспедиционных условиях. Но именно таковыми, пусть спорными с точки зрения современной науки, были установки фольклористической архивистики в 1930-е годы.

Фольклорные материалы, передаваемые сторонними собирателями и их наследниками, также предполагалось в обязатель-

ном порядке перепечатывать на пишущей машинке. В результате в архиве в настоящее время нередко находится не только первый экземпляр машинописи, но и второй. Так появились папки с литерой d, то есть дубли.

Пункт 8 процитированного документа — «Распределение материала внутри коллекции определяется характером самого материала» — был осуществлен следующим образом. Каждая коллекция в Фольклорном архиве состоит из нескольких папок, в которых материал располагается по деревням (и исполнителям) или по жанрам (и исполнителям). Внутри папок каждая запись (каждое произведение устной словесности) представляет собой отдельную единицу хранения, обозначенную штампом фольклорного хранилища: «Фольклорная Секция. Инст. Антропологии и Этнографии АН СССР. Колл. ... папка ... № ...». Позднее, с переводом Фольклорной секции в ИРЛИ, штамп изменился: «Инст. Литер. АН СССР. Отдел фольклора. Колл. ... папка ... № ...».

Коллекции получили краткие описи, которые позволяют ориентироваться в составе каждого собрания. К сожалению, последовательного практического разрешения не нашел один из пунктов процитированного выше документа: предполагавшиеся «распространенные описи» для каждой папки созданы не были.

В 1934 году, ориентируясь на требования Архива Академии наук, фольклорное хранилище впервые получило также учетные документы. С этого времени стала вестись книга поступлений, в которую вносятся первичные сведения о принимаемых материалах. Тогда же появился инвентарный реестр коллекций, о котором мы говорили выше. Книга поступлений и инвентарный реестр и позволяют проследить историю формирования фольклорного собрания внутри ИАЭ в 1933–1938 годах. Пути формирования фольклорного архива в ИАЭ, как можно судить, в это время оставались теми же, что и в ИПИН: 1) записи экспедиций, проводимых Институтом самостоятельно или совместно с другими учреждениями; 2) собрания частных собирателей, передаваемые в ИАЭ.

Документы позволяют утверждать, что архивирование материалов очередных экспедиций, проводившихся ИАЭ, происхо-

дило очень быстро — в течение нескольких недель после окончания экспедиции. Так, 10 ноября 1934 года, через несколько недель после окончания экспедиции в Тарбагатайский район Бурятии, проведенной ИАЭ совместно с Государственным институтом культуры Бурят-Монгольской АССР, А. М. Астахова передала собранные ею материалы (около 40 тетрадок) в архив. Результаты летней экспедиции этого же года С. Д. Магид в еврейские местечки Мозырского района Белоруссии нашли отражение в книге поступлений 25 ноября. Равным образом оперативно были вписаны в книгу поступлений материалы «московских» экспедиций 1934–1935 годов.

В середине 1930-х годов продолжали формироваться коллекции фольклорных материалов, собранных в рабочей среде Ленинграда. На основании этих записей было сформировано также несколько коллекций.

Экспедиционные материалы в 1930-е годы, без сомнения, играли ведущую роль в формировании фольклорных коллекций ИАЭ. Тем не менее, немало интересных эпизодов связано и с получением фольклорных записей из других источников — от частных лиц и различных учреждений.

Чрезвычайно плодотворной в архивном отношении была командировка Е. В. Гиппиуса в Москву осенью 1933 года⁴. Е. В. Гиппиус разыскал рукописные материалы Е. Э. Линевой, которые находились у племянницы собирательницы. В отчете о командировке ученый писал: «После долгих розысков найден рукописный архив Линевой, фонотека которой (одна из крупнейших коллекций нашего Фонограммархива) с трудом могла быть разобрана за отсутствием данных для паспортизации и текстов. Та часть этого архива, которая оказалась в неразобранном архивном фонде М<осковской> гос<ударственной> консерватории, проработана в течение трех дней на месте, в результате чего сейчас точно паспортизована оставшаяся невыясненной часть коллекций Линевой (250 валиков). Другая часть, обнаруженная у частного лица под Москвой, у дальней родственницы Линевой, получена у последней в дар ИАЭ. Эта часть представляет особую ценность, так как в нее входят записи текстов Линевой к тем валикам, которые хранятся у нас»⁵.

В 1933–1934 годах от Е. Н. Елеонской было получено более 200 текстов из Роменского уезда Полтавской губернии – из собрания Петра Петровича Гнедича (1855–1925). По результатам активной переписки с Иваном Васильевичем Костоловским, собирателем из бывшего Рыбинского уезда Ярославской губернии⁶, была сформирована его личная коллекция. Благодаря М. К. Азадовскому, сибиряку, Фольклорная комиссия установила научные связи с Марией Васильевной Красноженовой, старейшим сибирским краеведом из Красноярска. В Фольклорной секции ИАЭ оказались также рукописи известного фольклориста второй половины XIX века Ивана Александровича Худякова – политического ссыльного, скончавшегося в Сибири, составителя знаменитых «Великорусских сказок» (М., 1860–1862. Вып. 1–3) и «Верхоянского сборника» (Иркутск, 1890). В 1938 году с фольклорным хранилищем начал сотрудничать Леонид Владимирович Домановский, который много позднее, в 1953–1955 годах, станет внештатным сотрудником ИРЛИ, а с сентября 1957 года войдет в штат Института. С конца 1930-х годов он неоднократно передает в фольклорное хранилище свои записи, сделанные в разных регионах страны.

Как видим, к 1939 году, моменту перевода Фольклорной комиссии в ИРЛИ, фольклорное хранилище было уже вполне сформировавшимся архивом, имевшим свою систему хранения и описания материалов. К этому времени рукописный архив Фольклорной комиссии уже имел и свое опубликованное описание, сделанное А. М. Астаховой по состоянию на 1935 год⁷. Но самое главное, архив за короткое время, безусловно, стал все-российским центром хранения фольклорных материалов. Сюда стекались записи из разных концов страны.

Согласно акту передачи из ИАЭ в ИРЛИ⁸ материалов и оборудования, принадлежавших Фольклорной комиссии, материалы рукописного хранилища на начало 1939 года составляли 90 коллекций: 388 папок основных и 110 дублетных или 24480 основных единиц хранения и 11261 дублетных. Помимо этого, здесь же находился не вошедший в опись материал еще 6 коллекций, а также рукописный фонд В. М. Жирмунского с записями песен немцев СССР (33 папки или 3937 единиц хране-

ния). Фольклорная комиссия владела также 633 негативами фотографий этнографического содержания, которые также хранились в ее рукописном хранилище.

До революции в нашей стране был всего один общероссийский архив фольклорно-этнографического характера — это созданный в середине XIX века Ученый архив императорского Русского географического общества (далее — РГО). В конце XIX столетия появилось частное Этнографическое бюро князя В. Н. Тенишева. В 1910–1920-е годы в рамках развития краеведческого движения небольшие фольклорные архивы при местных Обществах возникли во многих губерниях, однако с разгромом советского краеведения в 1928–1931 годах материалы в лучшем случае попали в областные архивы, где они растворились, а в большинстве же своем просто погибли. В 1920-е годы фольклорных архивов, сопоставимых по своим масштабам с РГО, создано не было.

В 1930-е годы, как это ни парадоксально, созданию общероссийского фольклорного архива способствовало одно из негативных явлений сталинского режима — централизация во всех областях жизни (народное хозяйство, наука, культура). Стремление крепнущего сталинского режима взять под контроль все стороны жизни общества и известное подозрительное отношение большевиков к содержанию архивов в данном случае совпали с сугубо научной задачей, стоявшей перед фольклористикой. Именно поэтому архив был создан, именно поэтому ему выдавались средства для покупки материалов у частных лиц.

В свое время нам уже приходилось озвучивать ту формулу, которая определяет понятие «фольклористический центр»: наличие собирательно-экспедиционной деятельности; организация научных заседаний с обсуждением собранных материалов и благодаря этому формирование команды единомышленников; научное осмысление собранного материала в форме докладов и статей; создание печатной базы в виде сборников материалов, сборников статей, продолжающихся изданий, журналов и так далее, и как следствие этого — доведение результатов своей работы до широкой научной общественности. Важнейшей составляющей в этой формуле является создание фольклорного архива⁹. Анализ

истории многочисленных научных учреждений, активно занимавшихся изучением фольклора в 1920-е годы¹⁰, показывает, что игнорирование создания архива в конечном счете вело к исчезновению данного учреждения с фольклористической карты страны. Команда М. К. Азадовского и в первую очередь А. М. Астахова сделали все, чтобы фольклористические традиции, заложенные в ГИИИ, не растворились во времени, а нашли продолжение в деятельности ИПИН, ИАЭ, а затем и Пушкинского Дома.

Примечания

- 1 Центральный государственный архив литературы и искусства в г. Петербурге. Ф. 82. Оп. 3. № 32. Л. 22–22 об.
- 2 Петербургский филиал архива РАН (далее – ПФА РАН). Ф. 150. Оп. 5. № 14. Л. 28.
- 3 ПФА РАН. Ф. 150. Оп. 5. № 24 и 25.
- 4 См. отчет – ПФА РАН. Ф. 150. Оп. 5. № 15. Л. 16.
- 5 ПФА РАН. Ф. 150. Оп. 5. № 15. Л. 16.
- 6 ПФА РАН. Ф. 150. Оп. 5. № 12. Л. 5.
- 7 Астахова А. М. Рукописное хранилище при фольклорной секции ИАЭ АН СССР // Советский фольклор: Сборник статей и материалов. М.; Л., 1936. Т. 2/3. С. 435–440.
- 8 ПФА РАН. Ф. 150. Оп. 1–1939. № 11. Л. 8–9.
- 9 Иванова Т. Г. Русская фольклористика в XX веке: проблемы историографии // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сборник докладов. М., 2005. Т. 1. С. 134–147.
- 10 Иванова Т. Г. Фольклористика в Государственном институте истории искусств в 1920-е гг. // Русский фольклор: Материалы и исследования. СПб., 2004. Т. 32. С. 48–66; Иванова Т. Г. Русская фольклористика в стенах Российской академии материальной культуры // Из истории русской фольклористики. СПб., 2007. Вып. 7. С. 10–23.

Е. А. Валевская
Санкт-Петербург

**Программа комплексного исследования
традиций народной культуры
в деятельности Фольклорно-этнографического центра
имени А. М. Мехнецова
Санкт-Петербургской государственной консерватории**

Интенсивность полевой работы в последние 30 лет вызвана почти повсеместным критическим состоянием традиций народной культуры. Многолетняя государственная политика, вызвавшая катастрофические процессы в судьбе русской деревни (коллективизация, спецпереселения, репрессии по отношению к самым продуктивным слоям крестьянской общины), война, унесшая жизни большинства мужского населения, а также отток молодежи в города привели к угасанию традиционных форм культурной жизни деревни. Стремление собирателей записать как можно более полно все, что сохранила память старшего поколения — профессиональный долг исследователей народной культуры, ощущение которого чрезвычайно обострилось в последней четверти XX и в начале XXI века.

Санкт-Петербургская (Ленинградская) государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Фольклорно-этнографический центр¹ в период с 1962 по 2008 год предприняли 178 экспедиций в районы Русского Севера и Северо-Запада, центральные области России, в Западную Сибирь, Пермский, Краснодарский, Ставропольский края, в Башкортостан, Карелию, Удмуртию. Научный руководитель, наставник и непосредственный участник полевой работы, профессор, заведующий кафедрой этномузыкологии Консерватории и директор Фольклорно-этнографического центра А. М. Мехнецов сумел инициировать и организовать в 1970–2000-е годы (и особенно в 1990–2000-е) многочисленные экспедиции, что обеспечило поступление представительного по объему и научной значимости документального материала в фонды Центра².

Содержание собранных материалов отражает общие принципы экспедиционной работы коллектива сотрудников, сформулированные и внедренные в практику А. М. Мехнецовым: фундаментальный характер полевых исследований; единые формы и методы ведения экспедиционной работы всеми участниками; максимально плотный охват населенных пунктов исследуемых территорий; предельно полная фиксация имеющихся сведений о народной традиционной культуре: запись всех форм фольклора (музыкальных, словесных) в их вариантном многообразии; запись подробных этнографических сведений об обрядовой и повседневной жизни, трудовых процессах; установление ареалов распространения фольклорных явлений с возможностью картографирования этих сведений. Конечный результат — создание предпосылок для осуществления капитальной работы по изданию атласа культурных традиций русского народа (прежде всего — Севера и Северо-Запада России).

А. М. Мехнецов постоянно подчеркивал, что работа должна вестись большими силами по единой программе и единой методике с привлечением специалистов смежных областей знания. Отметим совместные экспедиции с Вологодским педагогическим университетом, Вологодским областным научно-методическим центром культуры и повышения квалификации, Санкт-Петербургским университетом культуры и искусств, Московской государственной консерваторией имени П. И. Чайковского, участие в экспедициях сотрудников Санкт-Петербургского университета педагогического мастерства, членов Российского фольклорного союза, фольклористов из Новгорода, Твери, Пскова, Сургута. В экспедициях Консерватории и Фольклорно-этнографического центра участвовали ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея О. В. Лысенко, известный петербургский композитор Г. Г. Белов, искусствоведы и этнографы Е. Б. Кузнецова, Т. Г. Шубина, В. Ю. Макарова. Экспедиции в Тюменскую область были осуществлены при финансовой поддержке Комитета по делам молодежи Администрации Ханты-Мансийского автономного округа в рамках Программы «Социализация молодежи на основе традиционной народной культуры». Ряд экспедиций был обеспечен грантами

Российского гуманитарного научного фонда (изучение традиций Смоленщины)³.

В настоящее время общий объем коллекций, включая аудио-, видеозаписи, рукописные материалы экспедиций, образцы музыкальных инструментов, предметы материальной культуры, насчитывает около 400 000 единиц содержания. В том числе:

- аудиозаписи (более 8000 кассет, катушек, дисков) и видеозаписи (1200 кассет и дисков — около 2000 часов воспроизведения) календарно-обрядовых, лирических, хороводных, свадебных песен, причитаний, духовных стихов, баллад, частушек, образцов детского фольклора, наигрышей на гусях, скрипке, балалайке, рожках, гармониках и других инструментах;
- рассказы о календарных обрядах и праздниках, народных гуляньях, ярмарках; свадебном, крестильном, похоронном обрядах; трудовых обычаях (репортажные записи бесед с народными исполнителями и видеосъемки);
- записи традиционных форм словесного фольклора (сказки, пословицы, заговоры, былички, предания, легенды);
- коллекция музыкальных инструментов — около 100 образцов (гусли, скрипки, гармоники, рожки);
- этнографические материалы: предметы материальной культуры (прялки, гончарные изделия; образцы вышивки, ткачества, народной одежды, обрядовые полотенца; орудия труда) — свыше 1000 единиц хранения;
- рукописные материалы: дневники участников экспедиций; репертуарные списки, сделанные в процессе экспедиции и выстроенные на основе анализа типологии напевов (первичная систематизация материала); рукописные карты местности; маршрутные листы экспедиций; списки жителей населенных пунктов и исполнителей. Особую ценность представляют рукописные тетради народных исполнителей с записями текстов песен разных жанров, заговоров, духовных и поминальных стихов.

Уникальный в научном и художественном отношении документальный материал позволяет выявить границы локальных и региональных традиций, определить их жанровый состав, сюжетно-тематические и музыкально-типологические характеристики песен и наигрышей, проследить распространение тех или иных форм

фольклора, зафиксировать диалектные особенности народной речи. Записи бесед с местными жителями, а также видеоматериалы создают представление о старинных формах календарных, семейно-бытовых, окказиональных обрядов («перепаживание реки» с целью вызывания дождя, «рубка» топором грозовой тучи), о поклонении местным святым, о святых источниках, старинных захоронениях, жальниках. Большое внимание уделяется записи архаических пластов народной культуры, что дает основание реконструировать утраченные элементы фольклорных текстов, пролить свет на начальный период формирования музыкального языка.

В рамках данной статьи будут представлены результаты экспедиционной работы Фольклорно-этнографического центра, начиная с 1990-х годов. Масштабные комплексные экспедиции 1993–2007 годов, охватившие всю территорию Смоленской области (за исключением Гагаринского и Тёмкинского районов) и соседние районы Тверской области (принадлежавшие исторически к Смоленской земле) позволили определить ареалы бытования календарно-обрядовых форм фольклора (колядки, подблюдные, веснянки, песни духо-троицкого обряда и другие), выявить типологические черты песен свадебного цикла на разных территориях. Записаны прекрасные образцы духовных и поминальных стихов, среди которых выделяются напевы сказительской традиции и классические сюжеты («Егорий и Змей», «Муки Егория», «Плач Иосифа», «Голубиная книга»), свидетельствующие о глубине традиции. Богатейший материал представляют собой лирические песни раннего историко-стилевого пласта, тесно связанные с календарно-обрядовыми комплексами (песни «весновские», «летние», «петровские», «восенные», «никольские», «филипповские») и демонстрирующие единство опознавательных признаков календарно-обрядового фольклора и обрядово приуроченной лирики. Ряд поэтических текстов (в особенности песен с балладными сюжетами) обнаруживает связь с древними мифологическими представлениями⁴. Записан крестильный обряд с соответствующими художественными формами и описанием обрядовых действий; обряд «переноса свечи», известный по материалам В. Н. Добровольского⁵.

В центральных районах Смоленской области записаны неканонические тексты, исполняющиеся после тропаря Пасхи на тот

же напев (например: «Антон, Харитон, Давыд, Данила, разом, разом запрягайте сохи, поедem пахать!»). В Бельском и Нелидовском районах Тверской области на напев тропаря исполняются веснянки. Эти факты свидетельствуют о неразрывном единстве в мировоззрении народа не противоречащих друг другу христианских и дохристианских представлений («народное православие»).

Экспедиции 1990–1993 годов в Вологодскую область (Череповецкий, Бабаевский, Вытегорский районы) дали богатейший материал по свадебному и похоронному обрядам, по причети, формам хореографии. Особо следует отметить специализированные экспедиции 2000–2007 годов (руководитель – А. А. Мехнецов) по изучению традиций инструментальной музыки⁶. Обнаружены и приобретены документы, касающиеся истории гармонных промыслов, в том числе – учебные программы и планы, по которым обучались будущие мастера. Записаны устные рассказы обо всех фазах изготовления инструментов, способах обучения игре на гармонике.

Постоянно ведется работа в Псковской области. Экспедиции, предпринятые в связи с 200-летним юбилеем А. С. Пушкина в Пушкиногорский и Новоржевский районы Псковской области (1998–1999), дали обширный материал по словесным формам фольклора, а также убедительные свидетельства о псковском происхождении песен и причитаний, записанных А. С. Пушкиным в начале XIX века⁷. В Печорском районе в 1990-е годы удалось вновь записать замечательные песенные коллективы, работа с которыми велась в 1980-х годах, в Гдовском – зафиксировать своеобразные причитания в поле («лелёканья») с подробными этнографическими комментариями, открыть пожинальный обрядовый комплекс «Бабу резать»⁸, в 1990 году – снять на видеопленку игру выдающихся псковских, а также новгородских гусяров (до этого момента Фольклорно-этнографический центр располагал только аудиозаписями гусельной игры 1981–1987 годов).

Большое внимание уделяется поиску раритетов. Так, единичные записи голосовых «подводок» в свадебных песнях в псковских сборниках И. Д. Фридриха и Э. Малер⁹, при появле-

нии таких «подводок» в поле зрения участников консерваторских экспедиций начала 1980-х годов, вызвали тщательнейшую проработку этого феномена, что привело к фиксации развернутых данных об интереснейшем явлении, встречающемся в нескольких жанрах псковского фольклора. Это своеобразные вокализации, звучащие в одном из голосов в свадебных и хороводных песнях, а также хоровые распевы (на гласную «о») в календарных («толочных») припевках и в свадебных песнях. Ареал распространения этого явления — Печорский, Пыталовский районы Псковской области и близлежащие территории.

Такая же подробнейшая работа всех участников ряда экспедиций в Псковской и Новгородской областях проводилась при изучении гусельной традиции, сопровождалась как поисками гуслей, так и получением любых сведений, касающихся этого инструмента, упоминаний о бытовании гуслей, их конструкции, приемах игры, способах настройки, материалах, из которых изготавливались инструменты. Тот объем информации, который содержится в звуковом и рукописном фондах Фольклорно-этнографического центра¹⁰, рисует картину широкого распространения гусельной традиции вплоть до 1930–1940-х годов. Собрать эти свидетельства было возможно только благодаря целенаправленной работе по единому плану большого числа участников экспедиций.

Можно привести пример подобной работы в Хвойнинском и Любытинском районах Новгородской области в экспедициях 1988–1989 годов (это не все экспедиции в данные районы): в предлагаемом списке перечислены те деревни, где были записаны достаточно подробные рассказы о гусях и гусярах, а также сделаны рисунки инструмента, выполненные по просьбе собирателей самими жителями местных деревень; здесь зафиксированы также упоминания (выделены курсивом) о том, где играли на гусях в старину (в основном, до войны, и даже несколько позже — иногда до начала 1950-х годов).

Хвойнинский район:

Анциферовский с/с: Анциферово

Боровской с/с: Бор, Видомницы, Заделье; Шилово; Гусево, *Новая Боровщина*

Бродский с/с: Ворониха, Голубиха, Ушаково; *Павлово*
 Звягинский с/с: Баслово, Жирово, Звягино, Никитино, Пальцево,
 Прокшино, Тризново
 Кабожский с/с: Городок, Горны, Кабожа
 Кушаверский с/с: Гайно-Ронино, Дворище, Кунцово, Кушавера, Те-
 ребут, Фадеево, Шибцово, Шуйна; *Абрамово, Данилково, Ильи-
 но, Савино, Шестерня, Шабаново*
 Миголоцкий с/с: Миголощи, Молодильно, Пожарьё; Спасово; *Опа-
 лёво (бывш. Сестринский с/с)*
 Миницкий с/с: Василёво, Минцы
 Осташновский с/с: Демидово, Жилой Бор, Лачино, Осташново
 Сосновский с/с: Юбилейный
 Хвойнинский с/с: Хвойная, Макошино (ок. Кушавер); *Положба,
 Осино, Горбуново (теперь деревни нет)*

Любытинский район:

Агафоновский с/с: Агафоново, Логиново
 Артёмский с/с: Городно, Зарубино, Репищи
 Большегорский с/с: Одрино
 Боровской с/с: Видомница; *упоминания в Мошенском о том, что бы-
 ли гусли в Боровском с/с*
 Боровщинский с/с: Большие Светицы; *Березно*
 Вычерёмский с/с: Бахариха, Боровщина, Вычерёма, Новая Боровщи-
 на, Своятино, Солодка; *Клишино, Маклачи, в Высочке воспомина-
 ли о д. Гусино*
 Дрегельский с/с: Новая Крапивна
 Звонецкий с/с: Анисимиha, Звонец, Машичино, Михеево Рокочино;
Руговщина; Кузьминиха, Шапели, Никулино
 Любытинский с/с: Брод, Кремница, Любытино, Малышево
 Неболчский с/с: Бор, Дедлово, Неболчи, Хотцы
 Сивцевский с/с: Михеево, Ушаково; *Теребутинец*
 Хировский с/с: Березник-1, Березник-2, Хирово; *Сошкино*
 Шереховичский с/с: Ершата, Каменка, Колоколуша, Квасильниково,
 Киприя, Никандрово, Никифорово, Фальково, Шереховичи; *До-
 мовичи, Ножкино, Путилово*
 Ярцевский с/с: Углы, Ярцево; *ст. Комарово, Дубровка.*

Такая же работа была проведена в других районах Новго-
 родской области и на территории Псковской области, где кроме
 игры выдающихся народных музыкантов были также записаны
 разнообразные свидетельства о бытовании этого инструмента.

Большой интерес представляют исследования, проводимые в Удмуртии (с 2003 года), Кировской области (с 2006 года), Башкортостане (2007 года) — как в русских селах, так и в селах с марийским, удмуртским, башкирским населением. Эти материалы внесут свой вклад в решение актуальных проблем современной этномузыкологии, а именно — проблемы связей и взаимовлияний разноэтнических культур, вместе с тем — проблемы сохранения самобытности традиций в условиях совместного проживания различных этнических групп. В этой же связи необходимо упомянуть о сибирских экспедициях (Тюменская область, 1995, 1997, 2001 годы), продолживших исследования этого региона, осуществленные в 1960–1970-х годах А. М. Мехнецовым. Сложность собирания и анализа сибирского фольклора обусловлена историко-социальными причинами: особенностями формирования культуры старожильского населения и процессами, происходившими в новосельческих потоках разного времени.

Экспедиции в Краснодарский и Ставропольский края (2006–2008 годы) — новая акция сотрудников Фольклорно-этнографического центра, предпринимаемая в содружестве с Московской консерваторией и Российским фольклорным союзом. Здесь удалось записать образцы старообрядческого пения (пения казаков-некрасовцев и липован по рукописным книгам), а также лирические песни, песни свадебного обряда.

В свое время А. М. Мехнецов стремился к тому, чтобы *каждая имеющаяся в фонде музыкальная запись имела инципитную нотацию и полный поэтический текст*, а все остальные материалы (варианты поэтических текстов, словесные формы фольклора, рассказы народных исполнителей об обрядах, о повседневной и праздничной жизни, о трудовых обычаях) были *полностью расшифрованы*. Но такая работа требует совершенно иных условий по сравнению с существовавшими в недавнее время и, тем более, современными. Ограниченное число сотрудников, отсутствие необходимых помещений для размещения фондов и работы сотрудников, технические условия (быстро устаревающее программное обеспечение, отсутствие необходимой техники и технических средств) — все эти обстоятельства предполагают, что подобного типа большой объем работ будет осуще-

ствлен (по крайней мере — в отношении нашего фонда) не ранее, чем через много десятилетий.

Задачи, которые А. М. Мехнецов ставил перед собой и перед всеми сотрудниками Фольклорно-этнографического центра, преподавателями кафедры, студентами и аспирантами складываются в единую систему сохранения, приумножения, научного исследования и включения в научный обиход и культурный процесс наследия национальной культуры. И среди всего комплекса этих задач выделяется проблема создания фольклорно-этнографического атласа исследуемых народных традиций. Такая постановка весьма актуальной темы возникла при подготовке сборников «Народные песни Вологодской области. Песни Средней Сухоны» и «Песни Псковской земли»¹¹, а также в период систематизации материалов — для издания «Кадастр достопримечательных культурных объектов Псковской области»¹². К сожалению, заданные издательством объемы были совершенно недостаточны и не позволили вполне осуществить представление локальных традиций Псковщины в «Кадастре», что привело к простому перечислению сюжетов песен и предельно краткому описанию народных обычаев.

Последующие проекты, разработанные А. М. Мехнецовым, базировались на необходимости, с одной стороны — провести полную и тщательную систематизацию собранных материалов, с другой стороны — начать публикацию материалов в максимально полном объеме с учетом определения границ распространения локальных традиций, что позволяет представить «карту» фольклорных традиций во всем их многообразии.

Коллективная монография «Народная традиционная культура Псковской области»¹³ представляет собой уникальный в практике фольклорно-этнографических публикаций пример систематизированного представления всего объема собранных материалов. Построение корпуса издания включает следующие составляющие:

- обобщающие статьи по каждой локальной традиции (описание обрядовых комплексов, указания на распространенность тех или иных напевов и поэтических сюжетных мотивов);
- представление образцов музыкальных текстов (песенных и инструментальных), выстроенных на основе типологического

- анализа наиболее значимых для данной местности напевов и наигрышей с полными поэтическими текстами к песням и сведениями, с какими текстами исполняются варианты напевов;
- формализованное представление поэтических текстов, содержащее сведения о том, с какими напевами данные тексты исполняются; с приведением всех зафиксированных вариантов и версий данного текста, а также имеющихся в свадебных и некоторых календарных песнях продолжений (при сочетании в одном тексте нескольких самостоятельно существующих сюжетных мотивов);
 - каждый песенный сюжет, инструментальный наигрыш снабжены исчерпывающими сведениями о наличии вариантов с указанием населенных пунктов, где были записаны (район, волость, деревня) и номеров фонограмм;
 - словесные формы фольклора (предания, легенды, былички, бывальщины, заговоры) даются как в полной расшифровке (образцы), так и в перечислении сюжетов, но обязательно с указанием номеров по фонду записей; в отдельный раздел выделены сказки;
 - особое значение имеют указатели сюжетов (в Приложении), где А. М. Мехнецовым предпринята попытка тематической систематизации существующих песенных сюжетов в рамках каждого жанра (календарно-обрядовые, лирические, свадебные песни); сюжеты хороводных песен даны в виде каталога, поскольку имеют гораздо более широкое распространение и на других русских территориях (исключение составляют веселые хороводы печорской традиции).

Данное издание представляет собой исчерпывающий справочник по псковским фондовым коллекциям Фольклорно-этнографического центра, своеобразную базу данных, необходимую для проведения любого исследования и публикации материалов. Ценность и разнообразие самих музыкально-поэтических текстов настолько велики, что должны явиться основой для целой серии изданий, которые безусловно будут осуществлены, и одной из возможных форм публикаций станет та, которая реализуется в другом проекте А. М. Мехнецова — задуманном им многотомном издании «Народная традиционная культура Воло-

годской области» (вышли в свет две части первого тома, в процессе подготовки находится третья часть)¹⁴.

Этот проект предусматривает последовательное издание материалов по обширнейшим коллекциям вологодского фольклора, сосредоточенным в Фольклорно-этнографическом центре Санкт-Петербургской государственной консерватории и Вологодском государственном педагогическом университете, сотрудники которого также в течение многих лет ведут полевую работу в области (несколько экспедиций были проведены совместно — силами обеих организаций). В основе данного проекта лежит широкое использование этнографических материалов, обращение к источникам, которые сейчас являются библиографической редкостью, очень подробное представление материалов с публикацией звуковых дисков (а при соответствующих условиях — видеоматериалов).

Документальные материалы, сосредоточенные в фондах Фольклорно-этнографического центра, открывают большие перспективы перед исследователями, позволяют ставить и решать задачи комплексного представления традиций народной культуры ряда регионов России — Смоленской, Тверской, Новгородской, Архангельской, Ленинградской областей, Западной Сибири. Конечная цель работы — обеспечение доступа к культурному наследию народа.

Примечания

- ¹ Фольклорно-этнографический центр основан на базе Лаборатории народного музыкального творчества Ленинградской консерватории в 1991 году как юридическое лицо в составе консерватории. С 1 января 1997 года Приказом Министра культуры РФ получил статус федерального учреждения культуры. В 2005 году присвоено наименование «Российский фольклорно-этнографический центр». С 1 января 2007 года по программе деятельности Комиссии по оптимизации бюджетных расходов Центр присоединен к Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в качестве научного подразделения.
- ² О некоторых результатах экспедиционной работы см.: Валиевская Е. А. Полевые исследования культурных традиций Русского Севера: по материалам экспедиций Санкт-Петербургской (Ленинградской) государственной консерватории имени Н. А. Римского-

- Корсакова и Фольклорно-этнографического центра // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера (Материалы IV Междунар. науч. конференции «Рябининские чтения – 2003»). Петрозаводск, 2003. С. 9–12; Мехнецов А. М., Валевская Е. А. Результаты экспедиционной деятельности Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Фольклорно-этнографического центра на территории Смоленской земли (1964–2004 гг.) // М. И. Глинка: К 200-летию со дня рождения. М., 2006. Т. II. С. 345–355; Мехнецов А. М. Основные направления фольклористической деятельности Петербургской консерватории // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе 1862–2002 гг.: Материалы Междунар. науч. сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002 г.) / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. и сост. Л. Г. Данько. СПб., 2002. С. 39–40; Мехнецов А. М. О задачах комплексного исследования фольклора // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сборник докладов. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора. 2005. Т. I. С. 360–371.
- 3 Полевые исследования музыкального фольклора юго-западных районов Смоленской области (проект РГНФ № 00-04-18018е, 2000); Полевые исследования народной традиционной культуры и фольклора родины М. И. Глинки (к 200-летию со дня рождения композитора) (проект РГНФ № 01-04-18023е, 2001); Экспедиционные исследования народной традиционной культуры и фольклора центральных районов Смоленской области (проект РГНФ № 02-04-18021е, 2002). Научный руководитель проектов – А. М. Мехнецов.
 - 4 Мехнецова К. А. Лирические песни и баллады Духовщинского района Смоленской области. Смоленск; СПб.; 2009. – 386 с.
 - 5 Добровольский В. Н. Значение народного праздника «свечи» // Этнографическое обозрение. 1900. № 4. С. 35–51.
 - 6 Результаты экспедиций нашли отражение в издании: Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. Вологда, 2005. – 274 с.
 - 7 Лобкова Г. В. Об одной свадебной песне в записи А. С. Пушкина // Живая старина. М., 1999. № 2. С. 40–43; Лобкова Г. В. Свадебное хоровое причитание псковской традиции в записи А. С. Пушкина // Источниковедение истории культуры: Сб. ст. / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб.: Астерион, 2009. Вып. 2. С. 127–163; Валевская Е. А. «Не было у попа работника...». Живая старина. М., 1999. № 2. С. 43–45.

- ⁸ Лобкова Г. В. Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система. СПб., 2000. — 224 с.
- ⁹ Русский фольклор в Латвии: Песни, обряды и детский фольклор / Сост. И. Д. Фридрих Рига, 1972; Mahler E. Altrussische Volkslieder aus dem Peczoryland. Basel, 1951.
- ¹⁰ Мехнецов А. М. Русские гусли и гусельная игра: Исследование и материалы. Ч. 1. СПб., 2006. — 88 с.; вторая часть в печати [в настоящее время часть вторая издана: Мехнецов А. М. Русские традиционные наигрыши на гуслих (в записях из Новгородской и Псковской областей). Ч. 2. / Ред. Г. В. Лобкова, сост., авт. нотаций и примеч. К. А. Мехнецова. СПб., 2009. — 100 с. — Редкол.].
- ¹¹ Народные песни Вологодской области: Песни Средней Сухоны / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1981. — 135 с.; Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1989. — 296 с.
- ¹² Кадастр: Достопримечательные природные и историко-культурные объекты Псковской области. Псков, 1997 (статьи А. М. Мехнецова, Е. А. Валевской, И. Б. Тепловой, Г. В. Лобковой, И. С. Поповой, О. В. Смирновой по отдельным локальным традициям Псковской области).
- ¹³ Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из фондов Фольклорно-этнографического центра: [В 2 т.] / Автор проекта, сост., науч. ред. А. М. Мехнецов; авт. колл.: Е. А. Валевская, И. В. Королькова, Г. В. Лобкова, А. М. Мехнецов, К. А. Мехнецова, А. Ф. Некрылова, А. В. Полякова, И. С. Попова, И. Б. Теплова. СПб.; Псков, 2002. Т. I — 688 с. Т. II — 815 с.
- ¹⁴ Народная традиционная культура Вологодской области. Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 1: Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / Сост., научн. ред., авт. проекта А. М. Мехнецов. Авт. колл.: Мехнецов А. М., Лобкова Г. В., Королькова И. В., Теплова И. Б., Парадовская Г. П., Валевская Е. А., Пархомова Е. А., Мехнецов А. А., Редькова Е. С., Попова И. С. СПб.; Вологда, 2005. — 488 с. Вторая часть — в печати [в настоящее время вторая часть издана: Ч. 2: Народные верования, сказки, необрядовый фольклор / Авт. проекта А. М. Мехнецов. Авт. колл.: Мехнецов А. М., Валевская Е. А., Иванова Т. Г., Мехнецова К. А., Федотовская О. А., Подрезова С. В., Пархомова Е. А. СПб.; Вологда, 2009. — 286 с. — Редкол.].

Л. С. Соколова (Кузьмина)
Пермь,
И. В. Светличная (Суханова)
Санкт-Петербург

**Записи прикамского фольклора И. В. Зырянова
из фондов Фонограммархива
Института русской литературы (Пушкинский Дом)**



**И. В. Зырянов
(1928–1982)¹**

Имя Ивана Васильевича Зырянова, собирателя и исследователя прикамского фольклора, литератора, известно далеко за пределами Пермского края. Он родился 10 сентября 1928 года в деревне Романихе Чердынского района Верхне-Камского округа Уральской области (в настоящее время – Красновишерского района Пермского края). После окончания в 1952 году литературного факультета Пермского государственного педагогического института (далее – ПГПИ)² работал учителем русского языка и литературы, завучем и директором Школы рабочей молодежи в г. Краснови-

шерске, заведующим Красновишерским районным отделом народного образования, секретарем Красновишерского РК ВЛКСМ.

В дальнейшем педагогическая деятельность И. В. Зырянова связана с ПГПИ, где он с 1966 года работал в должности старшего преподавателя, доцента, а с 1977 года – заведующего кафедрой русской и зарубежной литературы филологического факультета. Творческие и научные интересы И. В. Зырянова в те годы чрезвычайно разнообразны. 5 февраля 1971 года он как автор стихов и прозаических произведений входит в состав Союза писателей СССР, а 18 июня 1971 года его принимают действительным членом Географического общества АН СССР.

Становление И. В. Зырянова как фольклориста-исследователя приходится на период обучения в аспирантуре Института

русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (далее – ИРЛИ) по специальности «Русское народно-поэтическое творчество» (с 1963 по 1966 годы). В 1967 году в ИРЛИ им была защищена кандидатская диссертация «Поэтика русской частушки», написанная под руководством Б. Н. Путилова. Присутствовавший на защите В. Я. Пропп высоко оценил работу И. В. Зырянова: «Первое, что бросается в глаза, – это превосходное, можно даже сказать, феноменальное знание материала»³. В диссертации И. В. Зырянов выступал с представлением частушки как художественной формы фольклора, не принимая пренебрежительного отношения к исследуемому жанру⁴.

Практически параллельно с изучением поэтики частушки И. В. Зырянов работал над составлением «Сюжетно-тематического указателя свадебной лирики Прикамья», опубликованного в 1975 году⁵. Эта работа явилась одним из наиболее полных обзоров свадебной традиции прикамского региона. Актуальные вопросы фольклористики решались автором в данном Указателе при выполнении работы по картографированию форм свадебного фольклора Прикамья⁶.

Многочисленны публикации И. В. Зырянова. В его творческом багаже – научные работы, издания литературного и публицистического характера. Одной из важных заслуг ученого является запись и издание поэтических текстов прикамского фольклора. С 1950-х до начала 1980-х годов И. В. Зырянов был организатором и руководителем студенческих фольклорных экспедиций в разные районы Пермской области. Подготовленные по материалам экспедиций сборники стали хрестоматийными и выдержали несколько переизданий: «Чердынская свадьба», «Прикамские посиделки», «Камская вольница», «Уральские хороводы» и другие⁷.

И. В. Зырянов был крупным общественным деятелем, пропагандистом русской культуры и прикамских народных традиций⁸. При его участии на филологическом факультете ПГПИ в 1979 году был создан фольклорный ансамбль «Рябинка» (просуществовал до 1998 года), руководителями которого являлись музыковеды-фольклористы Ж. Г. Никулина и С. Ю. Юкаева (Захарова).

Иван Васильевич Зырянов ушел из жизни 30 июня 1982 года в г. Перми.

Памяти И. В. Зырянова с 1998 года в Пермском государственном педагогическом университете ежегодно проводится научная конференция «Зыряновские чтения», основная проблематика которой связана с изучением вопросов филологии и фольклористики, а также — с экспедиционными исследованиями фольклора Пермского края.

Личный архив И. В. Зырянова после его смерти был передан в Ленинград в ИРЛИ. В настоящее время оригиналы аудиозаписей собирателя хранятся в Фонограммархиве⁹, рукописные материалы — в Рукописном отделе ИРЛИ¹⁰. Аудиозаписи осуществлялись И. В. Зыряновым на бобины и кассеты (общее время звучания — более 40 часов, общее количество — более 1000 единиц записи)¹¹ и были выполнены в 19 районах Пермской области в период с 1970 по 1980 годы. Данная таблица дает представление о направлениях и степени интенсивности экспедиционных исследований, проводившихся собирателем¹²:

<i>Районы</i>	<i>Населенные пункты</i>	<i>Годы записи</i>
Александровский	г. Александровск	нет указаний
Берёзовский	д. Галашино д. Кляпово	нет указаний
Большесосновский	д. Большая Соснова	1979
Гайнский	п. Гайны д. Иванчино	1970 1970
Еловский	д. Малый Чёс	1980
Кочёвский	д. Юксеево	нет указаний
Кудымкарский	с. Верх-Юсьва д. Ершово г. Кудымкар	нет указаний нет указаний 1970
Куединский	д. Аряж д. Маркидоновка с. Федоровск	1979 1978 1978, 1979
Кунгурский	г. Кунгур	нет указаний
Нытвенский	г. Нытва	1972 и нет указаний
Осинский	г. Оса	1971
Оханский	д. Осиновка	1979
Очёрский	д. Новый Вознесенск п. Павловск д. Ромаши	1979 1979 1979

Сивинский	д. Северный Коммунар с. Сива	1978 1978
Соликамский	п. Тетерино	1973
Суксунский	с. Кошелево с. Суксун	1978 1978
Чайковский	д. Ванчики д. Ваньки д. Завод Михайловский д. Зипуново д. Фоки г. Чайковский	1978 1980 1974, 1979 1980 1978, 1980 1980
Чернушенский	д. Ананьино д. Дедкино д. Капкан д. Рябки г. Чернушка	1978, 1979 1979 1978 1979 1972
Юрлинский	д. Елога	нет указаний

Аудиозаписи И. В. Зырянова содержат образцы фольклора разных жанров — свадебные и похоронные причитания, календарные (подблюдные), свадебные, лирические, хороводные и плясовые песни, частушки, исторические предания о Степане Разине, фрагмент народной драмы «Лодка», сказки, небылицы, загадки, а также песни о Великой Отечественной войне, романсы, авторские песни.

Значительное место в архиве фольклорных материалов И. В. Зырянова принадлежит записям хороводных и плясовых песен, исполнявшихся во время летних гуляний (в основном — в троицкий период). Народные исполнители называют эти хороводы «круга» («в округа играли», «кругом играли», «круга водили»). В данной статье представлены образцы напевов, текстов и краткие комментарии из аудиозаписей И. В. Зырянова, выполненных в 1978 году в деревне Фоки Чайковского района Пермской области¹³. Записи И. В. Зырянова дополнены сведениями по этнографии обряда и приуроченности музыкально-поэтических форм, зафиксированными Л. С. Соколовой (Кузьминой) в 2001 году в селе Фоки и близлежащих деревнях Фокинской сельской территории Чайковского района во время фольклорно-этнографической экспедиции.

Троицкий обрядовый комплекс рассматриваемой традиции входит в систему престольных праздников. С этим периодом связан распространенный обычай приезда родственников из других деревень, а также — переход из дома в дом с застольем. В составе троицкого обрядового комплекса важное место занимают поминальные обычаи, включающие посещение кладбища, обход его священником, поминовение умерших родственников во время традиционной трапезы.

Четверг накануне троицкого воскресенья (на седьмой неделе после Пасхи) открывает календарный период троицкой обрядности (одно из названий этого дня — «Семик»).

Центральными в троицких обрядах являются: завивание венков, шествие с березкой по деревне, украшение березки, «вождение кругов» вокруг (около) березки.

Завивание венков — первое из обрядовых действий — совершалось в четверг или в субботу перед троицким воскресеньем, после посещения кладбища. Венки около жилых домов завивали только на березах (из цветов венки не делали): веточки сгибали «колёском» и закрепляли их другими веточками или тряпочкой (ленточкой). На одной березке могли завивать венки несколько девушек. В троицкое воскресенье венки отламывали, несли к реке, бросали в воду и загадывали на венок: «если утонет — то скоро умрёшь, если поплывёт — жить будешь долго»¹⁴.

В троицкое воскресенье совершалось шествие с березкой по деревне, в котором участвовали девушки и женщины либо парни и девушки (по комментариям исполнителей, «молодёжи — улица ломитца!»¹⁵). В момент совместного движения по деревне звучали песни «Не на месте садик вырос» и «Выходили красные девицы» (пример 1).

Украшали березку только девушки: от 12 лет и до возраста невест; чаще — на улице (в том месте, где будет гулянье), но иногда — в доме. Бывало, что березку в период украшения переносили из дома одной девушки в дома других, и каждая из девушек привязывала на березку свою ленту или носовой платок. Березку могли украшать также цветами.

По окончании гуляний березку оставляли на месте гуляний («её ребятишки разломают маленькие»¹⁶) или «выбрасы-

вали просто на улицу, в речку не бросали»¹⁷. Ленты и платки разбирали хозяйки («всяк свою ленточку, всяк свой платок»¹⁸), но парни могли забирать платки и ленты понравившихся девушек.

В троицких уличных гуляньях принимали участие все жители деревни. Исполняемые при этом песни сопровождались различными типами хореографического движения, среди них: «шествия-проходки» по деревне парами («парочные» хороводы¹⁹), тройками или гурьбой («артелью»); «круговые» хороводы вокруг березки или около нее.

Участников «парочных» хороводов, в которых пару образовывали парень с девушкой или девушка с девушкой, называли «парочками» или «парами».

Записаны следующие варианты исполнения «парочных» хороводов:

- 1) парами шли вдоль по улице до самого конца, после чего разворачивались и двигались обратно (при этом последняя пара становилась первой);
- 2) дойдя до конца улицы, пары размыкали руки, расходились в разные стороны, затем встречались, снова брались за руки и вновь двигались вдоль улицы (такой тип движения в местной традиции получил название «трубу чистить»);
- 3) дойдя до конца улицы, пары, не размыкая рук, поворачивались и проходили под руками пар, идущих позади, — движение «ручейком».

«Парочные» хороводы сопровождались песнями «Шли два молодца из лесочку», «Как на горке, горке», «Вдоль по улице Ванюша», «Уж ты, Катенька, Катюша», «Как по улочке по Швецкой» (пример 2).

Для «круговых» хороводов характерны следующие варианты хореографического движения:

- 1) Все участники гуляний вставали в один или несколько кругов вокруг березки и держались за руки. Двигались по кругу то в одну, то в другую стороны (смена направления движения не была связана с окончанием или началом новой строфы). Хороводные песни с «круговым» движением исполнялись на политекстовый напев с сюжетами «Ехал мальчик

маленькой», «Белы снежки выпадали», «Я вечер, молода, в огороде была», «Выйду за ворота» (пример 3).

2) «Круговой» хоровод с элементами игрового действия. Направление кругового движения – поочередно то в одну, то в другую стороны. В центре круга стояли парни или мужчины (от одного до шести), которые выбирали девушек. Пары, взявшись за руки или обнявшись за талию, стояли или ходили внутри круга, в конце песни целовались. Такой тип движения сопровождался песнями «Со व्यюном я хожу», «Пошёл молодец на гулянье», «Разметём лужок» (пример 4).

3) «Разыгрывание» сюжета песни внутри круга характерно для таких песен, как «По зоре, зоре», «Александровская берёза».

Музыкально-стилевые характеристики хороводных песен, распространенных в Чайковском районе Пермской области, отвечают особенностям прикамского песенного стиля²⁰:

- развернутое изложение интонируемого текста, протяженность поэтической строфы;
- развитая структура напева;
- цезуры, располагающиеся в разных частях музыкально-поэтической формы и несущие важную композиционную и смысловую нагрузку;
- обилие внутрислоговых распевов и огласовок, которые обеспечивают непрерывный звуковой поток;
- свойственный большинству напевов спокойный характер исполнения, медленный темп;
- «плотный», темброво-насыщенный массив звучания (преимущественно в низкой тесситуре), в котором основная мелодическая линия размещена в партии нижних голосов;
- двух- и трехголосие, основанное на сочетании самостоятельно распетых голосов.

Записи прикамского фольклора, выполненные Иваном Васильевичем Зыряновым во второй половине XX века, во время живого бытования песенных традиций, безусловно обладают большой научной ценностью, требуют дальнейшего исследования и публикации, в том числе – с дополнением их по современным экспедиционным записям из районов Пермского края, в которых проходила полевая работа собирателя.

Помимо данной статьи, архивные материалы И. В. Зырянова, хранящиеся в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, были представлены:

- в докладах на научно-практических конференциях Л. С. Соколовой (Кузьминой) (Санкт-Петербург, 2001; Пермь, 2003, 2012) и Г. Н. Щупак (Санкт-Петербург, 2008, 2009, 2011; Екатеринбург, 2010)²¹;
- в концертных программах и издании «Свесьте родня: Песни Прикамья из записей И. В. Зырянова, Ж. Г. Никулиной, С. Ю. Захаровой» (CD) участниками фольклорного ансамбля «Свесьте» (Пермь, 2002);
- в программе «Разметём лужок да заведём кружок: Хороводные песни Чайковского района Пермской области» на Государственном экзамене по классу фольклорного ансамбля И. В. Сухановой (СПб консерватория, 2004);
- в конкурсных учебно-методических работах «Улица широкая, травка-муравка зелёная» (Пермь, 2006) и «Троицкая обрядность Чайковского района Пермского края» (Новосибирск, 2011) Л. С. Соколовой;
- в дипломной работе «Песни в системе свадебного обряда (по материалам, записанным от русских старожилов Куединского района Пермского края)» И. Ф. Зидыгановой (СПб консерватория, 2009).

В настоящее время материалы используются в научно-исследовательской работе сотрудников Пушкинского Дома, Санкт-Петербургской консерватории, Пермского музыкального колледжа, а также в творческой работе фольклорных ансамблей г. Перми.

Пример 1. «Выходили красные девицы»





Выходили красны́е де́вицы
Из ворот гулять на улицу.

Из во...рот гулять на улицу,
Выносили красны́ де́вицы.

Выно...сили красны́е де́вицы
Соловёйкё на белых ручках.

Соло...вёйкё на белых ручкях,
Соловёйкё поросвишётца.

Соло...вёюшко россвишётца,
Красны девушки розыграютца.

Красны девушки розыграютца,
Молодúшочки расплачутца.

Моло...дúшочки расплачутца:
– Поиграйте, красны девушки.

Пои...грайте, красны́ девушки,
Пока ль воля есть от батюшка.

Пока ль воля есть от батюшка,
Пока ль не́га есть от матушки.

Пока ль не́га есть от матушки,
Не ровна́ шутка пришúтитца.

Не ро...вна́ шутка пришúтитца,
Не ровён жоних присв́атаётца.

Не ро...вён жоних присв́атаётца,
Либо старой, либо малое́.

Либо ста́рой, либо ма́лое,
Либо ровнюшка ретивенькая.

Либо ровнюшка ретивенькая.
Ровня по торгу́ погули́вала.

Ровня по торгу́ погули́вала,
Шёлкову́ плету́ заку́пливала.

Шёлко...ву́ плету́ заку́пливала,
– Молоду́ жену́ учить хо́щу.

Моло...ду́ жену́ учить хо́щу
Ко своёму уму-разуму.

Пример 2. «Как по улочке по Швецкой»

$\text{♩} = 84$

1. Как по у - лоч - ке по Шве - ц - кой, как по у - лоч - ке по Шве - ц - кой
В сла - бо - де бы - ло не - ме... (е)ц - кой, в сла - бо - де бы - ло не - мец - кой.

2. Мо - ло - дой ем - щик гу - ля - ёт, мо - ло - дой ем - щик гу - ля - ёт,
За со - бо - ю во - дит не... (е)м - ку, за со - бо - ю во - дит нем - ку.

3. Во - дит нем - ку - од - но - зём - ку, во - [дит] нем - ку - од - но - зём - ку,
Он за пра - ву - ю за ру... (у)ч - кю, он за пра - ву - ю за руч - кю.

Как по улочке по Швецкой,
Как по улочке по Швецкой
В слабодё было неме...(е)цкой,
В слабодё было немецкой.

Молодой емщик гуляёт,
Молодой емщик гуляёт,
За собою водит не...(е)мку,
За собою водит немку.

Водит немку-однозёмку,
Во[дит] немку-однозёмку,
Он за правую за ру...(у)чку,
Он за правую за ручку.

Он за праву и за леву,
Он [за] праву и за леву,
За сребрено коле...(е)чко,
За сребрено витое.

За сребрено злотоё,
За сребрено витоеё,
За злочёной перстенё...(о)чик,
За злочёной перстенёчик.

— Мы пойдём-ко с тобой, немка,
Мы пойдём-ко с тобой, немка,
Во осиновою ро...(о)щу,
Во осиновою рощу.

Уж мы слоим с тобой, немка,
Уж мы слоим с тобой, немка,
Со осинуши верши...(и)ну,
Со осинуши вершину.

Какева кисла осина,
Какева кисла осина,
Такево житё за ста...(а)рым,
Такево житё за старым.

Нѣту нѣги, нѣту воли,
 Нѣту нѣги, нѣту воли,
 Нѣту лёгонькѣй робѣ... (о) ты,
 Нѣту лёгонькѣй роботы.

Нѣту лёгонькѣй роботы,
 Нѣту лёгонькѣй роботы,
 Нѣту мягкіе постеле... (е) ли,
 Нѣту мягкіе постели.

Пример 3. «Выйду за ворота»

$\text{♩} = 84$

1. Вый - ду за во - ро - та, по - гле - жу да - лё - ко,
 По - гле - жу да - лё - ко - там го - ры вы - со - ки.

2. Там го - ры вы - со - ки да о - зе - ра глу - бо - ки,
 Во е - тих о - зё - рах жи - вёт ры - ба щу - чья.

3. Во е - тих о - зё - рах да жи - вёт ры - ба щу - чья,
 жи - вёт ры - ба щу - чья, бе - ла - я бе - лу - га.

Выйду за ворота, погложу далёко,
 Погложу далёко — там горы высоки.

Там горы высоки да озера глубоки,
 Во этих озёрах живёт рыба щучья.

Во этих озёрах да живёт рыба щучья,
 Живёт рыба щучья, белая белуга.

Живёт рыба щучья да белая белуга,
 Куда мне да систи белу рыбу чистить?

Куда мне да систи да белу рыбу чистить?
 Сяду я, присяду к зеленому саду.

Сяду я, присяду да к зеленому саду,
Ишше пересяду на дол, на долину.

Ишше пересяду на дол, на долину,
На дол, на долину, на лесну тропину.

На дол, на долину да на лесну тропину,
Куда мил поедёт, меня не объедёт.

Куда мил поедёт, меня не объедёт
На сівке, на бурке, на большом коўрке.

На сівке, на бурке да на большом коўрке,
Сани во Казане, хомут на базаре.

Сани во Казане да хомут на базаре,
Маленька лошадка стоит на плошадке.

Маленька лошадка да стоит на плошадке,
Што узда-то в Томском, седло-то в Чистопольском.

Пример 4. «Розметём лужок»

$\text{♩} = 84$

1. Роз - ме - тём лу - жок да за - ве - дём кру - жок да,
Ай, лю - ли, лю - ли, да за - ве - дём кру - жок.

2. Мы круж - ком, луж - ком да со ми - лым друж - ком да,
Ай, лю - ли, лю - ли, да со ми - лым друж - ком.

3. Со ми - лым друж - ком да со И - ва - нуш - ком да,
Ай, лю - ли, лю - ли, да со И - ва - нуш - ком.

Розметѣм лужок да заведѣм кружок да,
Ай, люли, люли, да заведѣм кружок.

Мы кружком, лужком да со милым дружкой да,
Ай, люли, люли, да со милым дружкой.

Со милым дружкой да со Иванушкой да,
Ай, люли, люли, да со Иванушкой.

У Иванушка да мать Паранюшка да,
Ай, люли, люли, да мать Паранюшка.

У Ванюшаньки да мать-то душанька да,
Ай, люли, люли, да мать-то душанька.

— Научи миня да как прийти домой да,
Ай, люли, люли, да как прийти домой.

— Умная умница, да задней улицей да,
Ай, люли, люли, да задней улицей.

Задней улицей да серой утицей да,
Ай, люли, люли, да серой утицей.

Под окошечком да серой кошецкей да,
Ай, люли, люли, да серой кошецкей.

Под воротенькей да рябой куроцкей да,
Ай, люли, люли, да рябой куроцкей.

По оградуше да красной девицей да,
Ай, люли, люли, да красной девицей.

Ко крылёццюшку катись колеццюшкой да,
Ай, люли, люли, да катись колеццюшкой.

А по сенечкѣм да мелким симичкѣм да,
Ай, люли, люли, да мелким симичкѣм.

Што по горинке да светлым мѣсецѣм да,
Ай, люли, люли, да светлым мѣсецѣм.

Ко кроватушки да красной девицей да,
Ай, люли, люли, да красной девицей.

Комментарии к нотным примерам

- Пример 1: Пермская область, Чайковский район, д. Фоки. Исп.: А. Л. Юркова, 67 лет; Н. И. Юркова, 64 года. Зап.: И. В. Зырянов, 1978 г. Фонограммархив ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН (далее – ФА ИРЛИ), МФ № 4929-1.06; рукописная карточка И. В. Зырянова № 158. Расп.: И. В. Светличная (Суханова), Л. С. Соколова (Кузьмина). «Парошная» песня.
- Пример 2: Сведения о записи, исполнителях и авторах расшифровки см. в комментариях к примеру 1. ФА ИРЛИ МФ № 4929-1.03; рукописная карточка И. В. Зырянова № 155. Хороводная песня. Комм. по записям Л. С. Соколовой (Кузьминой), 2001 г.: «круговая», «парочная»; ходили по кругу, взявшись за руки, в разные стороны – то в одну, то в другую (с. Фоки, № 02-25, № 03-02).
- Пример 3: Сведения о записи, исполнителях и авторах расшифровки см. в комментариях к примеру 1. ФА ИРЛИ МФ № 4929-1.07; рукописная карточка И. В. Зырянова № 159. Напев транспонирован на 0,5 тона вниз. Хороводная песня. Комм. по записям Л. С. Соколовой (Кузьминой), 2001 г.: «круговая песня»; ходят по кругу поочередно в разные стороны, держась за руки; вставляли в хоровод все, сколько народу есть; пели и водили этот хоровод в Троицу (с. Фоки, № 03-01).
- Пример 4: Сведения о записи, исполнителях и авторах расшифровки см. в комментариях к примеру 1. ФА ИРЛИ МФ № 4931-2.05; рукописная карточка И. В. Зырянова № 191. Напев транспонирован на 0,5 тона вверх. Хороводная песня. Комм. по записям Л. С. Соколовой (Кузьминой), 2001 г.: «круговая песня»; ходили кругом вокруг берёзки; мужики стоят в кругу, берут девок себе в круг (с. Фоки, № 07-11).

Примечания

- 1 Шумов К. Э. Зырянов Иван Васильевич // Пермский край: Энциклопедия. URL: <http://enc.permkultura.ru> (дата обращения: 02.03.2012).
- 2 В настоящее время – филологический факультет Пермского государственного педагогического университета.

- ³ Иван Васильевич Зырянов и традиции пермской фольклористики: В память об ученом и к 70-летию со дня рождения / Сост. И. А. Подюков, А. Ф. Старовойтов; Пермский государственный педагогический университет. Пермь: Изд-во Пермского регионального института педагогических информационных технологий, 1998. С. 10.
- ⁴ Там же. С. 10. Основные научные позиции по отношению к жанру частушки сформулированы И. В. Зыряновым в следующих работах: О внутрижанровой классификации частушек // Русский фольклор. Т. 9: Проблемы современного народного творчества. М.; Л.: Наука, 1964. С. 122–131; Вариантность частушки как признак ее коллективности // Русский фольклор. Т. 10: Специфика фольклорных жанров. М.; Л.: Наука, 1966. С. 289–306; Поэтика русской частушки (вариативность, язык, стих). Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Л., 1967; Частушечные песни: [О передаче в песнях сложных художественных картин и жизненных обобщений] // О литературе. Пермь, 1968. С. 86–106. (Ученые записки Пермского педагогического института. Т. 49); Поэтика русской частушки: Учебное пособие. Пермь: Изд-во Пермского государственного педагогического института, 1974; Вариантность частушки // Русский фольклор: Хрестоматия: Учебное пособие для вузов. М.: Флинта: Наука, 1998. С. 175–180.
- ⁵ Сюжетно-тематический указатель свадебной лирики Прикамья: Учебное пособие. Пермь, 1975. Среди работ И. В. Зырянова, посвященных изучению свадебной поэзии, также следующие: Связь «Повести о Горе-Злосчастьи» со свадебной поэзией // Фольклор и литература Урала: Материалы научной конференции: Тезисы докладов, сообщения 18–22 мая 1971 года. Пермь, 1971. С. 47–48. (Ученые записки Пермского педагогического института. Т. 90); Заговор и свадебная поэзия // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1975. Вып. 2. С. 49–81. (Ученые записки Пермского педагогического института. Т. 147); Игровые хороводные песни в свадебном обряде // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1976. Вып. 3. С. 3–26; Свадьба и сказка // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1976. Вып. 3. С. 26–51; Свадебные причитания и песни (вопросы взаимовлияния жанров) // Фольклор и литература Урала: Сб. научных трудов. Пермь, 1977. Вып. 4. С. 25–45; О характере импровизаций в свадебных причитаниях // Литература и фольклор Урала: Респ. сб. науч. трудов. Пермь, 1978. С. 3–28; «Повесть о Горе-злосчастьи» и уральская свадебная поэзия // Литература и фольклор Урала: Респ. сб. науч. трудов. Пермь, 1979. С. 12–18.

- 6 Иван Васильевич Зырянов и традиции пермской фольклористики... С. 14.
- 7 Издания текстов прикамского фольклора, подготовленные И. В. Зыряновым: Вишерские частушки. Пермь, 1958; Лирические народные песни. Пермь, 1962; Уральские частушки о любви. Пермь, 1966; Старикова тайна: Народная сказка // Звезда. 1967. 26 авг.; Чердынская свадьба: Старинные свадебные песни и причитания. Пермь, 1969 (2-е изд. – 1970, 3-е изд. – 1993); Уральская величальная: Советский фольклор народов Урала. Пермь, 1972; «Ой, какие наши годики»: Частушки времен Великой Отечественной войны // Молодой человек. Пермь, 1972; Прикамские посиделки. Пермь, 1975 (2-е изд. – 1994); Камская вольница: Исторический фольклор Прикамья. Пермь, 1977, 1993; Уральские хороводы: Хороводные песни о любви и семейной жизни. Пермь, 1980 (2-е изд. – 1993); Сказки Прикамья в записи И. В. Зырянова. Пермь, 1981; Скородошины. Пермь, 1983; Заметки о фольклоре Прикамья. Пермь, 1993.
- 8 Основные публикации о деятельности И. В. Зырянова: Старовойтов А. Песни вишерских берегов: [О фольклористе И. В. Зырянове] // Молодая гвардия. 1969. 16 ноября; Курелла Т. Песни Прикамья: [Беседа с фольклористом И. В. Зыряновым] // Социалистическая индустрия. 1970. 27 сент.; Ризов Д. «Сказка складка, а песня – быль» [О пермском фольклористе И. В. Зырянове] // Молодой человек. Пермь, 1970. Вып. 9. С. 129–139; Домовитов Н. Одна, но пламенная страсть: К 50-летию писателя И. В. Зырянова // Звезда. 1978. 21 окт.; Николаев Р. У нас в гостях – Иван Зырянов: Замечательные люди Прикамья // Знамя труда. 1979. 19 июня; Зырянов Иван Васильевич // Писатели Пермской области: Библиогр. справочник / Сост. А. Крашенинников. Пермь, 1985. С. 50–51; Смородинов М. Собиратель самоцветов: [К 65-летию И. В. Зырянова, писателя, сказочника, фольклориста] // Звезда. 1993. 10 сент.; Федосеев Н. В честь писателя – фольклориста: [К 65-летию И. В. Зырянова] // Пермские новости. 1993. 26 ноября. С. 2; Собиратели фольклора Прикамья В. Н. Серебренников (1881–1943), И. В. Зырянов (1928–1982) // Родное Прикамье. Пермь, 1994. С. 7–8; Никулина Ж. Иван Васильевич Зырянов // Народное творчество. 1997. № 2. С. 9; Иван Васильевич Зырянов и традиции пермской фольклористики: В память об ученом и к 70-летию со дня рождения...
- 9 По просьбе авторов статьи в 1998–1999 годах инженером звукозаписи Фонограммархива ИРЛИ В. П. Шиффом осуществлено копирование аудиозаписей И. В. Зырянова с бобин и кассет – ко-

пии всех записей составляют 27 кассет по 90 минут. Работа по описанию коллекции и расшифровке проводилась по имеющимся копиям, которые в настоящее время хранятся в Лаборатории перкамского фольклора Пермского музыкального колледжа. Реестры к аудиоматериалам подготовлены Л. С. Соколовой (Кузьминой) и переданы в Фонограммархив.

- 10 Систематизация и описание рукописных материалов И. В. Зырянова выполнены в 1999–2000 годах заведующей Рукописным отделом ИРЛИ (в те годы), доктором филологических наук, профессором Татьяной Григорьевной Ивановой.
- 11 Каждой единице аудиозаписи (песня, сказка и т. п.) соответствует рукописная карточка формата А6, составленная И. В. Зыряновым, в которой содержится первая строфа поэтического текста, обозначен жанр, указаны место и дата записи, фамилии и инициалы исполнителей, их возраст (в отдельных карточках нет указаний на место и время записей).
- 12 Помимо указанных районов известно также, что И. В. Зырянов проводил экспедиционные записи в Красновишерском, Усольском и Чердынском районах Пермской области. Однако, в карточках собирателя, хранящихся в Фонограммархиве ИРЛИ, данные районы не значатся.
- 13 Расшифровки напевов, текстов и комментариев выполнены авторами статьи.
- 14 Пермская область, Чайковский район, Фокинская с/т, с. Фоки. Зап.: Л. С. Соколова (Кузьмина), 2001 г. Фонд Л. С. Соколовой, № 02-07.
- 15 Пермская область, Чайковский район, Фокинская с/т, д. Зипуново. Зап.: Л. С. Соколова (Кузьмина), 2001 г. Фонд Л. С. Соколовой, № 10-02.
- 16 Пермская область, Чайковский район, Фокинская с/т, д. Ваньки. Зап.: Л. С. Соколова (Кузьмина), 2001 г. Фонд Л. С. Соколовой, № 10-12.
- 17 Пермская область, Чайковский район, Фокинская с/т, д. Ваньки. Зап.: Л. С. Соколова (Кузьмина), 2001 г. Фонд Л. С. Соколовой, № 11-05.
- 18 Пермская область, Чайковский район, Фокинская с/т, с. Фоки. Зап.: Л. С. Соколова (Кузьмина), 2001 г. Фонд Л. С. Соколовой, № 08-08.
- 19 «Парочные» хороводы (их также называют «парошные», «паровые», «походённые», «ходили о парочки»), по комментариям жителей деревень, могли исполняться и во время летних троицких гуляний, и во время зимних праздников.

- ²⁰ Для песен местной традиции присущи черты, характеризующие также напевы хороводных песен, зафиксированных А. М. Мехнецовым в Сибири от старожильского населения и переселенцев из Пермской области (см.: Хороводные песни, записанные в Томской области (Песни Томского Приобья) / Зап., нотация, сост., предисл. и примеч. А. Мехнецова. Л.; М.: Сов. композитор, 1973).
- ²¹ Доклады Л. С. Соколовой (Кузьминой): «Троицкая обрядность Чайковского района Пермской области» (всероссийская конференция, посвященная 10-летию Фольклорно-этнографического центра и 25-летию фольклорного ансамбля СПб Консерватории, – Санкт-Петербург, 2001); «Архив И. В. Зырянова (из собрания Фонограммархива Пушкинского дома)» (городская конференция «Третий Пермский виртуальный августовский педагогический совет» – Пермь, 2003); «Собрание песен И. В. Зырянова. Хороводные песни Пермского края» (всероссийская конференция «Музыкальные традиции сегодня», посвященная 50-летию отделения теории музыки Пермского музыкального колледжа, – Пермь, 2012).
- Доклады Г. Н. Щупак: «Свадебные и похоронные причитания в записях и исследованиях И. В. Зырянова: по архивным материалам ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН» (всероссийская конференция «Народная традиционная культура как основа национального самосознания» – Санкт-Петербург, 2008); «Пермские материалы в Фонограммархиве и Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН – фонды И. В. Зырянова, И. В. Ефремова, П. С. Богословского» (международная конференция «Фольклорный архив в свете современных научных методологий и новых технологий (к 100-летию Фонограммархива РАН)» – Санкт-Петербург, 2009); «Свадебные причитания Пермского края в этнографических описаниях и звуковых записях» (региональная конференция «Национальные культуры Урала. Семейные обряды и традиции» – Екатеринбург, 2010); «Своеобразие традиций свадебной групповой причеты Северного Прикамья: к проблеме картографирования» (международная конференция «Фольклорно-этнографический атлас восточных славян: методы и результаты ареальных исследований» – Санкт-Петербург, 2011).

*Г. Н. Щупак
Санкт-Петербург*

**Свадебные и похоронные причитания
в записях и исследованиях И. В. Зырянова:
по архивным материалам Института русской
литературы (Пушкинский Дом) РАН**

Среди разнообразных научных интересов Ивана Васильевича Зырянова особое место занимали собирание и изучение форм семейно-обрядового фольклора Прикамья. В фондах Фонограмм-архива и Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (далее – ИРЛИ) хранятся экспедиционные материалы И. В. Зырянова (магнитофонные аудиозаписи, записи поэтических текстов), позволяющие раскрыть своеобразие фольклорных традиций данного региона, одной из ярких сторон которых являются причетные формы свадебного и похоронного обрядов. Кроме того, в Рукописном отделе ИРЛИ (далее – РО ИРЛИ) сосредоточены неизданные исследовательские работы И. В. Зырянова, проливающие свет на его научные фольклористические интересы в этой области.

Музыкально-поэтическим формам традиционной свадьбы И. В. Зырянов посвятил ряд публикаций и исследований. В 1969 году вышел составленный им сборник «Чердынская свадьба», представляющий традиции северного Прикамья. Несмотря на переиздания¹, он давно стал библиографической редкостью. В состав сборника вошли поэтические тексты песен и причитаний, записанных И. В. Зыряновым в 1947–1968 годах в селах и деревнях Чердынского, Соликамского, Красновишерского районов Пермской области. Структура сборника отражала стремление И. В. Зырянова показать читателю «цельный песенный комплекс» свадебного обряда, как он сохранился в советское время на месте некогда окружавшего Чердынь Велико-пермского княжества.

Сборник «Чердынская свадьба», по всей видимости, послужил основой серьезной аналитической работы И. В. Зырянова в

направлении изучения семейно-обрядового фольклора. С 1970 года, не прекращая экспедиционной деятельности, он приступил к подготовке диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Была определена тема будущего исследования: «Свадебная поэзия в системе жанров русского фольклора»².

В ходе работы на диссертацией ученым был создан ряд научных статей по свадебному обрядовому фольклору, вышедших в выпусках сборника «Фольклор и литература Урала» в 1971–1978 годах. Большое внимание в них было уделено изучению межжанровых связей фольклорных форм в контексте свадебного обряда и вне его, поэтики и характера импровизации в свадебных причитаниях, их типологии и взаимовлияния со свадебными песнями, выявлению в текстах причитаний тематических параллелей с памятниками древнерусской литературы³.

Значительным вкладом И. В. Зырянова в отечественную науку стал изданный в 1975 году «Сюжетно-тематический указатель свадебной лирики Прикамья»⁴. Данное издание было утверждено кафедрой русской и зарубежной литературы Пермского государственного педагогического института в качестве учебного пособия для студентов-филологов по курсу «Устное народное творчество». «Указатель» лег в основу работы над диссертацией, в нем был систематизирован свадебный песенный фольклор по основным публикациям и архивным рукописным материалам XIX–XX веков, а также по собственным записям И. В. Зырянова в Пермской области в период с 1947 по 1974 год. К таковым относится около пятисот текстов, в том числе – образцы редкие и оригинальные, не зафиксированные в обряде свадьбы на данной территории собирателями-предшественниками. Записи И. В. Зырянова составляют около трети опубликованных в «Указателе» материалов.

Ученый рассматривал основной песенный фонд свадьбы как «особый фольклорно-этнографический комплекс»⁵, который наряду с обрядовыми свадебными, величальными и корильными песнями вмещает в себя и «связанные с обрядовыми действиями игровые и хороводные песни, песни-заклинания, песни-насмешки»⁶. И. В. Зырянов решился на опыт систематизации причетно-песенных форм свадебного обряда по материалам из разных рай-

онов Прикамья, понимая, что «о каком-то едином условно-пермском свадебном обряде в строго научном плане говорить, видимо, нельзя»⁷. При общей схеме обряда возникают порой «неповторимые, локальные, присущие отдельным, иногда очень ограниченным ареалам» характеристики, «свои особые песни», составляющие в общем итоге «поэтическую мозаичную картину»⁸ пермского свадебного обрядового фольклора. Составляя «Сюжетно-тематический указатель свадебной лирики Прикамья», И. В. Зырянов стремился, чтобы он служил целям картографирования свадебного обряда и свадебной поэзии, которое «может дать богатый материал для этнической истории народов»⁹.

Несколько позже, уже в ходе работы над текстом диссертации, И. В. Зырянов отмечал, что «Указатель» отразил первичную систематизацию свадебного песенного фольклора, став одной из ступеней на пути «к составлению песенного свода пермской свадьбы» и его дальнейшему изучению¹⁰.

Основной целью докторской диссертации исследователя являлось рассмотрение свадебной поэзии в системе фольклорных жанров. «Нам надлежит выяснить, — писал И. В. Зырянов во введении к работе, — что такое свадебный фольклор, какие жанры входят в поэтический комплекс обряда, как они взаимодействуют между собой, каковы их отношения с родственными формами поэзии в других обрядах, как идет историческое изменение репертуара русской свадьбы в связи с деформациями обряда и меняющейся системой жанров устного народного поэтического творчества»¹¹. В исследовании свадебных форм фольклора ученый стремился рассматривать их в слитности с обрядом, видя основную их сущность «в единстве действия и слова»¹².

Подготавливаемая И. В. Зыряновым диссертационная работа неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы Пермского государственного педагогического института и сектора народного творчества ИРЛИ, где автор исследования имел возможность воспользоваться научными рекомендациями и замечаниями К. В. Чистова, Б. Н. Путилова, Н. П. Колпаковой¹³.

Идеи диссертации И. В. Зырянова нашли в целом положительные отклики у ученых, которым довелось познакомиться

с ее основными положениями. Так, Б. Н. Путилов в отзыве на проспект диссертации подчеркивал значительность и актуальность данного исследования, в частности, одобрительно высказывался по поводу идеи целостного «монографического рассмотрения свадебного фольклора в его единстве с обрядом и шире — с народным бытом и русской народной поэзией»¹⁴. В ряду несомненных достоинств работы Б. Н. Путилов отмечал ее перспективность, связанную с полевой собирательской деятельностью И. В. Зырянова, которая, в отличие от кабинетной работы исследователей, позволяет «открыть живое своеобразие свадебного фольклора»¹⁵.

В 1977 году работа над текстом диссертации была завершена. Однако, как отмечает Т. Г. Иванова, «при обсуждении диссертации на заседании сектора устного народного поэтического творчества Пушкинского Дома, в Ученом совете которого предполагалась защита, было рекомендовано исследование доработать»¹⁶. К сожалению, защита докторской диссертации И. В. Зырянова по свадебному фольклору Прикамья так и не состоялась.

Полный текст диссертации, ее проспект и автореферат¹⁷, отзывы ученых и иные документы хранятся в составе личного фонда И. В. Зырянова в РО ИРЛИ вместе с другими трудами ученого, многочисленными экспедиционными записями, материалами к его биографии и профессиональной деятельности.

Теме свадебных причитаний посвящена четвертая, самая объемная глава докторской диссертации И. В. Зырянова. В ней автор последовательно выявляет и анализирует типы свадебных причитаний, проводит их сравнение со свадебными песнями, рассуждает о характере импровизаций в свадебных причитаниях. Здесь же И. В. Зырянов рассматривает древнерусскую литературу как «источник сведений о состоянии свадебной причетности»¹⁸. Кроме того, четвертая глава включает в себя исследование вопроса о взаимовлияниях похоронной и свадебной причеты.

Среди рукописных материалов И. В. Зырянова, хранящихся в Пушкинском Доме, содержится также текст его неопубликованной статьи «О взаимосвязях похоронной и свадебной причетности»¹⁹, содержание которой незначительно расходится с соответ-

ствующим разделом диссертации. В статье, посвященной сравнению похоронных и свадебных причитаний, И. В. Зырянов опирается на исследования и публикации А. А. Котляревского, П. Н. Рыбникова, М. К. Азадовского, Н. П. Колпаковой, Б. Н. Путилова, К. В. Чистова, Б. Б. Ефименковой и многих других. В основе сравнительного исследования, предпринятого И. В. Зыряновым, лежит классификация похоронных причитаний, предложенная К. В. Чистовым в сборнике «Русское народное поэтическое творчество»²⁰.

Как пишет И. В. Зырянов, в собственной собирательской практике ему «не однажды приходилось убеждаться в том, что в репертуаре отдельных исполнителей похоронные и свадебные причитания имеют много сходного: одинаковую заплачку (или плачевой приступ), совпадающие мотивы и художественные образы, общую ритмико-мелодическую основу стиха»²¹. Последние наблюдения ученого учитывают результаты музыковедческих исследований Б. Б. Ефименковой и М. Л. Мазо²². «Плачая по умершим, — отмечал И. В. Зырянов, — могла при необходимости традиционными средствами выразить чувства невесты в момент прощания с красотой. И, наоборот, женщина, никогда не голосившая по покойникам, но хорошо знавшая структуру свадебной причеты, могла в устойчивых плачевых формулах выразить свое горе, придать поэтическим импровизациям высокую художественную форму, глубокую психологическую выразительность»²³.

Звуковой архив И. В. Зырянова, хранящийся в настоящее время в Фонограммархиве ИРЛИ (далее — ФА ИРЛИ), содержит немалое число записей свадебного фольклора, в том числе — свадебных причитаний. Почти все они представляют собой групповую форму причеты, традиционно исполнявшейся девушками, подругами невесты, в довенечный период свадебного обряда. Напевы прикамских групповых свадебных причитаний, имеющих, как правило, песенную форму, могут представлять собой как одностиховые, так и двухстиховые структуры. Ритмо-акцентные, ладо-интонационные характеристики напевов отличаются стабильностью. Многоголосную фактуру образуют чаще всего две относительно самостоятельные мелодические линии с гетерофонным разветвлением каждой из них.

В д. Ершово Ленинского с/с Кудымкарского района в августе 1970 года И. В. Зырянову удалось зафиксировать редкий образец групповой формы причитания по умершему «Бласлови-кося, да Боже, бласлови» в исполнении дуэта сестер Останиных, Дарьи Ивановны, 57 лет, и Зои Ивановны, 47 лет. От старшей сестры также был записан напев похоронного причитания «Роспахнитесь, да белые саваны» и напев свадебного группового причитания «Бласлови-ко да меня, Господи». Сведения об этнической принадлежности исполнительниц в материалах И. В. Зырянова нами не обнаружены, однако можно предположить, что это коми-пермяки. Об этом свидетельствуют особенности диалекта, а также то, что Верх-Нердвинская волость Соликамского уезда, в составе которой раньше находилась территория Ленинского с/с²⁴ и д. Ершово, исторически была заселена иньвенскими коми-пермяками²⁵.

Известный специалист в области народной музыкальной культуры коми-пермяков Н. И. Жуланова относит похоронные и поминальные причитания к ядру коми-пермяцкого фольклора, его глубинной, корневой части. «Причитания, — пишет она, — которые можно услышать на деревенских кладбищах, входят в сокровенный ритуал общения с умершими — его ход строго регламентируется, и в деревнях ему придается жизненно важное значение»²⁶. Это подтверждается, в частности, материалами комплексных экспедиций Свердловского областного дома фольклора, осуществленных преимущественно в 1990-е годы на территории Коми-Пермяцкого автономного округа и выявивших целостную систему похоронно-поминальных традиций со значительной ролью в них причетных форм²⁷.

В результате длительного проживания на единой территории русского и коми-пермяцкого этносов, приведшего к значительной ассимиляции последнего, в традиционной культуре современных коми-пермяков прослеживается функционирование форм фольклора, генетически связанных с традициями русского населения. Об этом также свидетельствуют многочисленные наблюдения, зафиксированные в этнографической литературе XIX — начала XX века. Песни в «пермяцких» селениях, по описаниям Н. А. Рогова и И. В. Шестакова (Я. Камасинского), «редко

слышатся на родном языке»²⁸, «пермяки» переняли их от русских и «поют эти русские песни, всегда более или менее искажая их в словах и смысле»²⁹. В свадебном обряде коми-пермяков важное значение имеет «вытница» — «замужняя женщина или старая девка, которая знает и умеет петь русские свадебные песни»³⁰.

В настоящей статье приводятся напевы всех трех образцов причети, записанных И. В. Зыряновым в д. Ершово Кудымкарского района (примеры 1–3). В сопроводительной документации к звуковой коллекции И. В. Зыряновым даны жанровые определения: к № 1 — «похоронная плача по матери», к № 2 — «поминальный плач», к № 3 — «свадебная»³¹. Среди рукописных материалов экспедиции 1970 года в Кудымкарский район нами обнаружено только два текста похоронных причитаний в записи И. В. Зырянова. К образцу причитания «Бласлови-кося, да Боже, бласлови» (пример 1), исполненного дуэтом, дан комментарий собирателя, касающийся обстоятельств исполнения данного причитания: «Когда обмывали — тогда и пели. Похоронное»³².

Следует заметить, что ансамблевые записи похоронных причитаний представляют собой явление уникальное и малоизученное. Ю. И. Марченко указывает на совместное исполнение похоронных причитаний на Мезени³³, а также — в Тарногском районе Вологодской области. Фиксация бытования подобных форм в фольклорных традициях Пермского края, на историко-генетическом уровне тесно связанных с традициями Русского Севера, представляют огромный интерес.

Ведущим свойством напева прикамского похоронного причитания (примеры 1, 2) оказывается стабильность всех компонентов мелодической строки, а также повествовательная направленность песенного произнесения причетного текста, выраженная в характере попевок. Стабильность слогового состава стиховой строки достигается путем включения в смысловую ее часть разнообразных частиц и союзов (-кося, жо, да, ли, ведь и других). Структурные закономерности напева похоронного причитания, особенности его мелодического наполнения позволяют проводить параллели с принципами организации песенных форм свадебных причитаний (пример 3). Изначальная подвижность причетного

текста подчиняется устойчивой форме напева, теряется импровизационность. В таком виде похоронное причитание выходит за рамки индивидуального выражения эмоционального состояния, превращаясь в форму обрядово-регламентирующую, каковой является большинство свадебных групповых причитаний.

Рассматриваемый напев группового похоронного причитания в полной мере соотносится с близкими к нему вариантами напевов причитаний по умершему в записи И. В. Ефремова³⁴ от жительниц с. Шабуничи Краснокамского района Пермской области. Один из образцов, исполненный группой женщин³⁵, представляет собой «многоголосный плач» (по терминологии автора записи).

Бесспорна общность напевов похоронных причитаний из д. Ершово и с. Шабуничи, заключающаяся в членении мелодической строки серединой цезурой, в наличии общей системы попевок, в единстве фактурного изложения, в тесситурно-тембровых особенностях. На уровне ладо-интонационной организации, а также структуры звукоряда (h—d/d↑—e—fis)³⁶ напевы похоронных причитаний обнаруживают общность с напевом свадебного причитания из д. Ершово Кудымкарского района (пример 3). Важной характерной особенностью композиционного строения рассматриваемых примеров является цезурированность напевов, отражающая жанровую природу причитаний. Цезура в напеве похоронных причитаний выделяет два пятисложных сегмента мелодической строки. Для анализируемого свадебного причитания характерны две цезуры, связанные со словообрывами в зонах основных тонических акцентов. Общим является и характер слогораспевности, определяющий значимость мелодического начала в песенной форме. Перечисленные характеристики свидетельствуют о наличии общих жанрово- и диалектно-стилевых основ песенных форм свадебных и похоронных причитаний в рамках одной традиции.

Факт возможного традиционного исполнения группой женщин похоронных причитаний на песенный напев подтверждается редкой информацией из заметки некоего П. С., помещенной в «Пермских губернских ведомостях» за 1888 год. В ней описывается существовавший в то время в Добрянском заводе³⁷

Пермского уезда «замечательный обычай сопровождать похоронное шествие умершей молодой девицы хором девиц из близких ее знакомых»³⁸. Как свидетельствует очевидец, «за гробом умершей, густо увешенным всевозможных цветов лентами, идет плотная толпа девиц возраста от 15 до 20 и более лет. Толпа эта громко и смело поет на мотив, похожий на что-то среднее между похоронным причитанием и свадебною песнею. Смысл песен не может не обращать на себя внимание содержанием глубокого, дружеского чувства и чистотою духа народной поэзии»³⁹. Автор также приводит два текста таких «песен», объединяющих в своей поэтике мотивы традиционных свадебных и похоронных причитаний⁴⁰. Указание на распевный характер исполнения похоронных причитаний содержится и в публикации Е. Будрина в «Пермском сборнике», в которой представлены материалы по Кунгурскому уезду Пермской губернии⁴¹.

Подобные историко-этнографические свидетельства вкупе с записями напевов причитаний И. В. Зырянова имеют важное значение в постижении характера и стиля причетно-песенных форм в народных традициях Прикамья. Аудиозаписи, выполненные собирателями в 1960–1980-х годах, предоставляют богатейший материал для научных наблюдений, требуют тщательной разработки и публикации.

Пример 1. «Бласлові-кося, да Боже, бласлови»⁴²

$\text{♩} = 66$



1. Бла - сло - ви - ко - ся, да Бо - же, бла - сло - ви,

2. Ой, При - свя - та - я жо да Бо - го - ро - ди - ця,
да нам - то по - пла - ка - ти

3. Ой, нам по - выть - то жо, да нам по - пла - ка - ти,

4. Ой, го - ре - чи слё - зы, слё - зы спо - ро - ни - ти...



Бласлови́-кося, да Боже, бласлови,
 Ой, Присвята́я жо да Богоро́диця,
 Ой, нам повыть-то жо, да нам⁴³ попла́кати,
 Ой, гор'ечи⁴⁴ слёзы, слёзы споронити
 <По своей-то>⁴⁵ об родимой-то ма́мон(и)ке.
 Ой, ох, ты свет у меня, родимая мамонька,
 Ой, наступила тибé болезнь несчастная,
 Ой, испришла́ тибé да смерть невиданная,
 Ой, погубила твою буйну головушку.
 Ой, ростяну́лася ты да вдоль по лавочке,
 Ой, ростянула свои да резвые ножен(и)ки,
 Ой, вот прикрыла твои да очи ясные,
 Ой, ты роз(ы)ложила да белые рúчен(и)ки,
 Ой, ко своей-то груд'ё, к сердцу ретивому.
 Ой, ох, ты свет ты у нас, родимая мамонька,
 Ох, ты куда жо у нас да собира́ешься?
 Ой, ты куда жо у нас да снареза́ешься?
 Ох, снаредилася ты сизым(ы) голубушкой,
 Ох, сизым(ы)-то голубушкой да белою леб'ёдушкой.
 Ох, вот и построили тибé да новую гор'ён(ы)ку,
 Ох, без дверей тибé да без окошечёк.
 Ох, не зайдёт к тибé да красное солнышко,
 Ой, не засветит тиб'я да ясным-то ме́седем.
 Ох, ров(ы)но ты б́лая да б́лая леб'ёдушка,
 Ой, ты вспоркнúть кочёшь⁴⁶ да улети́ть кочёшь,
 Ой, со своей-то ты да с новой-то гор'ёнки,
 Ох(ы), на життё-то, быттё да вековечное,
 Ох, вековéчное да бесконéчное.

Пример 2. «Роспахните́ся, да б́лые са́ваны»



3. Ой, ох, ты вста́н(и)-ко, ты встань, ро - ди - мо - й(и) ба́ - тю - шко,

4. Ой, ох, ты вста́н(и)-ко - ся на рез - вы - е но́ - же-н(и)-ки,

5. Ой, ты сле - та́й - ко - ся да на Ду - най - ре - ку,

6. Ой, на Ду - най - ре - ку, ре - ку на бы - стру - ю,

7. Ой, ты роз(ы) - мо́ - й - ко - ся, да сли - ця ржа́ - вчи - ну,

8. Ой, об - те - ри - ся - ко да то́н - ки-м(ы) по́ - лот - ном...

Роспахните́ся, да бе́лые са́ваны,
 Ой, розойдите́ся, да бе́лые ручен(и)ки,
 Ой, ох, ты вста́н(и)-ко, ты встань, родимо́й ба́тющко,
 Ой, ох, ты вста́н(и)-ко-ся на ре́звые но́жен(и)ки,
 Ой, ты сле́тай-ко-ся да на Дуна́й-реку,
 Ой, на Дуна́й-реку, реку на быстру́ю,
 Ой, ты роз(ы)мо́й-ко-ся да с лица́ ржавчину́,
 Ой, обте́рись-ко да то́нким(ы) полотно́м,
 Ой, сна́редись-ко да сизы́м голу́бом,
 Ой, приле́ти-ко ты к нам да к нам на кла́дби́шю,
 На зе́лёную да на поляно́чку,
 Ой(и), ты присе́дь-ко, присе́дь да к ми́лой-то ла́душке,
 Ой, к ми́лой-то ла́душке да к бе́лой-то кры́лышке,
 Ой, роспро́си-ко-ся у ми́лой-то ла́душки,
 Ой, да росска́жи-ко-ся, да ми́лая ла́душка,
 Ой, то́жно как жо ты да наджи́ваешь⁴⁷,
 Ой, без сво́ева-то без пра́вова кры́лышка?
 Ой, ох, ты свет у́ меня, да ми́лой ты мо́й ла́душко,
 Ой, да я ве́дь встаю́ т́перь у́трим(ы)-то ра́неше́нёк,
 Ой, у́мываю́ся слезы́ми горечи́мя,
 Ой, на<еда>ю́ся тоской-кру́чинушкой,
 Ой, на́пиваю́ся большо́й печа́люшкой⁴⁸.
 Ой, ско́лько мы ќликали, да ско́лько мы га́ркали,

Пример 3. «Бласлови́-ко да меня, Господи»

301



4. Го - ре - чи... (и) - те слё-зы спо - ро... (о) - ни - ти да

5. О - й, об сво - ё... (о)й жо да див(ы)-ёй - то кра... (а) - со - те да...

...12. До про - сва... (а)-тан - но - й - то го - ло... (о) - ву - ш(и)-ки да...

...16. Ты ведь са - ма... (а) за - му-ж(и) вы - хо... (о) - ди - ла да...

...25. Про доб - ра... (а) - то сы-на кре - сья... (а) - ни - на, ой да...

Бласлови́-ко да меня, Го... (о)споди да,
Присвята́... (а)я да Богоро... (о)диця да,
Ой, нам повы... (ы)ть-то да нам(ы)-то попла́... (а)кати да,
Горечи́... (и)-те слёзы с-поро́... (о)нити да,
Ой, об своё... (о)й жо да див(ы)ёй-то кра... (а)соте да,
Об(ы) свой... (и)х-те да (й)а́лые ле... (е)нточки да.
Ой, уж ково... (о) ли, да крас(ы)ная де... девица да,
Я прихве... (е)чу да я прига... (а)ркаю да,
Свою ма́... (а)мон(и)ку, свою роди... (и)мую да.
Приступи... (и)сь-ко, родимая ма... (э)мон(и)ка да,
До миня... (а) жо, до крас(ы)ной-то де... девицы да,
До просва... (а)танной-то голо... (о)вуш(и)ки да.
Роз(ы)вяжи... (ы)-ко да а́лые ле... (э)нточ(и)ки да,
Рос(ы)плети́... (и)-ко да тру́бчатну... (у) косу.
Ох(ы), роскажи... (и)-ко, родимая ма... (э)мон(и)ка да,
Ты ведь са́ма... (а) заму́ж(и) выхо́... (о)дила да,
Росстава... (а)лася с див(ы)ёй-то кра... (а)сотой да,
Ой, росстава... (а)лася с (й)а́лым'я ле... (е)нточками да,
Росстава... лася с отцо́м(ы), с ма́... (а)терём да.
Рос(ы)кажи... -ко, родимая ма... (э)мон(и)ка да,
Про заму́... (у)жьё да гори-го́... (о)рькова да,
Про чужо́... (о)ва-то гроз(ы)нова ба... (а)тюш(и)ка да,
Про чужо́... (о)й-то да гроз(ы)ной-то ма... (а)туш(и)ки да,
Про чужо́... (о)ва-то чужё... (е)нина да,
Про добра́... (а)-то сына кресья́... (а)нина, ой, да.
Мне сказа́... ли да люди до... (о)брыё да,

Ости-те⁵⁰ ма... (а)тери они хоро... (о)шиё да,
Как чуж-о... (о)т жо да гроз(ы)н-от(ы)
ба... (а)тюш(и)ко да
Ров(ы)но зй... (и)мон(и)ка, зима студё... (о)ная да,
Как чужа... (а)-та да гроз(ы)на-та ма... (а)туш(и)ка да
Ров(ы)но о... осень да беспоко... (о)йная да.
На чужо... (о)й-то дальнóй(и) сторо... (о)нуш(и)ке да
Не быва... ет(ы) лето тё... (о)плоё да,
Не (й)обогри... нёт да краснóе со... (о)льныш(и)ко да.
Как твой-о... (о)т жо да чужой(и) чу... (у)женин да
Он(ы) не хо... (о)дит ли во в(ы) царев кабак да,
Не пропё... (о)т ли да свёт(ы)лоё пла... (э)тищ(и)ко да,
Не дожидá... (а)шь ли да ево пья... (а)нова да,
Не стой... (и)шь-ли да на синя... (а)х-то жо да,
Не зноби... (и)шь ли да резвые но... (о)жен(и)ки да,
Не суши... (и)шь ли да ретиво... (о) сер[д]цо.

Примечания

- 1 Первое издание: Чердынская свадьба [Старинные свадебные песни и причитания] / Записал и сост. И. Зырянов. Худож. М. Тарасова. Пермь: Кн. изд., 1969. – 246 с. Последующие издания – 1970, 1993 годы.
- 2 Зырянов И. В. Проспект докторской диссертации «Свадебная поэзия в системе жанров русского фольклора». (Авторизованная машинопись; 25 марта 1974 г) // РО ИРЛИ. Ф. 850. Оп. 2. № 13.
- 3 См.: Зырянов И. В. Связь «Повести о горе-злочастии» со свадебной поэзией // Фольклор и литература Урала. Мат-лы науч. конф. Тез. докл., сообщ. 18–22 мая 1971 г. Пермь, 1971. С. 47–49; Зырянов И. В. Заговор и свадебная поэзия // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1975. Вып. 2. С. 49–81; Зырянов И. В. Игровые хороводные песни в свадебном обряде // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1976. Вып. 3. С. 3–25; Зырянов И. В. Свадьба и сказка // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1976. Вып. 3. С. 26–50; Зырянов И. В. Типы свадебных причитаний // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1977. Вып. 4. С. 3–24; Зырянов И. В. Свадебные причитания и песни (вопросы взаимовлияния жанров) // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1977. Вып. 4. С. 25–45; Зырянов И. В. О характере

- импровизаций в свадебных причитаниях // Фольклор и литература Урала: Респ. сб. науч. трудов. Пермь, 1978. С. 3–28; Зырянов И. В. «Повесть о горе-злочастии» и уральская свадебная поэзия // Фольклор и литература Урала: Респуб. сб. науч. трудов. Пермь, 1979. С. 12–18. Все перечисленные работы легли в основу текста докторской диссертации И. В. Зырянова, составив ее отдельные главы и разделы.
- 4 Зырянов И. В. Сюжетно-тематический указатель свадебной лирики Прикамья. Пермь, 1975. – 184 с.
 - 5 Зырянов И. В. Сюжетно-тематический указатель... С. 4.
 - 6 Там же.
 - 7 Там же.
 - 8 Там же.
 - 9 Там же. С. 12.
 - 10 Зырянов И. В. Свадебная поэзия в системе жанров русского фольклора: дисс. на соиск. уч. степ. доктора филол. наук. Пермь, 1977. (Машинопись) // РО ИРЛИ. Ф. 850. Оп. 1. № 3. Л. 7.
 - 11 Там же. Л. 3.
 - 12 Там же. Л. 4.
 - 13 Там же. Л. 29.
 - 14 Путилов Б. Н. Отзыв о проспекте докторской диссертации И. В. Зырянова «Свадебная поэзия в системе жанров русского фольклора». (Авторизованная машинопись; 4 апреля 1974 г.) // РО ИРЛИ. Ф. 850. Оп. 2. № 14. Л. 1.
 - 15 Там же. Л. 1.
 - 16 Данные сведения содержатся в биографической справке, сопровождающей общую опись личного рукописного фонда И. В. Зырянова, хранящегося в РО ИРЛИ (Ф. 850). Научно-техническое описание материалов И. В. Зырянова проводилось в 1999–2000 годах доктором филологических наук Т. Г. Ивановой.
 - 17 Зырянов И. В. Свадебная поэзия в системе жанров русского фольклора...; Зырянов И. В. Проспект докторской диссертации...; Зырянов И. В. Свадебная поэзия в системе жанров русского фольклора: Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. доктора филол. наук. Пермь, 1977. (Машинопись с пометами неуст. лиц) // РО ИРЛИ. Ф. 850. Оп. 1. № 4.
 - 18 Зырянов И. В. Свадебная поэзия в системе жанров русского фольклора... Л. 322.
 - 19 Зырянов И. В. О взаимосвязях похоронной и свадебной причети. (Машинопись) // РО ИРЛИ. Ф. 850. Оп. 1. № 77. Данная неопубликованная статья датирована Т. Г. Ивановой серединой 1970-х годов.

- 20 Чистов К. В. Причитания // Русское народное поэтическое творчество. Т. 2. Кн. 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII – первой половины XIX века. М.; Л., 1955. С. 449–465.
- 21 Зырянов И. В. О взаимосвязях похоронной и свадебной причеты... Л. 1.
- 22 Ефименкова Б. Б. Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги Вологодской области // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 2. С. 198–242; Мазо М. Л. Об особенностях народно-песенной традиции одного района // Фольклор и этнография Русского Севера. Л., 1973. С. 137–142.
- 23 Зырянов И. В. О взаимосвязях похоронной и свадебной причеты... Л. 1–2.
- 24 Село Ленинск (центр Ленинского с/с), с 1782 года упоминаемое в письменных источниках как починок Питеев, с 1860 по 1916 годы было известно как село Верх-Нердва. В 1916–1924 годах именовалось как с. Питеево, по первоначальному названию поселения, в 1924 году переименовано в честь В. И. Ленина, по случаю его смерти. См.: Шумилов Е. Н. Село Ленинск, Кудымкарский район // Универсальная электронная энциклопедия «Пермский край». URL: <http://enc.permkultura.ru> (дата обращения: 11.03.2012).
- 25 «В Соликамском уезде оба берега Иньвы почти сплошь заселены пермяками: здешние волости Ошибская, Егвинская, Архангельская, Карповская, Юсьвинская, Верх-Юсьвинская, Верх-Нердвинская, Верх-Иньвенская, Кувинская, Белоевская, Кудымкорская и Тиминская – чисто пермяцкие; Купросская же, Нердвинская и Майкорская – только отчасти». См.: Из Пермской этнографии // Адрес-календарь и памятная книжка Пермской губернии на 1907 год. Пермь, 1907. Отд. 2. Ч. 1. [Энциклопедический раздел]. С. 3. Как отмечают современные исследователи, «иньвенские или южные коми-пермяки в основном расселены в бассейне правых притоков Камы рек Иньвы и Нердвы и являются самой крупной по численности этнографической группой». См.: Конаков Н. Д. Иньвенские коми-пермяки // Этнографическая электронная энциклопедия «Традиционная культура народов Европейского Северо-Востока России». URL: <http://www.komi.com/Folk/komi/48.htm> (дата обращения 11.03.2012).
- 26 Жуланова Н. И. Народная музыка коми-пермяков // Коми-Пермяцкий автономный округ на рубеже веков: Справ. изд. Кудымкар: Коми-Перм. кн. изд-во, 2000. С. 199.
- 27 См., например: Успенская Н. Н. Духовные стихи и причеты в похоронно-поминальных обрядах русского и коми-пермяцкого населе-

- ния Коми-Пермяцкого автономного округа (по материалам экспедиций) // Региональная научно-практическая конференция «Национальные культуры Урала: самобытность, история и перспективы взаимодействия»: Материалы конференции. Екатеринбург, 2005. С. 126–128.
- 28 Камасинский Я. Пермьяки-инородцы // Камасинский Я. Около Камы: Этнографические очерки и рассказы. М., 1905. С. 21.
 - 29 Рогов Н. А. Материалы для описания быта пермяков // Пермский сборник. М., 1860. Кн. 2. Отд. 2. С. 32.
 - 30 Там же. С. 73.
 - 31 Приводятся ссылки на номера звукозаписей по фонду Фонограммархива ИРЛИ: МФ 4949–1.04 (пример 1), МФ 4949–2.03 (пример 2), МФ 4949–1.05 (пример 3).
 - 32 Материалы фольклорной экспедиции в Кудымкарский район Пермской области // РО ИРЛИ. Ф. 850. Оп. 4. № 6. Л. 117 об.
 - 33 Из ранних записей групповой причети на Русском Севере: Публикация Ю. И. Марченко // Из истории русской фольклористики. Л., 1990. Вып. 3. С. 136–155.
 - 34 Иван Васильевич Ефремов (1909–1982) – ленинградский ученый-филолог, собиратель, исследователь и пропагандист русского фольклора. В 1969–1971 годах побывал в Пермской области в нескольких экспедициях, где записывал на магнитофон образцы песенного фольклора и причитаний. Оригиналы фольклорной звуковой коллекции И. В. Ефремова хранятся в ФА ИРЛИ (колл. 522), часть копий – в фонде Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (колл. 031). Рукописный архив, объединяющий материалы по многогранной деятельности И. В. Ефремова, хранится в РО ИРЛИ (Р. V; колл. 221). См.: Щупак Г. Н. Любовь к народной песне: вклад И. В. Ефремова в дело собирания и изучения музыкального фольклора Пермского края // Из истории фольклористики / Отв. ред. А. Н. Розов. СПб., 2008. Вып. 7. С. 412–456.
 - 35 ФА ИРЛИ. МФ 4088–1.01-1.03. Исп.: Денисова Ксения Лаврентьевна, 70 лет; Палкина Ирина Лаврентьевна, 61 год; Катаева Настасья Тимофеевна, 71 год; Черных Евдокия Ильинична, 71 год. Запись осуществлена И. В. Ефремовым в г. Перми в мае 1971 года, в ходе общения участников научной конференции «Фольклор и литература Урала» с фольклорными коллективами Пермской области.
 - 36 Звуковысотное положение тона d отличается подвижностью на протяжении мелодической строфы. Особенно ярко это проявляется

ся в верхней мелодической линии группового похоронного напева (пример 1) и его сольном варианте, исполняемом одной из сестер Останиных (пример 2). Высокая позиция тона d (↑d) характерна для заключительного раздела музыкально-поэтической строки свадебного причитания. Для обозначения повышения данного тона, которое в некоторых случаях может быть значительным (dis), мы применяем знак «↑».

- 37 Ныне — территория Добрянского района Пермского края с центром в г. Добрянка, который находится на расстоянии около 100 км от д. Ершово Кудымкарского района.
- 38 П. С. Похоронные песни // Пермские губернские ведомости. Ч. неофиц. 1888. 31 авг. № 70. С. 275.
- 39 Там же. С. 275.
- 40 Там же. С. 276.
- 41 Крестьянин Кунгурского уезда Е. Будрин охарактеризовал похоронные причеты данной местности как «печальные песни и плачи, которые поются, или — вернее сказать — воются, голосятся, с рыданием, воплями и всеми признаками убивающей скорби, лицами по преимуществу женского пола, при погребении или поминках какого-нибудь близкого родственника. Женщина или девушка, обливаясь слезами о потере дорогого сердцу предмета, убитая горем, не в состоянии будучи вынести тяжелого душевного волнения, упадет на гроб или могилу, скрывшие в себе дорогие останки родного человека, ударяет руками в “мать-землю” или безответную крышку гроба и на распеве причитает одну из нижеследующих плачей». См.: Причитанья «по покойнику». (В Кунгурском уезде) / Сообщил крестьянин Е. Будрин // Пермский сборник. М., 1860. Кн. 2. Отд. 2. С. 128.
- 42 Все публикуемые образцы записаны И. В. Зыряновым в августе 1970 года в д. Ершово Ленинского с/с Кудымкарского района Пермской области (Коми-Пермяцкий автономный округ). Исполняют: Останина Дарья Ивановна, 57 лет (примеры 2, 3); совместно с Останиной Зоей Ивановной, 47 лет (пример 1). Расшифровка поэтических текстов и нотировка напевов выполнены Г. Н. Щупак. В примере 1 напев транспонирован на 0,5 тона вверх, в примере 3 напев транспонирован на 1,5 тона вверх. В примере 3 фрагментарное двухголосие во второй строке отражает кратковременную попытку совместного исполнения причитания сестрами Останиными. Поэтические тексты в записи И. В. Зырянова — см.: Материалах экспедиции в Кудымкарский район Пермской области // РО ИРЛИ. Ф. 850. Оп. 4. № 6. Л. 117–117 об. (пример 1); Л. 120–120 об. (пример 2). Отдельные фрагменты текста

свадебного причитания (пример 3) опубликованы: Зырянов И. В. Сюжетно-тематический указатель... С. 51. № 21 (148); Зырянов И. В. Типы свадебных причитаний... С. 17.

43 Одна из исполнительниц поет: «да нам-то».

44 Здесь и далее апострофом обозначается особенность диалектного произнесения отдельных слов, заключающаяся в разделении согласного и гласного звуков.

45 Здесь и далее отсутствующие на фонограмме, а также затруднительные для расшифровки фрагменты поэтического текста уточнены по рукописным материалам И. В. Зырянова и приводятся в угловых скобках. См.: Материалы фольклорной экспедиции в Кудымкарский район Пермской области // РО ИРЛИ. Ф. 850. Оп. 4. № 6. Л. 117–117 об.

46 «Вспоркнѹть кочѣшь» — «вспорхнуть хочешь».

47 В рукописи И. В. Зырянова — «наживаешься».

48 Со следующей строки интонирование начинается на 2,5 тона ниже по отношению к началу причитания, что, вероятно, связано с эмоциональным и физическим состоянием исполнительницы. В дальнейшем происходит постепенное повышение тесситуры в пределах 1 тона.

49 На фонограмме окончание причитания звучит неразборчиво. Фрагмент поэтической строки приводится по записи И. В. Зырянова.

50 «Ости-те» — «отцы-те».

О современном состоянии некоторых песенных традиций центральной России и Урала

В настоящей статье обобщаются наблюдения, сделанные автором в ходе фольклорных экспедиций последних лет. Экспедиционная работа проводилась в двух удаленных друг от друга географических зонах: в Тамбовской области и Пермском крае¹. В Пермском крае (тогда еще области) экспедиции проходили в начале 1980-х и в 1990-х годах, а последние записи выполнялись в обоих регионах вплоть до настоящего времени, что дает возможность определенного ретроспективного взгляда на состояние местных песенных традиций.

Экспедиции в Тамбовской области проводились совместно со студентами Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова в рамках предмета «Фольклорно-этнографическая практика» с 2000 года. Поездки проводились «по следам» более ранней экспедиции автора, которая проходила через ряд центральных районов области с юга на север по течению реки Цны (бассейн Оки). Экспедиции 2000-х годов начались с северных и центральных районов. Со временем география расширилась и охватила новые районы, которые не были затронуты экспедицией 1978 года, в центральной и южной частях области.

Как показали полевые исследования и 1970-х, и 2000-х годов, основная часть Тамбовщины является «непесенной» (конечно, это определение корректируется сообразно времени). В двухнедельной экспедиции 1978 года было собрано примерно 100 образцов (следует иметь в виду, что в то время действовала установка: не фиксировать поздний фольклор – городские песни и частушки). Показательно, что за две недели было записано всего лишь два песенных ансамбля, остальные записи – сольные, в лучшем случае от дуэтов. Симптоматично, что в издании 1995 года², где приводятся результаты десятилетней полевой работы тамбовских лингвистов (1980–1990-х

годов), фигурирует то же число песен, собранных за весь период, — примерно сто.

В начале 2000-х годов, по экспедиционным наблюдениям, обрядовые песни были забыты, и мы записывали поздний фольклор, в том числе — частушки и городские песни. И если частушки, а также духовные стихи являются по сей день «живыми» жанрами фольклора повсеместно в Тамбовской области, то песни, даже городские, удастся записать все реже. На северо-западе области исполнение частушек начинает вызывать затруднение, а любая, в том числе и поздняя городская песня, — уже раритет. К счастью, так обстоит дело не везде.

Это показала наша последняя экспедиция 2007 года на юг области, в Уваровский район, село Моисеево. Напомним, что в этом же районе, примерно в 30 километрах, находится знаменитый музей С. В. Рахманинова в селе Ивановка. В отношении фольклора здесь возникает принципиально иная картина: если уже в 1978 году по течению реки Цны песенные ансамбли были редкостью, то в 2007 году был записан ансамбль из шести человек, который исполнял песни лирические городские и плясовые (около 20 образцов). Судя по рассказам местных жителей, это не исключительное явление: и по сей день они собираются время от времени по особым случаям, и записанные песни еще сохраняются в живой традиции. Уваровский и соседние с ним районы находятся на территории бассейна южных рек — притоков Хопра, которые в нижнем течении уходят в Воронежскую область, славящуюся сохранностью форм традиционного пения. Репертуар моисеевских певиц, как мы отметили, в основном поздний, но для Тамбовской области показателен факт сохранности песен, а также их ансамблевого исполнения.

Данная традиция находится на грани угасания, так как песенницы собираются все реже. Повторная экспедиция 2008 года показала шаткое состояние ансамбля: он почти распался, лишившись главной запевалы — К. Д. Андросовой, 1935 г. р. Правда, моисеевский ансамбль, пусть в меньшем составе, еще может продолжать свое существование. Одно время он собирался при местном Доме культуры, и его участница — Т. А. Жданова, более молодая (1952 г. р.), имеющая высшее педагогичес-

кое образование, была его руководителем. От Т. А. Ждановой записаны поэтические тексты песен из всего репертуара ансамбля, которые она с успехом исполняет и сольно.

Отметим, что в Моисееве, так же как везде в области, особое место занимают духовные стихи, которые в основном приурочены к похоронам или поминкам. Замечательная их исполнительница – Александра Васильевна Черкасова, 1928 г. р., которую называют «читалка» – одна, а также совместно с Е. Т. Кудрявцевой, 1926 г. р., исполнила свыше десятка «стихов» (как их здесь называют). Записи производились в том числе и в день реальных похорон. Стихи могли петь ансамблем из нескольких человек, когда старушки собирались «на поминки». Выяснилось, что все записанные нами стихи – это те, «что сейчас поют, а раньше были еще другие, старые», которые теперь не исполняют. Записанный репертуар представил обычный в Тамбовской области «набор» духовных стихов позднего стилистического пласта. Как и везде, тексты духовных стихов записаны в тетрадах, и исполнительница пообещала разыскать упомянутые ею «старые» стихи, заметив, что вспомнить напев ей не составит труда, если будут найдены слова.

Таким образом, южная часть Тамбовской области, граничащая с песенной Воронежской, отличается лучшей сохранностью традиций музыкального фольклора, по сравнению с центральной, северной и, особенно, северо-западной частями области.

Более позитивными оказываются наблюдения, сделанные в другом регионе – в Пермском крае. В 1980-е годы во всех районах Пермской области сохранялись богатые песенные традиции.

В экспедиции 1982 года была зафиксирована традиция Карагайского района, который располагается к западу от Перми, на территории бассейна верхней Камы, и отмечен присутствием старообрядческого населения. Здесь в начале 1980-х годов были представлены все основные жанры песенного фольклора, в том числе и обрядового, за исключением календарных песен, что естественно для песенных систем позднего формирования, складывающихся из переселенческих традиций. Очень ярко были представлены свадьбно-обрядовый, а также хороводно-игровой и плясовой фольклор³.

Отметим также традицию севера Пермского края, которая в начале 1990-х годов отличалась особенным богатством материала, была в активном состоянии. Имеем в виду старейшее место Урала — Чердынский район, который не без основания служил своеобразной «Меккой» для фольклористов — как филологов, так и музыкантов. Материалы, записанные там, вошли в ряд филологических публикаций⁴. Особым своеобразием отличалась чердынская музыкальная традиция. Эти места, подобно Верхокамью, издавна населяли старообрядцы, в песенном фольклоре которых значимое место занимали духовные стихи⁵.

В отличие от центральной России, где и сейчас можно записать образцы этого жанра, фиксируя лишь его поздний стилистический пласт, в культуре старообрядцев сохранялись духовные стихи традиционного, раннего пласта, истоками уходящего в знаменный распев. В центральной России духовные стихи чаще всего являются политекстовыми, а в северо-уральской традиции они представлены разнообразными напевами, что составляет неотъемлемое богатство собственно музыкальной традиции пермских и, в частности, чердынских старообрядцев.

Особенно прославилось в отношении духовных стихов старообрядческое село Усть-Уролка. Этому селу и памяти одной из исполнительниц духовных стихов, Александре Фокеевне Сторожевой, была посвящена наша статья⁶, в Пермском педагогическом университете о ней готовится книга. Нам удалось побывать в этих местах в те годы, когда из традиции уже ушло ансамблевое пение. В то время, при сотрудничестве с Пермским телевидением, был снят фильм «Песни села Усть-Уролка». В него, помимо песен, вошли и фрагменты из произведений пермских композиторов, использующих цитаты из духовных стихов, записанных в этом селе. Знаменательно, что почти все без исключения пермские композиторы в последние десятилетия XX века отдали дань этой традиции духовных стихов, используя их в своих сочинениях, чем может похвастать далеко не любая песенная традиция, какой бы яркой и богатой она ни была.

В 1990-е годы мы застали последнюю участницу ансамбля — А. Ф. Сторожеву, записав от нее весь усть-урольский репертуар. Затем, приезжая в течение нескольких лет подряд в этот

район и в это село, мы своими глазами увидели полное разрушение и исчезновение традиции, когда нам везде говорили: «Пришли бы вы на пять лет, на три года, на год раньше...», — когда кто-то из старых исполнителей еще был жив или относительно здоров, или еще был в состоянии петь. В 1997 году умерла и Александра Фокеевна, почти в свой юбилей, два дня не дожив до 80 лет. С нею, можно сказать, завершилась и вся усть-урольская, чердынская традиция, давшая отечественной культуре так много плодов.

На юге, в противоположном и почти на тысячу километров удаленном конце Пермского края, распространена традиция, весьма отраженная в фольклорных и этнографических публикациях. Южное Прикамье — территория, относительно поздно обжитая русским населением, в основном в XIX веке. Традиция позднего формирования здесь пестрит набором признаков и северных, и южных традиций, которые успели за недолгий срок слиться в определенный устойчивый сплав. Явная черта поздних традиций — обилие песенных форм. Благодаря такому богатству эта традиция попала в поле зрения московского фольклориста С. И. Пушкиной, и в 1982 году ею был выпущен небольшой по формату, но объемный нотный сборник, куда вошло почти полторы сотни песен, записанных в с. Верх-Буй и д. Тараны Куединского района Пермской области⁷.

Особенность местных традиций — их устойчивость и сохранность. До начала XXI века здесь можно было услышать ансамблевое пение. В 1993 году экспедиция работала в том же Куединском районе, но в другом селе — Урталга, где был записан коллектив из девяти человек. Поражало количество песен: за два дня записи были зафиксированы песни только одного жанра — свадебные, за следующие два дня — хороводные и плясовые (примерно по двадцать песен за вечер — сколько могли физически выдержать пожилые исполнительницы). Спустя десятилетие эта традиция оказалась отражена в печати, причем не в одной книге, а в серии публикаций. Серия начата этнографом А. В. Черных⁸, продолжена совместным нотным изданием свадебных песен⁹, в настоящее время готовится следующий сборник, куда войдут хороводно-игровая и плясовая традиции Урталги.

Сохранность песенных традиций в Куединском районе, по словам А. В. Черных, много работавшего в этих местах, имеет вполне определенные причины. В данной местности соседствуют три народа: кроме русских в ряде деревень проживают удмурты, а территория района граничит с Башкортостаном. Экспедиция 1993 года ставила целью знакомство, в первую очередь, с традицией периферийных удмуртов, поскольку автор с 1980-х годов и по настоящее время занимается изучением южно-удмуртского музыкального фольклора¹⁰, а местный русский фольклор записывался попутно. Известно, что соединение на одной территории двух этносов чаще всего приводит один из них к ассимиляции и усвоению языка и культуры более сильного из них. В случае, когда совместно проживают три народа, происходит обратное: каждый старается обособиться и сохранить свои обычаи. По воспоминаниям, в прежнее время на Троицу было принято собираться представителям всех трех этносов для гулянья на одних и тех же лугах — так, чтобы водить свои хороводы и петь песни в поле зрения соседей, чтобы показать, что у каждого из них «есть свое, и не хуже».

Именно эта особенность этнической психологии, по всей вероятности, послужила причиной того, что здесь до конца XX века сохранялся обрядовый фольклор. Спустя десятилетие традиция в значительной мере разрушилась. Основу песенных коллективов, зафиксированных А. В. Черных и другими представителями Пермского государственного университета, а также нами в 1990-е годы, составляли песенницы 1910–1920-х годов рождения. Это поколение уже ушло. На юге Прикамья, в отличие от севера, где с уходом старшего поколения деревни пустеют, есть население: и взрослые, и молодежь. Однако следующие поколения исполняют уже другой, поздний, авторский репертуар.

Полевые изыскания последних лет в Пермском крае связаны с соседним с Куединским — Чернушинским районом. Экспедиции в последние три года работали в селе Калиновка, где были сделаны записи ансамбля, максимальный состав которого доходил до шести человек. Возраст исполнительниц — от 57 до 90 лет. Здесь особенно явно ощущается позднее формирование традиции, несмотря на то, что в репертуаре сохраняется по сей день

обрядовый фольклор, в частности, свадебные песни. Калиновка — большое село, вобравшее в себя население соседних опустевших деревень Ключи и Осиновка. Собравшись вместе, песенницы часто обсуждали, песню какого села или какого исполнителя они сейчас будут петь. От запевалы во многом зависит репертуар ансамбля, в коллективе их два-три человека, остальные поют «следом». Часть песен запевала старейшая исполнительница — М. П. Зубарева, 1917 г. р., часть — руководитель коллектива Н. В. Засухина, 1942 г. р., главная же запевала — Л. Я. Ташкинова, 1927 г. р. (родом из Ключей), в памяти которой хранится основной репертуар. Без ее участия ансамбль спеть эти песни не может.

В данном коллективе особая роль принадлежит руководителю. Бывшая учительница и прекрасный организатор, Н. В. Засухина, живет в Калиновке с 1970-х годов. Она является по-настоящему энтузиастом сохранения фольклорной традиции, записывая тексты всех исполняемых песен, дополняя свои записи изданными недавно текстами песен из разных сёл Чернушинского района¹¹. В итоге было записано 70 песен, в числе которых главное место занимают лирические — 30 образцов, по 20 образцов «луговых», плясовых, по 10 образцов свадебных песен и духовных стихов.

Подводя итоги, можно сказать, что рубеж XX и XXI веков оказался для фольклорных традиций заметным порогом. В одних селах уходят из жизни последние носители традиций, в других происходит смена репертуара. Обрядовый фольклор в начале XXI века — это исключительное явление. Может быть, к постепенному уходу фольклора, неизбежно и постоянно происходившему на протяжении XX века, присоединились дополнительные, резко ускорившие этот процесс факторы неустроенности времен перестройки, особенно сильно ударившие по самым незащищенным слоям населения — пенсионерам, старикам, приведшие к оттоку населения из деревни и к серьезным демографическим проблемам. Все это не могло не сказаться и на современном состоянии традиций песенного фольклора. Вместе с тем различия в состоянии традиций определены многими прежде сложившимися предпосылками и историческими причинами,

не все из которых на сей день ясны. В задачу будущих исследований, безусловно, должно входить изучение и данной проблематики.

Примечания

- 1 Выбор экспедиционных маршрутов объясняется причинами личного характера: работой автора в течение свыше 10 лет в Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте имени С. В. Рахманинова по настоящее время, а также работой в течение такого же срока в 1980-е годы в Пермском государственном институте культуры (ныне — институте искусств и культуры). Со времени работы в Перми остались прочные связи с этим регионом, и установились новые — уже в Тамбове.
- 2 Евтихиева Л. Ю., Пирожков Г. П. Фольклор: этнолингвистические методы сбора и изучения. Тамбов, 1995.
- 3 На основе материалов экспедиции 1982 года сделаны нотации, опубликованные в качестве музыкального приложения отдельной главой «Игровые песни Карагайского района (святочная и троичная обрядность) и традиция причитаний» в книге, посвященной 300-летию района. См.: Подюков И. А. Карагайская сторона: Народная традиция в обрядности, фольклоре и языке. Кудымкар, 2004. № 1–31. С. 248–297.
- 4 См.: Лирические народные песни / Собр. и сост. И. В. Зырянов. Пермь, 1962; Чердынская свадьба / Зап. и сост. И. В. Зырянов. Пермь, 1968; Зырянов И. В. Камская вольница: Исторический фольклор Прикамья. Пермь, 1977; и другие.
- 5 О культуре верхокамских духовных стихов см.: Чернышева М. Б. Музыкальная культура русского населения Верхокамья // Русские письменные и устные традиции и духовная культура (По материалам археографических экспедиций МГУ 1966–1980). М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 127–150.
- 6 Бойкова Е. «Не вера наша ослабла — мы ослабели...» // Медный всадник: Литературно-художественный альманах / Петровская академия наук и искусств. СПб., 1998. № 2. С. 94–96.
- 7 Русские народные песни Прикамья: Записала Ф. В. Пономарёва / Сост., обработка текстов, нот. запись, вступ. статья и примечания С. И. Пушкиной. Пермь, 1982.
- 8 Куединская свадьба: Свадебные обряды русских Куединского района Пермской области в конце XIX — первой половине XX в. / Вступ. ст., комм., сост. А. В. Черных. Пермь, 2001; Черных А. В.

- Куединские праздники. Календарная обрядность русских Куединского района Пермской области: Материалы и исследования. Пермь, 2003; Куединские былички: Мифологические рассказы русских Куединского района Пермской области в конце XIX – XX вв. / Сост. А. В. Черных; авт. вступ. статьи О. И. Васнева, А. В. Черных. Пермь, 2004.
- ⁹ Вершинина Е. Б., Черных А. В. Куединская свадьба: Традиционный свадебный музыкальный фольклор русских с. Урталга Куединского района Пермского края в конце XIX – первой половине XX в. Пермь, 2007.
- ¹⁰ См. сборник песен: Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: Песни южных удмуртов. Вып. 1. Ижевск, 1992; а также статьи, в числе последних: Вершинина Е. Б. О параллелях в сфере ритмической организации песенного фольклора южных удмуртов и народов Поволжья и Приуралья // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога. Ижевск, 2006. С. 191–195; Вершинина Е. Б. О лирической песне в южно-удмуртском фольклоре // Там же. С. 196–202.
- ¹¹ Песенный фольклор Чернушки / Сост. И. А. Подюков, С. В. Хобрых. Пермь, 2000.

М. С. Голубева
Санкт-Петербург

Результаты полевых исследований песенных традиций русских сёл Архангельского района Республики Башкортостан

В 2007–2008 годах Фольклорно-этнографическим центром Санкт-Петербургской консерватории были предприняты экспедиции в Архангельский район Республики Башкортостан с целью комплексного исследования песенных традиций¹.

Интерес к фольклору русского населения Архангельского района Республики Башкортостан зародился во второй половине XX века. Работу по собиранию и изучению фольклора вели исследователи-фольклористы Башкирского государственного университета², Стерлитамакского государственного педагогического института имени З. Биишевой³, Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского⁴. Необходимо указать работы музыковеда-фольклориста М. И. Родителейой, предметом пристального научного интереса которой стала локальная песенная традиция села Красный Зилим и деревень, к нему прилежащих⁵.

Становление песенных традиций края обусловлено целым рядом объективных причин, связанных с особенностями освоения русскими исконно башкирских земель. Свидетельством такой зависимости служат характерные для современного состояния традиций народной культуры на территориях относительно позднего расселения русских многообразие, пестрота и сложность размещения ареалов фольклорных явлений.

Архангельский район расположен в восточной части Башкирии. Возникновение первых русских поселений здесь было связано с основанием во второй половине XVIII столетия медеплавильного завода⁶. Строительство завода и развитие производства вызвали приток рабочей силы: началось переселение крепостных крестьян из центральных губерний России. На заводских землях, кроме села Архангельского, были расположены деревни Ирныкши, Русский Зилим⁷, население которых составили крепостные крестьяне, купленные заводчиками в 1753 году в Нижегородской,

Пензенской, Симбирской и Тамбовской губерниях. Эти сёла, а также село Валентиновка, основанное в 70-х годах XIX века переселенцами из Тульской губернии, стали центрами, вокруг которых в конце XIX – начале XX века возникали новые деревни, что было связано со следующими потоками миграции. В этот момент и происходит становление на территории Архангельского района отличных друг от друга локальных песенных традиций.

В результате экспедиций 2007–2008 годов, в ходе которых было проведено обследование всех ныне существующих русских сёл Архангельского района, возникла возможность четкого выделения этих локальных традиций. Установление их границ осуществлено на основе особенностей исторического формирования населения, общности репертуара и яркого своеобразия песенного стиля. В районе выделяются три самостоятельные местные традиции, которые условно предлагаем именовать: краснозилимской (юго-западная часть района), ирныкшинской (западная), валентиновской (северная), а также зона позднего заселения (юго-восточная).

- 1) Краснозилимскую местную традицию образуют село Красный Зилим и близлежащие деревни: Андреевка, Васильевка, Картошёвка, Лукинский, Магаш и Орловка.
- 2) Ирныкшинскую местную традицию составили село Ирныкши и прилегающие деревни Берёзовка и Каракул.
- 3) Третья – валентиновская – местная традиция занимает самую большую территорию с центром в селе Валентиновка. Как уже отмечалось, основателями этого села были выходцы из Тульской губернии. Новый поток переселенцев пришелся на 1891 год и был связан с выходцами из Вятской губернии. Тогда же образовалась деревня Михайловка. Особенностью этой локальной традиции является тесное взаимодействие с иноязычными культурами. Здесь между 1902 и 1919 годами появился целый ряд деревень с преимущественно белорусским населением: Белорус-Александровка, Благоевщенка, Логутовка, Сухополь. В этот же период на северо-западе района возникли две деревни компактного поселения чувшей – Троицкое и Успенка.

Территория юго-восточной части района условно определяется как зона позднего заселения, преимущественно иноязычного.

Здесь в конце XIX века возникли латышские хутора, которые составили Архангельско-Латышское сельское общество. Сейчас это деревни: Бакалдино, Басиновка, Горный, Максим Горький. Русское население здесь составляют выходцы из других деревень района, носителями традиций которых, как правило, они и являются. Проведенное на этой территории исследование позволяет констатировать слабую сохранность народных традиций в памяти русского населения⁸.

Итак, население Архангельского района составляют русские (выходцы из различных областей России) и представители иноязычных культур: белорусы, чуваша, латыши, коренные башкиры, татары. Вопрос их культурного взаимодействия сложен и не рассматривается в данной статье⁹. В ходе полевых исследований выяснилось, что, в частности, белорусы и чуваша владеют русским репертуаром своих деревень и полноценно включаются в певческие ансамбли.

Песенные традиции Архангельского района обладают как общими, так и специфическими, локальными признаками, которые представляют самостоятельный интерес для изучения. Результаты экспедиционных исследований 2007–2008 годов свидетельствуют о хорошей сохранности народной культуры этого края, уникальной в художественном отношении, отличающейся большим разнообразием песенного репертуара и наличием ярких певческих коллективов.

В обследованных 28 населенных пунктах¹⁰ были произведены записи художественных форм, включенных в календарные обряды: рождественский и пасхальный тропари, колядки, подблюдные песни; в свадебный ритуал: свадебные причитания, обрядовые песни, припевки; в похоронно-поминальный обрядовый комплекс: похоронные причитания, поминальные стихи. Кроме того, записаны музыкально-поэтические формы, связанные с хореографическим движением, и образцы детского фольклора. Наибольший объем среди экспедиционных записей составляют лирические песни. Также зафиксированы многочисленные этнографические сведения о календарных праздниках, свадебном и похоронно-поминальном обрядах, имеются описания традиционного костюма.

Из календарных обычаев, обрядов и праздников, бытовавших на всей территории Архангельского района, наиболее полно представлен период от Святков до Троицы. Повсеместно зафиксированы сведения о традиции святочного обхода дворов с исполнением рождественского тропаря и кратких колядок с требованием подаяния:

«Сла́вите, сла́вите,
Вы меня ни зна́ете.
Я — мальчишка-саплячо́к,
Ни беру́ я пятачок,
Беру денежки» (с. Валентиновка)¹¹.

В ирныкшинской традиции бытует форма колядки-выкрика с зачином «Та́уси! Та́уси!»:

«Та́уси! Та́уси!
Кишки да лепёшки,
Свинины ножки
В пёче сидели,
На нас глядели.
Ба́ушка, ба́ушка,
Дай лепёшку!
Ба́ушка, ба́ушка,
Дай косни́к!¹²
Не дашь косни́к —
Насеру́ в волосни́к!» (д. Ирныкши)¹³.

Большой интерес представляют записи разнообразных святочных гаданий, среди которых наибольшее внимание привлекает гадание с песнями. Сведения о бытовании этого вида святочных гаданий записаны в северной части района: в Белорус-Александровке, Валентиновке, Логутовке, Михайловке и других близлежащих деревнях. В местной традиции это гадание носит название «Илюю петь». По воспоминаниям исполнителей, гадание активно бытовало в 50-е годы XX века. В канун старого Нового года, с 13 на 14 января, собирались и старые, и молодые. Обычно пожилая женщина трясла кольца и пропевала основную часть песни, содержащую текст предсказания, остальные участники гадания подхватывали припев «Илею». Видимо, эта

особенность исполнения стала причиной угасания традиции гаданий в связи с уходом из жизни знающих певиц. Современные записи свидетельствуют, что исполнителям удастся вспомнить тексты гаданий и их значение, но они с трудом могут их распеть (пример 1).

«[Твори], мать, опару,
Пеки пироги.
К тебе, мама, гости,
Ко мне — женишки» (к жениху).

«Комар пищит, сто рублей тащит» (к богатству).

«Сидит воробушек на колышке,
Куда поглядит, туда и полетит» (к переезду).

«Затеешь на дрожжах,
Не удержишь на вожжах»
(к отъезду, или: парень бросит девушку и уедет).

«Что это во церкви за стук, за бряк?
Парень с девушкой венчаются» (к свадьбе)
(д. Белорус-Александровка)¹⁴.

«Чашечка-поплавушечка,
Куды приплывёт, там и век проживёт»
(жить на одном месте).

«Ходит баба по середе¹⁵,
На ней сарафан весь истрескался, изверескался»
(к беременности).

«На Новый год — сосновый гроб» (к смерти)
(д. Логутовка)¹⁶.

Из музыкально-поэтических форм, приуроченных к святочному периоду, следует также отметить частушки «по-игрищному», исполнение которых было распространено в краснозильмской традиции и приурочено к приходу ряженных на вечерки. Особенностью является то, что в ожидании ряженных частушки поются в медленном темпе, а с их приходом — «почаще». Ряженные под эти частушки плясали.

Весенняя обрядность повсеместно на территории района связана с обычаем выпекания жаворонков на Сороки и закликания птиц:

«Жаворо́нки, ноги то́нки!
Зиму холо́дну унеси́те,
Лето тёпло принеси́те!» (д. Ирны́кши).¹⁷

Особенность празднования Троицы в исследуемых традициях проявляется в том, что именно к этому периоду приурочены формы, связанные с хореографическим движением. В селе Валентиновка было записано два приуроченных к Троице орнаментальных хоровода: «Девушки гуляли», «Тонки доски». Были зафиксированы хороводы с движением «ряд на ряд»: «А мы просо сеяли», «Бояре, а мы к вам пришли». Интересным представляется исполнение так называемой «Косилки» — хоровода с кружением, записи которого произведены во всех выделенных частях района. «Косилка» — собирательное наименование имеющих позднее происхождение поэтических текстов частушек с припевом, в котором отобразена тема полевых работ.

Среди экспедиционных записей большое место занимают материалы свадебного обряда, бытовавшего на территории Архангельского района. Состав свадебного обряда согласуется с северо- и среднерусской традициями свадебной игры и включает в себя сватовство, «запой», девичник, утро перед венчанием, приезд жениха, выкуп невесты, венчание, стол в доме жениха, обряды второго и третьего дней.

Основные свадебные чины отмечены особыми атрибутами, имеющими знаковый характер: свахе полагались фартук и шляпа; «дружку» и его помощника («поддружку») перевязывали рушниками, кроме того, «поддружке» предназначалась шапка, а «дружке» — кнут. Кнут (плетка) сплетался из разноцветных лоскутков. Есть свидетельство, что для плетки бралось по одному лоскутку из каждого изделия, которое невеста готовила в подарок родным жениха. Чем пышнее плетка, тем рукодельнее невеста. Все атрибуты изготавливались подругами невесты, и все они (кроме рушников) выкупались жениховой стороной. Символом девичества повсеместно в традициях Архангельского района

был так называемый «репей»¹⁸, который после выкупа привязывали к конной дуге.

При единстве основных этапов выделенные местные традиции отличаются деталями свадебной игры¹⁹ и составом песенного цикла.

Наблюдается строгая связь того или иного корпуса сюжетов свадебных обрядовых песен с конкретной местной традицией. При этом локальная специфика проявляется не только на уровне наличия или отсутствия того или иного поэтического текста, но и на уровне выделения доминирующей группы сюжетов, реализующих одну из смысловых линий обряда.

Так, в краснозалимской местной традиции в качестве ведущих в функциональном отношении группы выступают песни с величальными поэтическими текстами: «Летел голубь, летел сизый со голубушкой» (пели отцу с матерью и всем женатым родственникам), «Как на шкапике два голубя сидят» (пели холостым), «Стерльтамакские запонки» (пели вдове). Величальные песни, исполняемые каждому гостю, представляли собой своего рода цикл, обусловленный обрядовой ситуацией прихода гостей. При этом следует отметить, что типовые напевы, которые соотносятся с этими текстами, чрезвычайно близки в интонационно-ладовом плане.

В ирныкшинской традиции представлены свадебные песни с теми же или близкими величальными текстами, но отличающимися по музыкально-типологическим характеристикам. Другая группа поэтических текстов связана с обрядами отчуждения и переходом невесты на «женихову сторону»: «Недолго веночку на столике лежать», «Затрубили трубыньки по ранней заре». Важной специфической особенностью данной традиции является наличие песенной формы причитания, которая исполняется с двумя поэтическими текстами: «Вьётся, вьётся, увивается» и «Дорогая наша гостенька».

Для валентиновской местной традиции характерно преобладание текстов, в которых содержится побуждение к свершению того или иного ритуального акта или сообщается об обрядовых действиях: «Эй, что ни выюн над рекой», «Не было ветров» (приезд жениха) (пример 2), «Ох, что не ледежки», «Отставала же лебёдушка» (отъезд невесты) (пример 3), «Друженька хо-

рошенький», «Свахонька хорошенька», «Свахонька, не скупайся» (выкуп невесты и свадебных атрибутов). Характерной для валентиновской свадьбы является строгая приуроченность той или иной свадебной песни к определенному моменту обряда.

Один из показательных жанров, представляющих песенную культуру русского населения Архангельского района, — лирические песни. Записи лирических песен были осуществлены повсеместно, особенно необходимо отметить ансамбли сёл Красный Зилим, Магаш, Лукинское, Ирныкши, Каракуль, Валентиновка, Михайловка, Логутовка, Архангельское. Характерной исполнительской особенностью этих певческих коллективов является насыщенность, полнота звука, прекрасное знание поэтических текстов. При этом лирические песни отражают стилевые особенности различных локальных традиций, что проявляется в различных принципах развития мелодической линии.

Поэтические тексты лирических песен отличаются большой степенью развернутости, подробной, детализированной проработкой сюжетных мотивов. Исполнение лирических песен может быть приурочено к основным периодам календаря — зимним посиделкам, Масленице, к престольным праздникам, к свадебному обряду и различным гуляньям.

Несмотря на женский состав ансамблей, характер исполнения лирических песен в традиции Архангельского района по некоторым признакам сближается с мужским певческим стилем: активное дыхание, интонационная динамичность, «маркирование» тонов в декламационных разделах формы (в отличие от разделов, связанных с протяженными распевами), колористическое выделение верхнего голоса (примеры 4, 5). Собственно мужское исполнительство в данной традиции утрачено сравнительно недавно, но до сих пор деревенские жители живо откликаются на вопросы о пении мужчинами лирических песен.

Перспектива изучения традиций Архангельского района Республики Башкортостан связана со сравнительным рассмотрением полученных в экспедициях материалов с культурными традициями метрополий (территории бывших Вятской, Нижегородской, Пензенской, Тамбовской, Тульской, Симбирской губерний).

Пример 1. Песня святочных гаданий²⁰

д. Логутовка

1. Хо-дит ба-ба по се-ре-де, на ней са-ра-фан да ис-трес-кал-ся, да из-ве-рес-кал-ся.

И-ле-ю, ну ко-му же э-та пе-сен-ка дос-та-нет-ся, ко-му сбу-дет-ся да не ми-ну-ет-ся.

Пример 2. «Не было ветру»²¹

с. Валентиновка

$\text{♩} = 68$

1. Не бы-ла вет - ру, не бы-ла вет - ру, вдруг на - ду - ну - ли. ну - ли, вдруг на - ду - ну - ли.

2. Не бы-ла гос - тей, не бы-ла гос - тей, вдруг на - е - ха - ли, вдруг на - е - ха - ли.

3. Пал-ны два - ры, пал - ны два - ры всё ка - ней да са - ней, всё ка - ней да са - ней.

Пример 3. «Отставала же лебёдушка»²²

с. Валентиновка

$\text{♩} = 72$

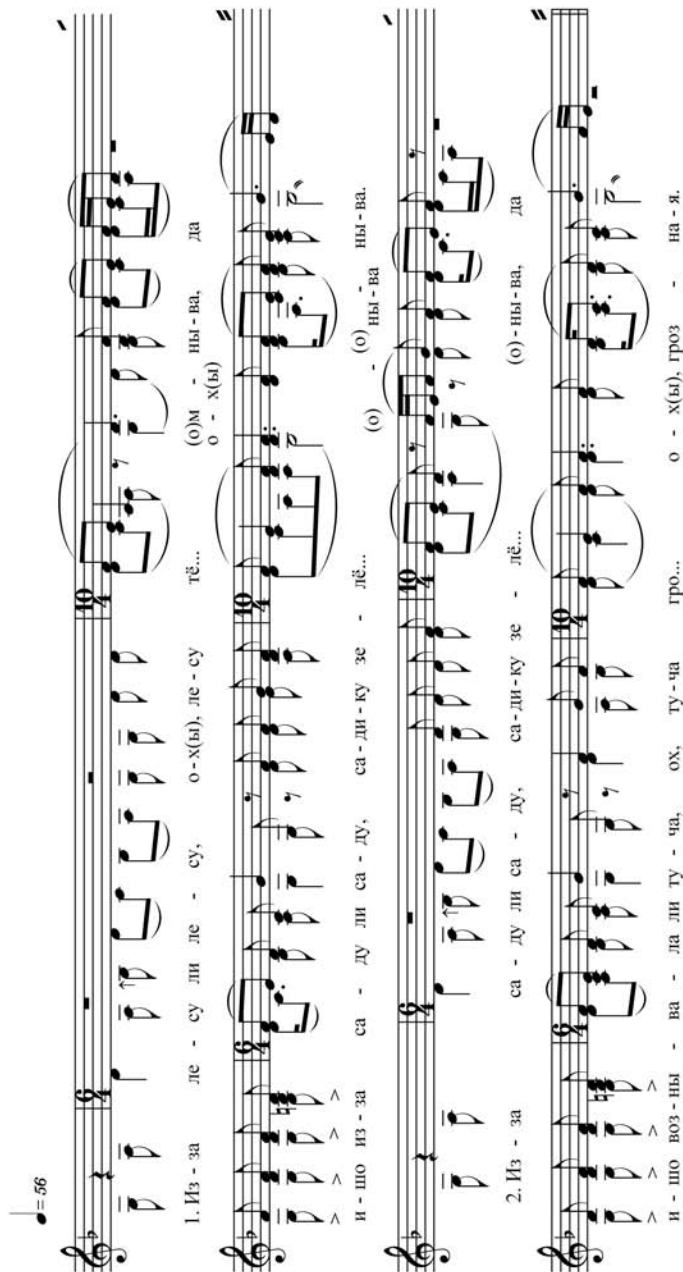
1. Ат - ста - ва - ла же ле - бё - душ-ка, да ат - ста - ва - ла же и бе - ла - я, да

Ат сва - ё - ва ро-да пле - ме-ни да ат сва - ё - ва ат - ца с ма-терь - ю, да

При - ста - ва - ла же ле - бё - душ-ка, да при - ста - ва - ла же и бе - ла - я.

Пример 4. «Из-за лесу, лесу тёмного»²³

с. Красный Зилим



1. Из-за лесу ли ле-су, о-х(ы), ле-су тё... (о)м - ны-ва, да
о - х(ы)

и - шо из-за са-ду ли са-ду, са-ди-ку зе - лё... (о) - ны-ва ны-ва.

2. Из-за са-ду ли са-ду, са-ди-ку зе - лё... (о) - ны-ва, да

и - шо воз-ны - ва - да ли ту - ча, ох, ту-ча гро... о - х(ы), гроз - на-я.

Пример 5. «Эх, ни во чистом полечке»²⁴

д. Ирныкши

$\text{♩} = 80$

1. Эх, ни ва чис - тым по - ли-ч(и)-ки ту - ма - ни - чек ва-па - дал,
 млю - дё - (во)-шень - ку

На ми - ня - та, на млю - дё - - шень - ку, всё го-рюш-ка и пе - чаль.
 Пе - ча - люш - ка, млю - дё - - ши-н(и)-ку, всё го-рюш-ка и пе - чаль, да

2. На ми - ня - та, на млю - дё - - ши-н(и)-ку, всё го-рюш-ка и пе - чаль, да
 Пе - ча - люш - ка, го - рюш - ка, во до - ми - ки друж - ка нет.

Примечания

- ¹ Состав экспедиционной группы в 2007 году: Е. А. Склярова (руководитель экспедиции), О. В. Сюткина, М. С. Голубева; в 2008 году: Е. А. Панова (руководитель экспедиции), М. С. Голубева.
- ² Экспедиция 1998 года под руководством Л. И. Брянцевой и Е. В. Евдокимовой.
- ³ Студенческие экспедиции под руководством И. Е. Карпухина.
- ⁴ Экспедиция 1979 года под руководством Е. И. Крейман; экспедиции 2000–2001 годов под руководством Н. М. Савельевой.
- ⁵ Родителяева М. И. Проблема формотворчества русской лирической песни (на материале народно-песенной традиции Архангельского района Башкирии): Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. СПб., 1994; Родителяева М. И. Об одном ладомелодическом типе русской лирики (на материале песенной традиции Архангельского района Башкирии) // Песенная лирика устной традиции. СПб., 1994. С. 108–123.
- ⁶ Подробнее о возникновении деревень Архангельского района см.: Асфандияров А. Э. История сел и деревень Башкортостана. Уфа, 1998. Кн. 2–3. С. 100–119.
- ⁷ Ныне – Красный Зилим.
- ⁸ В данной статье эта культурная традиция не рассматривается.
- ⁹ Решение этого вопроса, в первую очередь, требует продолжения экспедиционного исследования на территории района.
- ¹⁰ Архангельское, Новоустиновка, Благовещенка, Белорус-Александровка, Успенка, Троицкое, Валентиновка, Логутовка, Михайловка, Бакалдинское, Кургаш, Усаклы, Басиновка, Максим Горький, Горный, Чик-Елга, Приураловка, Ирныкши, Березовка, Каракул, Верхние Ирныкши, Карташёвка, Орловка, Андреевка, Красный Зилим, Васильевка, Лукинский, Магаш.
- ¹¹ Исп.: Н. С. Кузмич, 1937 г. р. Республика Башкортостан (РБ), Архангельский р-н, Инзерский с/с, с. Валентиновка. Зап.: Е. А. Склярова, О. В. Сюткина, М. С. Голубева, 11.07.2007. Архив Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее – ФЭЦ СПбГК), ОАФ № 7485-21.
- ¹² «Косник» – небольшой пирог треугольной формы с начинкой из лука, яиц и каши. Обычно эти пироги пекли на Троицу.
- ¹³ Исп.: А. И. Погорелова, 1934 г. р. РБ, Архангельский р-н, Ирныкшинский с/с, д. Ирныкши. Зап.: Е. А. Склярова, О. В. Сюткина, М. С. Голубева, 12.07.2007. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7486-20.

- ¹⁴ Исп.: В. А. Смольникова, 1920 г. р., Е. И. Артюхина, 1936 г. р., Т. С. Вахрушева, 1935 г. р., Е. А. Мартянова, 1935 г. р., Э. А. Сазонова, 1940 г. р., Н. В. Смольникова, 1954 г. р. РБ, Архангельский р-н, Липовский с/с, д. Белорус-Александровка. Зап.: Е. А. Склярова, О. В. Сюткина, М. С. Голубева, 15.07.2007. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7491-23, 26.
- ¹⁵ «Середа» — местное наименование кухни.
- ¹⁶ Исп.: С. И. Селиванец, 1937 г. р., А. С. Лавренюк, 1925 г. р., Н. Ф. Пуцман, 1938 г. р. РБ, Архангельский р-н, Инзерский с/с, д. Логутовка. Зап.: Е. А. Склярова, О. В. Сюткина, М. С. Голубева, 16.07.2007. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7491-33.
- ¹⁷ Сведения о записи см. в примечании 13. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7485-33.
- ¹⁸ Наименование «репей» имело повсеместное распространение. Для его изготовления использовали репейник, который очищали от лишних веточек, колючек, и украшали лоскутками или раскрашенными бумажками.
- ¹⁹ Так, в краснозалимской традиции существовал обычай «ходить за рубашкой». После «запоя» тетки невесты ходили обмерять дом жениха, чтобы невеста сшила занавески, которые должна была повесить на второй день в его доме. К этому осмотру примыкал обычай «топтать рубашку»: пришедшие женщины под песню или под гармошку плясали на старой жениховой рубашке. Важным моментом довенечного периода валентиновской свадьбы является обряд ритуальной бани для невесты и предшествовавший ему проход по деревне с украшенным лентами банным венком.
- ²⁰ Сведения о записи см. в примечании 16. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7491-34.
- ²¹ Исп.: А. В. Родыгина, 1943 г. р., К. В. Хворяк, 1930 г. р., Т. И. Голубева, 1943 г. р. РБ, Архангельский р-н, Инзерский с/с, с. Валентиновка. Зап.: Е. А. Склярова, О. В. Сюткина, М. С. Голубева, 16.07.2007. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7493-09.
- ²² Сведения о записи см. в примечании 21. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7493-07.
- ²³ Исп.: А. Я. Кожевникова, 1943 г. р., П. Г. Швецова, 1934 г. р., А. И. Астраханцева, 1937 г. р., П. В. Астраханцева, 1935 г. р., В. А. Губачёва, 1938 г. р. РБ, Архангельский р-н, Краснозалимский с/с, с. Красный Зилим. Зап.: Е. А. Склярова, О. В. Сюткина, М. С. Голубева, 10.07.2007. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7482-11.
- ²⁴ Сведения о записи см. в примечании 13. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7486-28.

Специфика полевой работы в старообрядческих поселениях

Настоящая статья посвящена специфике работы в компактных поселениях старообрядцев, недавних переселенцев из мест добровольного изгнания. На протяжении трех лет группе фольклористов Санкт-Петербургской государственной консерватории представлялась возможность прикоснуться к традициям липован и казаков-некрасовцев, проживающих в Приморско-Ахтарском районе Краснодарского края. Во время первой поездки в 2006 году один из авторов статьи познакомилась с протоиереем Георгием — духовным наставником общины липован. Поясним, что, как и во многих других старообрядческих общинах — замкнутых, закрытых от посторонних, изучение этой культуры стало возможно только с разрешения и при участии священника. В 2007 и 2008 годах состоялись экспедиции, целью которых было комплексное, всестороннее исследование фольклорной и церковно-певческой традиций старообрядчества. Полевая работа проходила в двух соседних хуторах: Новопокровском и Новонекрасовском, расположенных в тридцати километрах от города Приморско-Ахтарска¹, и имела свою специфику, которая заслуживает отдельного внимания.

Методы экспедиционной работы определялись несколькими важными обстоятельствами. Во-первых, перед собирателями стояла непростая задача по изучению современного состояния традиций двух общин: липован и казаков-некрасовцев, которые, несмотря на постоянное соседство как в Румынии, в Турции, так и на территории России, сохранили своеобразный жанровый состав традиций, характерный стилистический облик музыкальных форм, особенности ритуальной жизни. Кроме того, общины окормляются старообрядческими священниками разных согласий. Некрасовцы имеют белокриницкое священство, а липоване, в отличие от своих братьев, проживающих в Румынии — старообрядцев белокриницкого согласия, имеют две древлеправо-

славные общины. При этом представители одной из общин относят себя к новозыбковской иерархии. Это различие связано с тем, что основали хутор Новопокровский липоване, переселившиеся из Турции и относящиеся на тот момент к беглопоповцам. Только здесь, в 1923 году старообрядцы, именующие себя липованами, обрели свое священство².

Фольклорные традиции складывались в двух хуторах – Новопокровском и Новонекрасовском – на протяжении всего XX века. В их формировании участвовали переселенцы из разных мест, которые приезжали сюда в разное время. Историк А. И. Зудин, обобщая архивные документы, выделяет три миграционные волны, которые коснулись липован. Переселение некрасовцев на приморско-ахтарскую землю, судя по их собственным воспоминаниям и рассказам родителей, прошло два основных этапа.

Отдельные поселения старообрядцев, возвратившихся в Россию, на данной территории были образованы по разрешению органов советской власти в 1920-е годы: первым был основан хутор Новонекрасовский – в 1920 году, а немного позднее, в 1921 году, – хутор Новопокровский. Оба поселения основали соответственно некрасовцы и липоване, выехавшие из Турции в период с 1911 по 1913 годы. До начала 1920-х годов и липоване, и некрасовцы уже пытались найти пристанище в разных регионах Юга России, в основном, на Северном Кавказе (в окрестностях г. Батуми), в Сочинском округе Краснодарского края (окрестности г. Туапсе, г. Адлера), в г. Армавире, в Донской области, а также в самом городе Приморско-Ахтарске³. В этих местах их привлекала, главным образом, возможность заниматься рыболовством. Территория Приморско-Ахтарского района располагается вдоль побережья Бейсугского лимана (части Азовского моря) и насыщена каналами и плавнями.

Вторая волна массового переселения старообрядцев обеих групп относится к середине XX века. В 1947 году по соглашению двух государств – Румынии и СССР – липоване, преимущественно выходцы из района Добруджи, выехали в Астраханскую область⁴. В конце 1940-х годов часть из них мигрировала в хутор Новопокровский. В 1960-е годы в хутор

Новонекрасовский приехали несколько семей казаков-некрасовцев, вынужденных покинуть территорию Турции в связи со сложной политической обстановкой. Как известно, основная группа переселенцев этой волны проживает в Ставропольском крае. И, наконец, на волне распада СССР, в начале 1990-х годов, в Приморско-Ахтарский район переселились старообрядцы-липоване из Грузии⁵.

В ходе исследования обнаружилось, что родители многих жителей этих хуторов выросли в Турции и Румынии. Нашими респондентами стали также пожилые люди, родившиеся в старообрядческих поселениях на территории Болгарии, Турции, Астраханской и Донской областей, а также в Ланчхутском районе Грузии. Широкая география в полной мере отражает витиеватость пути на историческую родину, который пришлось преодолеть липованам и некрасовцам.

Эти сложные культурные и миграционные процессы определили разнородность каждой из культурных систем.

Несмотря на самобытность фольклорных традиций обеих локальных групп, прослеживаются отдельные черты их взаимовлияния, ставшего результатом постоянного и очень тесного соприкосновения старообрядческих общин липован и некрасовцев как за пределами России, так и здесь, на кубанской земле. Например, и сейчас нередко совершаются браки между липованами и некрасовцами. Это еще одно важное обстоятельство, которое необходимо учитывать в полевой работе.

В процессе исследования выяснилось, что церковные институты в общественно-религиозной жизни липован и некрасовцев играют различную роль. Поэтому методы собирательской работы обуславливала также степень развитости церковной традиции и мера ее влияния на общественную жизнь, обрядовую структуру, жанровый состав фольклорных традиций. Древлеправославная община хутора Новопокровский занимает сильную позицию, поэтому собирательская работа с представителями этноконфессиональной группы липован оказалась возможной, как мы замечали выше, только после установления доверительных отношений с местным духовенством: Георгием Полиектовичем Ефимовым, протоиереем, настоятелем древлеправославного храма

Петра и Павла в городе Приморско-Ахтарске и его братом – Григорием Полиектовичем Ефимовым, иереем храма Пресвятой Богородицы хутора Новопокровский.

Священник у липован имеет особый статус и является не только духовным наставником прихожан, но и лидером общины. В настоящий момент эту непростую ношу принял Георгий Полиектович. Он не выполняет функции духовного отца жителей хутора Новопокровского – окормляет общину его отец Полиект Григорьевич Ефимов. Вместе с тем, сфера забот, которые принял отец Георгий, очень широка и выходит за рамки священнического долга. Он совмещает позиции лица духовного звания, члена общины, ученого и просветителя. Будучи ярким общественным и духовным деятелем, Георгий Полиектович взял на себя роль своеобразного «проводника» между официальной властью района, исследователями разных научных направлений и самими липованами, проживающими в Приморско-Ахтарском районе.

В первую экспедиционную поездку в 2007 году наша работа проходила с благословения отца Георгия и при его непосредственном участии. Он помог организовать несколько встреч с пожилыми исполнителями, которые, на его взгляд, могли представить традицию хутора. В 2008 году, по сложившимся обстоятельствам, мы работали без помощи Георгия Полиектовича. В связи с этим две поездки потребовали использования разных методов собирательской работы, начиная от выбора респондентов, тематики бесед, и заканчивая порядком задаваемых вопросов. Во время второй экспедиционной поездки мы были более свободны в выборе собеседников, старались охватить как можно больше жителей разных возрастов – как тех, кто родился в местах переселения, так и тех, кто родился в Новопокровском. Однако при непосредственной работе с носителями традиции мы испытывали ощутимые затруднения, поскольку без своеобразной «санкции» священника липоване неохотно исполняли народные песни и часто в своем отказе ссылались на строгий взгляд духовенства на праздное пение. Беседовать на интересующую нас обрядовую и народно-песенную тематику становилось возможным только после обстоятельного разговора на темы,

связанные с религиозным обиходом: традиция богослужебного пения, церковные обряды, одежда, в которой принято ходить в храм, и другое.

Иная ситуация сложилась в последние годы в Новонекрасовском. Роль церковных институтов в общине некрасовцев на сегодняшний день слабая, здесь несколько лет нет приходского священника. Чрезвычайно редко для исполнения треб в хутор приезжает священник из другого района Краснодарского края. В остальное время религиозную жизнь в этом месте поддерживают три женщины: Фатула Анна Тимофеевна — из липован, но принявшая крещение в белокриницкой церкви, Богданова Марина Трифоновна — из «ставропольских» некрасовцев и Акуленко Раиса Васильевна, родившаяся в Белоруссии. Благодаря им в церкви воспроизводится чтение и пение, совершаются панихиды и молебны.

Обозначенные факторы приходилось постоянно учитывать, организуя полевую работу. Планы интервью напрямую зависели от того, из каких мест и в какие годы приехали те или иные носители традиции. Полученные данные дают возможность дифференцировать материал по историко-стадиальному принципу, по принадлежности к определенной культурной традиции (липован или некрасовцев), а также выявить динамику изменения ее облика. В результате подробного исследования мы получили новый, по сравнению с предшествующей экспедицией, «слепок» традиции, который дополнил первое впечатление существенными деталями, придав ему большую объективность.

Кратко остановимся на результатах исследования фольклорных традиций старообрядчества, проведенного в 2008 году.

Старообрядцы-липоване живут компактно в Новопокровском, несколько человек — в близлежащем Новонекрасовском, городе Приморско-Ахтарске и в нескольких других поселениях района. Духовный центр древлеправославной общины липован располагается в Новопокровском, в котором с недавнего времени действуют два храма с различным кругом прихожан. В этих общинах сложились доверительные отношения между церковным причтом и мирянами. Священников здесь до сих пор выбирают прихожане. Это достаточно обстоятельный и длительный

процесс: прихожане обсуждают кандидатуру, трижды приходят к избраннику на поклон и выбирают его большинством голосов.

Эту старообрядческую общину отличает тесное переплетение двух сторон культурной жизни — духовной и мирской, что, прежде всего, выражается в проникновении религиозной традиции практически во все стороны общественного бытия — повседневного и обрядового. Стремление церкви охватить разные сферы существования общины обуславливает включение народных обрядов в церковный обиход. Наряду с этим намечается и встречная тенденция — своеобразное «продление» церковного пространства, распространение его за пределы церковной ограды, например, в пространство дома или деревенской улицы.

Один из самых характерных примеров, иллюстрирующих это наблюдение, — свадебный обряд. Стержневым моментом свадьбы в традиции липован является венчание. День, в который совершается это таинство, определяет время проведения девишника и самой свадьбы. Поскольку свадьбу, согласно церковным канонам, грех играть «под воскресенье» (то есть в субботу), то венчание и, соответственно, свадебное застолье приходится на воскресенье, реже — пятницу, а девишник подружки невесты устраивают в предшествующее воскресенье или в будний день. Централизующее значение церковного таинства определяет перенесение обряда перемены прически и головного убора невесты в пространство церкви. Перед началом венчания иерей освящает в алтаре «кичку» — символ замужней женщины. После совершения Чина Обручения церковное действие останавливается и здесь же в церкви, у западной стены, сваха (то есть мать жениха) заплетает невесте две косы и надевает женский головной убор, состоящий из «кички», «косяка» и платка. Затем совершается собственно Чин Венчания. Заметим, что венчание, как и любое посещение церковного богослужения, предполагает соблюдения прихожанами особых требований к внешнему виду. В Церковь не допускаются безбородые мужчины. Традиционная церковная одежда мужчин состоит из рубахи, подпоясанной тканым поясом, а женщины — из рубахи, «шубки» (сарафана) или юбки, пояса и головного убора, соответствующего статусу женщины.

Второй элемент, отражающий своеобразие местной церковной традиции, связан с вином, которое пьют молодые по окончании венчания в знак единения перед Богом. После того, как молодожены трижды пригубливают вино, священник разбивает стакан специально приготовленным для этого случая молотком. Миряне при этом примечают, легко или тяжело разбился стакан, отчего, по их представлениям, напрямую зависит крепость семейных отношений. Оставшееся в бутылке вино хранится в церкви и используется в дальнейшем для причастия.

Особое значение религиозного компонента в жизни липован находит отражение и в других обычаях свадебного комплекса. В Новопокровском сохранилась традиция, согласно которой священник провожает молодых из церкви до дома жениха в венцах под пение церковных распевов. Священник присутствует и на свадебном застолье, называемом «Венцы», он благословляет и поздравляет молодых. Таким образом, свадебный пир обычно делится на две части: в первой – во время присутствия священника – петь свадебные песни непозволительно, здесь звучат только богослужебные распевы. Символом свадебного ритуала выступает песнопение «Радуйся, Царица», оно обязательно исполняется по дороге из церкви и открывает свадебное застолье. С уходом пастыря начинается вторая – «фольклорная» – часть свадьбы, на которой исполняются величальные песни, например, «Виноград расцветает, а ягода наливает», известная у липован, проживающих на различных территориях России, Молдавии и Румынии.

Один из важнейших годовых праздников в традиции старообрядцев-липован – день Покрова Пресвятой Богородицы (14 октября) – также отличает сочетание элементов церковной и народной традиций. Этот престольный праздник объединяет всю общину липован, проживающих в хуторах Новопокровском и Новонекрасовском, а также в других поселениях Приморско-Ахтарского района и их родственников по всей России. Празднование включает обязательное посещение богослужения, крестный ход по деревне, во время которого хоругви и иконы несут только женщины, а также трапезу, устроенную вскладчину на церковном дворе.

Откликом на активное влияние церкви стало изменение жанрового состава «дочерней», по отношению к румынскому «источнику», традиции. Музыкально-стилевой доминантой традиции липован Приморско-Ахтарского района являются «стишки», под которыми мыслятся различные формы религиозного содержания: духовные стихи и псалмы, а также песнопения знаменного и дестественного распева, бытующие в культуре липован во внекультурическом обиходе. Церковные песнопения звучат практически во всех случаях жизни: не только за домашней молитвой, но и на семейных застольях, на свадьбе, поминках, по случаю любого торжества и, с большим желанием, для собирателей. Так, в ходе поездок нам посчастливилось присутствовать на нескольких трапезах, которые обычно проходят после Панихиды или после Праздничной службы, и окунуться в естественную атмосферу исполнения знаменного распева, освоенного изустно.

Позиция церкви в данной местности влияет на состав и облик фольклорной традиции липован. К песенному наследию формируется особое отношение — оно осознается как проявление греховности человеческой природы. За пение песен полагается епитимия. Вместе с тем, священники определяют особый статус народных песен как часть культурной и этнической памяти липован и рассматривают их как серьезную альтернативу современным культурным влияниям (например, средствам массовой информации, песням советских композиторов, американским мультфильмам и другим, «греховным» или бесполезным, с точки зрения местного священства, порождениям). Усилия отца Георгия, например, направлены на сохранение особенностей культурной традиции липован, возрождение утраченных ее элементов. С этой целью он организует встречи собирателей и песельниц в здании детского сада. Таким образом, происходит процесс пассивной передачи традиции (которая постепенно утрачивает свою актуальность и характерные черты) от пожилых жителей детям.

Репертуар народно-песенной традиции липован представлен неоднородно. Охотнее всего исполнительницы конца 1920-х — начала 1930-х, а также 1950-х годов рождения поют духовные стихи (с сюжетами «Егорий и змей», «Сон Богородицы»), сва-

дебные (ряд напевов и поэтических текстов с тонической и силлабической организацией стиха) и лирические песни, то есть художественные формы из общего песенного фонда старообрядцев-липован. Однако песню на вождение «Стрелы» и часть свадебных напевов (например, песню «Не по вишеням галушка летала», известную в записях от липован Астраханской области и Румынии) пришлось собирать буквально «по крупицам». По-видимому, календарные обряды здесь давно не совершаются, не справляются и традиционные свадьбы.

Липоване знают некоторые песни некрасовцев, и, кроме того, восприняли отдельные образцы казачьего фольклора. Нам удалось записать целый ряд лирических песен, широко распространенных на Кубани. Покровчане освоили образцы кубанской фольклорной традиции, связанные с обходом дворов в святочный период. В их исполнении были записаны: песня «Ой, увчора, из вечора», сопровождающая вождение «Мыланки», и духовный стих «Ой, жидивский край засмутится» (о крестных муках Христа). Эти мелодии представляют собой варианты одного типового напева, широко распространенного в региональных традициях Краснодарского края, Украины.

Современное состояние традиции казаков-некрасовцев в хуторах Приморско-Ахтарского района также характеризуется неоднородностью и разной степенью сохранности.

Основными нашими собеседниками стали потомки казаков, переселившихся из Турции в 1912–1913 годах. Именно традицию казаков-некрасовцев, обосновавшихся в Приморско-Ахтарском районе в 1920-е годы, зафиксировали А. М. Листопадов⁶, Ф. В. Тумилевич⁷ и Т. И. Сотников⁸. Кроме того, мы встречались с некрасовцами, приехавшими сюда из Ставропольского края во второй половине XX века.

Сейчас практически невозможно услышать песни, которые удалось записать известным фольклористам в 1940–1960-е годы. Потомки первых переселенцев – Зайцевых, Ястребовых, Туминых и других – вспоминают только рассказы о переселении, воспринятые от родителей, календарные и церковные обряды, а также обряды жизненного цикла – родильно-крестильный, свадебный.

Формирование фольклорной традиции казаков-некрасовцев Приморско-Ахтарского района происходило в тесном взаимодействии с культурой липован. Кроме того, определенное влияние на ее облик оказало соседство с кубанским населением – некоторые некрасовцы считают себя «кубанцами». Так, в описаниях свадебного обряда узнаются значимые элементы разных культурных традиций.

Знаковым компонентом некрасовской свадьбы является «обголашивание» невесты, совершаемое, когда невеста сидит на посаде (у икон). К невесте по очереди подходят мать, крестная, сестры, тетки, подруги и причитают («обголашивают» невесту).

Второй пример относится к ситуации свадебного застолья в доме жениха. Невеста трижды должна была поднести («обнести») всем присутствующим стакан с вином. После обхода она просила благословения: «Батюшка, второй батюшка, матушка, вторая матушка, вся честная беседа, благословите нам по стаканчику выпить». И после слов матери «Выпей, невеста, и заведи мне песню» невеста запевала лирическую песню, например: «Ай да я у матушки одна дочушка была» или «Калинушка-матушка».

В свадебный обряд некрасовцев Приморско-Ахтарского района проник характерный элемент традиции липован – смена девичьего головного убора на женскую «кичку», напоминающую повойник. У некрасовцев Ставропольского края на свадьбе используется другой тип головного убора, символизирующего переход невесты в статус замужней женщины – двурога кичка.

Детали свадьбы кубанских казаков, проживающих в Приморско-Ахтарском районе Краснодарского края, обнаруживаются в обычае «купать родителей». По сведениям казачки-некрасовки Марии Гавриловны Туминой, на второй или третий день отца и мать молодоженов на тачке возили к лиманам и старались сбросить их в воду. Завершался этот день шуточным обрядом «мыть родителей».

Взаимообмену старообрядческих культур, в определенной степени, способствовала деятельность фольклорного ансамбля, в котором участвовали и некрасовцы, и липоване, осваивая общий репертуар (песни липован, казаков-некрасовцев, кубанского ка-

зачества). В прошлом этот коллектив вел активную концертную деятельность и был известен не только в своем районе, но и далеко за его пределами (выступал в городах Ставропольского края, на ВДНХ в Москве).

В настоящий момент в хуторе Новонекрасовском живет одна из основных хранительниц песенного фольклора некрасовцев – Богданова Марина Трифоновна (в девичестве – Чижикова), 1951 года рождения. В 1962 году она вместе с родными переехала из Турции в Ставропольский край, а в 1969 – переселилась в хутор Новонекрасовский Краснодарского края.

Марина Трифоновна постоянно поет для себя в повседневной жизни. Интерес к ней со стороны деятелей культуры способствует реализации ее таланта. М. Т. Богданова активно участвует в различных конкурсах районного и краевого масштаба. Кроме того, традиционные знания исполнительницы актуализируют интерес к ней собирателей. Она готовится к каждой встрече с фольклористами, тщательно продумывая все детали – место встречи, состав исполнителей, костюм и другое. Марина Трифоновна создала перечень известных ей песен, из которого можно выбрать и попросить исполнить интересующий образец. Часто она сама определяет ход и содержание беседы. Благодаря ее активной позиции, организаторской роли в процессе собирательской работы, удалось записать ансамблевое исполнение песен казаков-некрасовцев от ее сестер, а также традиционную мужскую пляску от племянника Марины Трифоновны.

Богданова М. Т. девять лет своей жизни прожила в Турции, в условиях естественного бытования фольклорной традиции казаков-некрасовцев. Ее память сохранила богатый песенный репертуар, воспринятый от матери и односельчан. Мать Марины Трифоновны была мастером пения, ее неоднократно записывали фольклористы. Отец славился среди некрасовцев как гармонист, ни одна свадьба не обходилась без его игры.

От М. Т. Богдановой записаны фрагменты былин (о князе Владимире, Садко), духовных стихов (о Михаиле Архангеле, Егории Храбром), лирические песни молодецкого цикла, а также песни с балладными сюжетами («Не из лесу было, лесу темного» и другие). Исполнительница хорошо помнит «карагодные»

и «крыловые» песни, звучавшие во время вождения «карагода» и «крыла». По описаниям Марины Трифоновны, ее сестер и других казаков-некрасовцев, «карагод» водили по кругу, могли выходить в центр круга и плясать под игру на губной гармошке. При вождении «крыла» участники двигались вереницей в ритме плясового шага, делая движением корпуса общую волну, нагибаясь и поднимаясь вновь. Один край вереницы проходил сквозь «ворота» — под сцепленными и поднятыми руками двух участников действия, находящихся на другом краю «крыла». Одну из крыловых песен, «Как повадилась Дарюша с горы на гору ходить», в свое время от казаков-некрасовцев приморско-Ахтарского района слышали А. М. Листопадов и Т. И. Сотников, что отражено в их изданиях⁹.

Исполнительский стиль М. Т. Богдановой отражает характерные черты женской певческой традиции казаков-некрасовцев. Это — стремление петь в высоком регистре, особым тембром, формирующимся при помощи носового резонатора, с обилием мелизматических приемов. Для певицы характерен индивидуальный исполнительский прием — растягивание каждого гласного звука, что придает мелодическому распеву большую слитность. Однако, как отмечает сама Марина Трифоновна, за время проживания в Краснодарском крае в ее речи и песенных текстах постепенно сглаживались и утрачивались особенности, свойственные диалекту некрасовцев Ставропольского края.

Фольклорные образцы и рассказы об обрядовой жизни, записанные от М. Т. Богдановой и ее сестер, позволяют дополнить знания о составе и стилевых особенностях традиции казаков-некрасовцев, переселившихся из Турции в Россию в 1960-е годы. Например, нам удалось записать неизвестный по публикациям напев лиро-эпической песни «По черным было по морюшку» (пример 1)¹⁰.

Обозначенные историко-культурные процессы определили современное состояние фольклорных традиций и липован, и некрасовцев. Различные культурные «корни», непростой исторический путь, множественные этнические контакты отразились в многообразном и зачастую синтезированном репертуаре обеих старообрядческих общин, который включает различные в исто-

рико-генетическом и стилевом отношении музыкальные жанры. Каждый из переселенцев привез «свои» обычаи и песни, свое отношение к Церкви и ее деятелям. По сути, невозможно говорить о сформировавшейся здесь единой традиции липован, то же можно сказать и о казаках-некрасовцах. Особенно остро это ощущается при сравнении картин народной жизни, воссозданных по рассказам переселенцев первых лет, их детей, липован и некрасовцев второй переселенческой волны, и липован, нашедших здесь убежище в 1990-е годы. Среди старообрядцев наблюдается и разная степень сохранности традиционной культуры, различные приоритеты в фольклорном репертуаре. Все это требует более тонкой работы собирателей, чуткой к множеству деталей, а также способности различать элементы, имеющие разную природу и происхождение. Дальнейшая детальная работа с учетом всех исторических и культурных факторов открывает возможность сформировать наиболее полное представление о динамике местных старообрядческих традиций в их сложности и многогранности.

Пример 1. «По черным было по морюшку»

♩=60

1. Па - ша - ры) - ны - м(ы) бы - ло - (ё - ё - ё) да па

мо - рю - шку - (ю - ю), мо - рю

шё - (ё) - р(ы) - на - (я - я - я) - му. 2. Мо - рю

шё - (ё - ё - ё - о - йё) - р(ы) - на - (я - я - йя) - му - (ю - я - я),

та - м(ы) бя - гу - т(и), бя - гу - (ю - у) - ти да ка -

ра - б(ы) - лиц - ки, три[д] - са - т(и)

ко - (ё - ё - ё) - ра - (я - я) - б(ы) - лей. 3. Трид - це - т(и)

ко - (ё - ё - ё - ё - ё) - ра - (я - а - я - а) - б(ы) - ле - (е - е)[й],

лишь а - ди - н(ы) у ни - (и) - х(ы) да ка -

ра - б(ы) - ли - щик на - пи -

- рё - (ё - о) - т(ы) бя - (я - я - я) - жить.

Примечания

- 1 Эти экспедиции прошли в рамках многолетней программы по комплексному исследованию традиционной народной культуры Краснодарского края, которая реализуется силами нескольких образовательных, общественных и творческих организаций: Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Российского фольклорного союза и творческого объединения «Казачий круг». Участники экспедиций: август 2006 года – Подрезова С. В., июнь 2007 года – Лобкова Г. В., Подрезова С. В., Панова Е. А., июль–август 2008 года – Подрезова С. В., Попок Е. Л.
- 2 Подробно о переселении липован в эти места и обретении священства см.: Зудин А. И. Липоване: исторические пути русского старообрядчества // Община старообрядцев липован Приморско-Ахтарского района: история и культура. Краснодар, 2006. С. 14–18.
- 3 Мы опираемся на материалы, обобщенные А. И. Зудиным [Там же. С. 14–18], а также на воспоминания и рассказы жителей хуто-

ров Новопокровского и Новонекрасовского, записанные в ходе экспедиций 2007–2008 годов.

- ⁴ Зудин А. И. Липоване: исторические пути... С. 13–17.
- ⁵ См. об этом: Там же. Появление старообрядческих поселений в северо-кавказском регионе было обусловлено сложными миграциями липован первой волны возвращения в Россию и датируется историками началом 1930-х годов. В 1950-е годы в Грузинской ССР осела часть румынских липован, выехавших в 1947 году, переселенческий путь которых прошел через Херсонскую область Украинской ССР.
- ⁶ Листопадов А. М. Песни донских казаков. М., 1949–1954. Т. 1–5.
- ⁷ Тумилевич Ф. В. К вопросу о сохранности и классификации песен казаками-некрасовцами // Народная устная поэзия Дона. Ростов-на-Дону, 1963.
- ⁸ Сотников Т. И. Русские народные песни казаков-некрасовцев. М., 1950.
- ⁹ См.: Листопадов А. М. Песни донских казаков. М., 1954. Т. IV. С. 404; Сотников Т. И. Русские народные песни... С. 21.
- ¹⁰ Краснодарский край, Приморско-Ахтарский р-н., х. Новонекрасовский. Исп.: Богданова М. Т., 1953 г. р. Зап.: Подрезова С. В., Попок Е. Л. 07.08.2008. Архив ФЭЦ СПбГК, колл. 238, ОАФ № 8012, flash 12, track 328. Расш.: Попок Е. Л.

Формы сохранения и популяризации традиционного песенного фольклора терских казаков

Традиционная народная культура — явление феноменальное, сложное, многоаспектное; это особая система, поддерживающая жизнеспособность этноса, формирующая общую систему ценностей, норм и предписаний. Традиционная народная культура передается от поколения к поколению, постоянно воссоздается сообществами и группами и формирует у них чувство самобытности и преемственности. Изменения структурно-функционального состояния самой культуры или состояния общества могут иметь не только позитивные, но и негативные последствия, в силу чего основные функции традиционной народной культуры (интеграционные, коммуникативные, познавательные и другие) не могут полноценно и качественно выполняться, что ведет к ослаблению и разрушению социальной (этнической) общности¹.

Обращение к традиционной народной культуре как основе национального самосознания особенно актуально во времена «зигзагов истории»: экономических и политических кризисов, переходных этапов в развитии общества. Любовь к родной музыке, к родному слову в эпоху переоценки ценностей — это своеобразный «духовный бунт», который заключается, по словам В. Г. Захарченко, «в полном отрицании навязанных нам пороков и в сохранении своей исконной культуры и нравственности»². Принятие под эгидой ЮНЕСКО в 2003 году «Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия», рекомендации Государственного Совета Российской Федерации «О государственной поддержке традиционной народной культуры» (26 ноября 2006 года) и другие решения вызваны угрозой распространения идеологии потребительства, бездуховности, крайнего индивидуализма³.

Особое место в традиционной духовной культуре занимают песни казачества. В них воплотились патриотизм и героизм воинов — защитников Родины, идеи государственности и единения,

братства по духу. Это память о героическом прошлом, о славных подвигах предков и образец для подражания сегодня. Это хранилище вневременных эстетических и нравственных идеалов, высокой культуры и российского менталитета.

Возрождение казачества в 1990-е годы на Тереке выразилось не только в учреждении Малого Круга Терского казачества и решении социально-политических задач, но и в стремлении к возрождению казачьей культуры и быта. В независимой ежемесячной газете Круга Терского казачества было опубликовано немало материалов в рубриках «Из нашего наследия», «Из истории станиц»⁴.

Характеризуя терское казачество как уникальное явление, как этническую формацию, автор статьи «Слово о Большом Круге» Н. Николаев подчеркивал, что казаки являются межнациональной субэтнической общностью людей (как американцы, австралийцы, швейцарцы и так далее). «Здоровый интернациональный организм», по мнению автора, — перспективная форма будущих сообществ⁵.

В том же номере газеты утверждалась необходимость соединения усилий научных работников и руководителей народных коллективов, всех заинтересованных организаций и лиц для того, чтобы «выпустить из-под спуда забвения на волю животворный родник» казачьего фольклора, наладить издательскую деятельность, возобновить публикацию сборников, возродить ансамбль песни и пляски терских казаков⁶.

Проблемы сохранения фольклора казаков возникали и раньше. В 1886 году Управление Кавказского учебного округа с помощью энтузиастов-учителей начало регулярный сбор и публикацию материалов терского казачьего фольклора в выпусках «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа»⁷. Значительный вклад в дело сохранения песенного репертуара терцев внесли М. П. Карпинский⁸ и Ф. С. Панкратов (Гребенец), подхорунжий 1-го Кизляро-Гребенского полка, известный собиратель и первый издатель сборника казачьих песен на Тереке⁹.

Вошло в историю и «Общество любителей казачьей старины», которое можно рассматривать как новую форму изучения и популяризации истории и культуры терского казачества¹⁰. Об-

щество стремилось к возрождению духовности на основе знания истории, истоков, корней казачества. Среди разнообразной деятельности любителей казачьей старины необходимо отметить почины открытия при станичных правлениях библиотек, которые «казачьему населению необходимы, во-первых, для возобновления воспоминаний, в настоящее время тускнеющих, о казаках-героях, которые украсили своими подвигами страницы нашей казачьей истории, а во-вторых, для знакомства со старым укладом минувшей жизни всего войска в ее военном, общественном и бытовом отношениях, дабы черпать из этой старины те твердые и высокие нравственные заветы любви к Отечеству, какими так богата жизнь наших предков»¹¹. В 1914 году выходят «Записки Терского общества любителей казачьей старины», где в каждом из выпусков публикуются тексты старинных песен; казачий фольклор, в том числе терский, продолжают печатать в «Сборнике материалов для описания местностей и племен Кавказа»¹².

Способствовали сохранению традиционной казачьей культуры и книги, специально написанные для воинов-казаков и подрастающего поколения. В 1911 году выходит из печати книга, предназначенная для чтения в станичных и полковых школах, библиотеках и командах, — «Гребенские, терские и кизлярские казаки», а в 1912 году — «Терское казачество в прошлом и настоящем (Памятка терского казака)»¹³. Составители включают в издания не только исторические материалы, но и казачьи песни. М. А. Караулов так определяет цель своей книги: «Напомнить наше славное боевое прошлое, указать на непрерывную тесную историческую связь, на общность духа, работы и целей всего Российского Казачества <...>, разбудить задремавшую казачью мысль, раздуть в сердцах казачьего юношества и взрослых поколений тлеющие под пеплом исторических наслоений искры священного огня, искры казачьего духа»¹⁴.

Итак, собирательская работа с последующими публикациями фольклорных материалов является главным фактором, способствующим не только сохранению фольклорного репертуара, но и стимуляции певцов к активной исполнительской деятельности. Во второй половине XIX века фольклор на Тереке сначала записывали отдельные энтузиасты, с 1880-х годов к собира-

нию фольклора привлекаются учителя; в середине XX века начинается экспедиционная работа.

Отмечая в 1991 году 50-летие сборника «Тамбовский фольклор», участники межрегиональной научно-практической конференции обсуждали актуальные вопросы развития фольклористической науки, изучения и пропаганды национального искусства, путей возрождения и сохранения русской культуры¹⁵. Через пять лет планировалось провести еще одну научно-практическую конференцию, в г. Грозном, посвященную 50-летию сборника «Песни гребенских казаков», составитель которого – Б. Н. Путилов, доктор филологических наук – был одним из ведущих участников тамбовского форума ученых. Но запланированная встреча в столице Чечено-Ингушетии так и не состоялась...

О значении собирательской работы Б. Н. Путилова и его вкладе в изучение традиционной песенной культуры гребенских казаков пишет Т. Г. Иванова, отмечая, что сорокодневная фольклорная экспедиция в станицы гребенских казаков, организованная молодым преподавателем Грозненского педагогического института летом 1945 года, стала решающим событием в становлении ученого как фольклориста. Ему удалось записать около 250 песен разных жанров, издать ряд статей и сборник по материалам экспедиции. Б. Н. Путилов «удивительно точно сумел наметить основные проблемы, связанные с изучением песенной культуры местного казачества»: он остановился на вопросе происхождения гребенских казаков, дал характеристику местного репертуара, поставил вопрос о соотношении песенной традиции гребенского казачества с традициями других групп казаков, а также с общерусской традицией в целом¹⁶. Эта экспедиция положила начало дальнейшему изучению песенного фольклора гребенцов.

Воспоминания Б. Н. Путилова свидетельствуют о том, что организатору первой научной экспедиции в гребенские станицы было известно о богатой песенной традиции терских казаков (из старых книг, журналов и газет второй половины XIX века) и в то же время не ясно, что же произошло с этим богатейшим наследием за многие десятилетия, в условиях ломки всего жизненного уклада на Тереке. Это и предстояло выяснить собирателям.

Начало экспедиции было почти парадоксальным: «Вспоминаю наш первый вечер в станице Старощедринской. Мы остановились временно у учительницы, которая, узнав о цели нашего приезда, безапелляционно заявила, что никаких песен в станице нет и что вообще мы занимаемся ерундой. Можно представить, в каком настроении мы укладывались спать на открытой веранде учительского дома... И вот где-то уже за полночь мы услышали, как на другом конце станицы вдруг чистый мужской голос завел песню: “Ой вы куры мои, кочеточки...”, и тотчас в него вплелись женские голоса. Песня эта — старинная и к тому же многоголосная, исполнение ее требует большого искусства, какому не научиться в школе и какое достигается совершенно естественно, передаваясь из поколения в поколение, будучи впитываемо с детских лет. Последующие дни нашей работы в Старом Щедрина (как и позднейшие поездки в другие станицы) показали, что, несмотря на самые тяжкие испытания, песенная культура продолжала жить в станицах, а наш приезд даже способствовал ее возрождению»¹⁷.

В сентябре 1965 года старшим преподавателем Чечено-Ингушского государственного педагогического института В. Г. Чеботаревой и ассистентом Ю. Г. Агаджановым была организована студенческая экспедиция «По следам Б. Н. Путилова». В составе экспедиции было 11 студентов. За десять дней удалось обследовать станицы Червлённую, Старый Щедрин, Гребенскую (в ней Б. Н. Путилов не был) и Старогладковскую и записать более тысячи полноценных песенных текстов. По возвращении участники экспедиции образовали фольклорный кружок и продолжали собирательскую работу уже самостоятельно: разделившись сначала на «четверки», потом на «двойки», посещали разные станицы почти ежемесячно. В октябре 1966 года члены кружка во главе с В. Г. Чеботаревой приезжали в Пушкинский Дом, на научную консультацию к Б. Н. Путилову, возглавлявшему тогда в Институте русской литературы сектор фольклора. Кружок просуществовал до 1968 года — до отъезда В. Г. Чеботаревой из Грозного. Собранные материалы послужили основой для научных докладов и курсовых работ, незначительная часть песенных текстов вошла в сборник «Песни Терека»¹⁸.

С 1972 года, после реорганизации педагогического института в Чечено-Ингушский государственный университет и введения в учебный план фольклорной практики, собирательская работа возобновилась. Студенты выезжали в казачьи станицы Шелковского, Наурского и Сунженского районов, в терские станицы Северной Осетии. Наиболее основательно был изучен песенный репертуар Гребенской, Старогладковской и Червлённой.

В связи с тем, что фольклорная практика активизировала собирательскую работу во многих регионах, возникла необходимость обобщения опыта, выработки общей методики, анализа современного состояния фольклора. Полевым исследованиям были посвящены 22 и 23 выпуски «Русского фольклора», в которых публиковались материалы Всесоюзной научной конференции по координации собирания и архивного хранения русского фольклора, состоявшейся 23–27 октября 1979 года в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) АН СССР¹⁹. В числе важнейших проблем современной практической фольклористики обсуждался региональный принцип сплошного обследования фольклора. Во многих докладах отмечалось значение повторных записей. Вторичное посещение населенных пунктов «по следам» более ранних экспедиций, встречи с уже знакомыми и новыми исполнителями дают очень важный материал, позволяющий с большей обоснованностью судить о судьбах фольклорных жанров в наши дни. Конкретные наблюдения и сравнительный анализ собранных в разные годы материалов свидетельствуют об относительной устойчивости песенной традиции²⁰. Ведущее место песенного творчества в казачьем фольклоре, как и правильность ориентации на старшее поколение в собирательской работе, подтвердил Е. И. Коротин²¹. Доклады И. В. Трескова и Е. М. Белецкой были посвящены собиранию былин и казачьих песен на Тереке²².

Сбор фольклора, дальнейшая обработка и публикация материалов — лишь первый этап на пути сохранения традиционной культуры. Общества, клубы, кружки и другие формы организации людей в сообщества единомышленников помогают популяризировать народное творчество, вызвать к нему интерес, показать его важную роль не только в истории культуры, но и в современном мире. Изучение опыта работы фольклорных коллективов

как одной из главных форм сохранения и возрождения традиционной культуры казачества составляет отдельное направление исследований.

На протяжении 1972–1992 годов в Чечено-Ингушском государственном университете использовались различные формы привлечения внимания к фольклору вообще и к песенному творчеству казаков в частности. На первом курсе проводились вечера фольклора, работал диаклуб (первокурсники собирались на просмотр и обсуждение диафильмов по сказкам, былинам и другим произведениям фольклора, обращая внимание на методику их использования в школьной практике); статьи о фольклоре публиковались в университетской многотиражной газете²³. Почти каждую поездку в станицы завершала статья в республиканской или районной газете, где подводились итоги экспедиции²⁴. С 1985 по 1992 год действовал фольклорный клуб «Радуга» — со своими атрибутами (девизом, эмблемой, членскими билетами, блокнот-газетой «Радужанка»), ежемесячными открытыми заседаниями и выступлениями на республиканском радио. Студенческая фольклорная группа разучивала казачьи песни и выступала с лекциями-концертами в школах, на семинарах учителей, перед населением, на радио. Выездные заседания фольклорного клуба в станицу Старогладковскую были показаны по республиканскому телевидению.

«Радужане» являлись активными участниками работы вузовского Литературного музея имени Л. Н. Толстого, один из разделов которого — «Сокровища поэтические необычайные» — был посвящен фольклору. Они проводили экскурсии для школьников и встречи в музее с народными исполнителями казачьих песен и с гостями Грозного из других городов России, а также из-за рубежа. Студенты передали в музей немало фольклорных материалов: папки с записями песен по станицам, указатели сюжетов, фотографии, книги, предметы материальной культуры казаков, а член Союза художников России С. Наймушина подарила музею свои рисунки.

Таким образом, привлечение школьников, студенческой молодежи и населения к традиционной культуре казачества осуществлялось через работу фольклорных кружков и клубов, Лите-

ратурного музея, участие в праздниках, фестивалях, конференциях. Широко использовались радио, периодическая печать и телевидение, встречи с исполнителями.

В настоящее время появилось много новых форм и способов сохранения и популяризации культурного наследия — на электронных носителях, на сайтах Интернета и так далее. Однако по-прежнему остается актуальным проведение семинаров и «круглых столов»; ощущается острая необходимость в переиздании лучшего из дореволюционных публикаций и создании новых сборников песен (с нотами или аудио- и видеоприложениями), в том числе — небольших по объему, недорогих, доступных не только узкому кругу ученых, но и всем желающим.

Активно участвуют в процессе возрождения песенной культуры казаков фольклорные ансамбли — «Братина» (Санкт-Петербург), «Казачий Круг» (Москва), «Багрень» (Екатеринбург), «Воля» (Первоуральск) и многие другие. Перспективно создание фоно- и видеотеки в Фондах казачьей культуры, при музеях, библиотеках. Новые формы популяризации песенного фольклора казаков не исключают использования опыта предыдущих поколений. Только совместная работа многих учреждений и организаций, профессионалов и любителей может привести к успеху.

Примечания

- 1 См.: Бондарь Н. И. Традиционная народная культура: понятие, явление, современное состояние // Сбережение народа: традиционная народная культура: Материалы научно-практической конференции, 8–9 июня 2007 г. Краснодар, 2007. С. 32–39; Котельникова Н. В. Традиционная и современная культуры: диалог, конфликт или преемственность? // Там же. С. 43–46; Костина А. В. Массовая культура и культура народная: диалог или конкуренция // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сборник докладов. М., 2005. Т. I. С. 273–296; и другие.
- 2 Захарченко В. Оградим святыни наши // Советская Россия. 1998. 12 ноября.
- 3 Бондарь Н. И. Предисловие (Общество и культура) // Сбережение народа: традиционная народная культура... С. 3–4.

- 4 См.: Лихобабина В., Семенов А. «Храбрый и умный генерал...» // Терский казак. 1990. № 9 (декабрь); Еремин Н. Возрождая славу дедов // Там же; Ткачев Г. А. Станица Червлённая // Терский казак. 1990. № 6 (сентябрь); № 7 (октябрь) (окончание); и другие.
- 5 Николаев Н. Слово о Большом Круге // Терский казак. 1991. № 3–4 (март). С. 1.
- 6 Исаенко А. Животворный родник казачьего фольклора // Терский казак. 1990. № 7 (октябрь). С. 1.
- 7 См.: Семенов П. Станица Слепцовская Терской области Владикавказского округа // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1886. Вып. 5. Отд. 1. С. 172–178. (Далее – СМОМПК); Семенов П. Песни, поющиеся в станице Слепцовой Владикавказского округа // СМОМПК. 1893. Вып. 15. С. 37–140; Бутова Е. Станица Бороздинская Терской области Кизлярского округа // СМОМПК. 1889. Вып. 7. С. 3–156; Бутова Е. Песни, поющиеся в станице Бороздинской Кизлярского округа // СМОМПК. Вып. 15. С. 290–301; Бутова Е. Песни, поющиеся в станице Ищерской Грозненского округа // СМОМПК. Вып. 15. С. 227–289.
- 8 См.: Карпинский М. Русский былевой эпос на Тереке // СМОМПК. 1897. Вып. 22. Отд. 3. С. 33–42; Карпинский М. Старинные песни гребенских казаков // СМОМПК. 1898. Вып. 24. С. 85–118; Карпинский М. Несколько протяжных и скоморошных песен, записанных в станице Червлённой // СМОМПК. 1898. Вып. 24. С. 119–126; Карпинский М. Гребенские казаки и их песни // СМОМПК. 1900. Вып. 27. Отд. 4. С. 69–112.
- 9 Гребенцы в песнях: Сб. старинных, бытовых, любовных, обрядовых и скоморошных песен гребенских казаков с кратким очерком Гребенского войска и примечаниями / Собр. Ф. С. Панкратов. Владикавказ, 1895.
- 10 О создании подобных организаций в других казачьих районах, их целях и задачах см.: Корсакова Н. А. О сохранении культурно-исторического наследия российским казачеством в конце XIX – начале XX века. Записка войскового старшины Н. Путинцева // Сбережение народа: традиционная культура... С. 83–86.
- 11 Метревели О. «Общество любителей казачьей старины» // Терский казак. 1991. № 3–4 (март). С. 2.
- 12 См.: Русский фольклор: Библиографический указатель: 1901–1916 / Сост. М. Я. Мельц. Л., 1981. № 346, 708, 811–813, 980. С. 467 (номера 23 публикаций).
- 13 Гребенские, терские и кизлярские казаки: Книга для чтения в станичных и полковых школах, библиотеках и командах / Сост.

- Г. А. Ткачев. Владикавказ, 1911; Терское казачество в прошлом и настоящем (Памятка терского казака) / Сост. М. А. Караулов. Владикавказ, 1912. (Книга вышла в издательстве Войскового штаба Терского казачьего войска).
- 14 Терское казачество в прошлом и настоящем... С. XV.
 - 15 Фольклористы трубят сбор // Тамбовская жизнь. 1991. 24 сент.
 - 16 Иванова Т. Г. Борис Николаевич Путилов: начало пути // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 428–429.
 - 17 Путилов Б. Н. Песни гребенских казаков // Терек вспышный: песни гребенских казаков / Сост. Белецкая Е. М.; худ. Наймушина С. В. Грозный; Екатеринбург, 1991–2007. С. 14.
 - 18 Песни Терека: Песни гребенских и сунженских казаков / Публ. текстов, вступ. статья и примеч. Ю. Г. Агаджанова. Грозный, 1974.
 - 19 Русский фольклор. Вып. 22. Л., 1984; Вып. 23. Л., 1985.
 - 20 Леонова Т. Г. О собирании и некоторых вопросах изучения фольклора Омской области // Русский фольклор. Вып. 23. Л., 1985. С. 13.
 - 21 Коротин Е. И. Итоги собирания фольклора яицких казаков (1960–1978 гг.) // Там же. С. 19–25.
 - 22 Тресков И. В. Былины и сказы на Тереке // Русский фольклор. Л., 1984. Вып. 22. С. 97–106; Белецкая Е. М. Собрание казачьего фольклора в Чечено-Ингушетии // Русский фольклор. Л., 1985. Вып. 23. С. 72–75. См. также: Белецкая Е. М. История публикации казачьего фольклора на Тереке // Русский фольклор: проблемы изучения и преподавания: Материалы межрегиональной научно-практической конференции. Тамбов, 1991. Ч. 1. С. 40–43.
 - 23 См.: Белецкая Е. М. Зачем собирать фольклор? // За кадры. 1974. 18 июня; Белецкая Е. М. Листая прошлого страницы... // Университетский вестник. 1988. 26 сентября; Белецкая Е. М. Фольклор – школе // Университетский вестник. 1988. 24 октября; и другие.
 - 24 См. статьи Белецкой Е. М.: Начни сегодня // Грозненский рабочий. 1985. 15 декабря; Песни седого Терека // Грозненский рабочий. 1987. 9 сентября; Прикасясь к истокам (Урок вне расписания) // Грозненский рабочий. 1988. 19 мая; Обращение к истокам // Грозненский рабочий. 1988. 28 июня; «И вот опять лица день священный...» // Ичкерия. 1992. 17 октября.

Е. В. Самойлова
Санкт-Петербург

**Обряды довенечного периода
в свадьбе села Крячковка
Пирятинского района Полтавской области
(по материалам экспедиций 2005–2008 годов)**

Свадебный обряд представляет собой комплексное сюжетно-организованное действо, подчиненное идее продолжения рода. Происходящие в обществе процессы угасания народной культуры, в целом обусловленные изменением демографической и культурной ситуации, приводят к вытеснению форм традиционной обрядовой практики. В связи с этим пристальный интерес вызывают фольклорные традиции, где сохраняются самобытные формы свадебного обряда, не теряющие своей актуальности. К числу таких локальных традиций относится Крячковка – известное песенное село Полтавщины.

В 1965 году после посещения села фольклорной экспедицией Киевского университета, в составе которой работал композитор В. М. Матвиенко, несколько певческих семей из числа местных жителей составили основу фольклорного ансамбля «Древо». За эти годы значительно обновился его состав, но дух творческого коллектива, сохраняющего верность традициям предков, по-прежнему крепок. Народные певцы стараются не только передать любовь к украинской песне, народным обычаям и обрядам, но и пытаются осмыслить и объяснить некоторые ключевые для культурной традиции представления, раскрывающие глубинную символику обряда.

В данной статье используются полевые материалы автора, собранные во время проведения экспедиций в селе Крячковка Пирятинского района Полтавской области с 2006 по 2008 год. Они хранятся в архиве Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (коллекции 216, 225, 243, 250) и личном архиве автора¹. Большинство записей выполнено от участников фольклорного ансамбля «Древо»: Г. А. Поп-

ко, Н. Н. Роздабары, Г. И. Савенко, Г. А. Наталоки, Н. М. Ревы и А. В. Дмитренко. Исполнители старшего поколения родились в первой половине XX века и хорошо помнят, как проходил свадебный ритуал в годы их молодости, что позволяет восполнить недостающие звенья обрядовых практик, совершающихся в настоящее время. В 2007 году удалось выполнить реконструкцию некоторых обрядов довенечного периода («Шишки», «Вілечко», «Проводной стол») – эти материалы составили ядро статьи², остальные использовались как сопоставительные (фото 1).

Перейдем к рассмотрению обрядов довенечной части свадьбы и связанных с ними фольклорных форм в контексте традиционных представлений и верований.

Условные границы, возникающие между довенечными и послевенечными ритуалами свадьбы, определяются их функциональной направленностью. Так, все действия, совершаемые перед венцом, связаны с подготовкой к изменению социального положения вступающих в брак – их отчуждению и установлению промежуточного статуса³. В свою очередь, комплекс обрядовых действий послевенечного периода способствовал утверж-



Фото 1. «Вілечко». Участники реконструкции свадебного обряда: Г. А. Наталока, Г. А. Попко, А. В. Дмитренко, Г. И. Савенко, Н. М. Рева (сидит). Фото Е. Самойловой, 2007 г.

дению молодой семьи и установлению коммуникативных связей — как междоудственных, так и внутримуудинных.

В доуденчной части свадебного обряда Крячковки фиксируются следующие ритуалы:

- девичник — «Вілечко»;
- перевоз приданого невесты в дом жениха — «Скриня»;
- молодежная вечёрка накануне венчального дня — «Дóсвідки»;
- выпечка обрядового каравая — «Шишки»;
- посещение родительской могилы невестой-сиротой;
- «проводной» стол в доме жениха и невесты.

Особое положение занимают ритуальные обходы, маркируя начало самостоятельных обрядов доуденчной части свадьбы и скрепляя их между собой. Они совершаются в пятницу — накануне девичника, в субботу — перед выпечкой свадебного каравая и в воскресенье — перед «проводным» столом. Кроме того, накануне венчального дня происходили обходы столов в доме жениха и невесты, предваряющие прощальное застолье. Обходы, приуроченные к различным этапам доуденчного периода, будут рассмотрены в соответствующих обрядовых ситуациях.

«Вілечко»

Девичник открывался первым обходом дворов невестой и старшей дружкой в пятницу, перед свадьбой. Двигаясь «по солнцу», девушки приглашали подруг на девичник. Обход начинался от дома супружеской пары (дома одиноких посещались в конце обряда). Совершая ритуальный обход дворов, невеста и ее подруга выходили из дома с восходом солнца. Они были одеты в праздничные костюмы, в руках у невесты был посох, который подтверждал ее принадлежность к пространству дороги. Войдя в дом, невеста кланялась: «Просили батько й мати до мене на весілля, і я вас прошу: приходьте на вільце» (1123-24).

Обрядовые действия, связанные с приобретением переходного статуса (жених/невеста), предусматривали использование символических предметов. Как указывает Т. Б. Щепанская, «дорожный посох — наиболее общий, признанный и очевидный символ дороги и знак статуса путника»⁴. В описанной ситуации

свадебный посох выполняет сигнальную, опознавательную функцию и способствует идентификации его владельцев⁵. В дороге, особенно на труднопроходимых участках, путник использовал посох, который служил ему дополнительной опорой. В свадебном обходе эта функция могла утрачиваться: невеста волочила посох — «тягне ціпок», украшенный цветными лентами, «щоб дівчата заміж повиходили» (1123-24).

В рассматриваемой традиции посох становится символом свадебного ритуала, о чем свидетельствуют магические действия, совершаемые с ним во время свадьбы: считалось, что разламывание «боярами» посоха и перебрасывание его через крышу будет способствовать продолжению свадебных гуляний в деревне. Одна из участниц коллектива Алла Владимировна Дмитренко вспоминала: «На второй день ціпок переламує боярин і кидає через хату — щоб далі весілля не переводились» (1123-24).

Собравшись вечером в доме невесты, подружки украшали небольшую сосну или ель цветами, которые в старину изготавливали из цветной стружки. В настоящее время их заменяют цветной бумагой и фольгой. Украшенное дерево устанавливали в крестовине на столе у невесты. А. К. Байбурин отмечает, что изготовление свадебного дерева («красоты») могло символизировать «начало процесса ее отделения от невесты»⁶.

На девичнике исполнялись различные обрядовые песни, тексты которых передавали грусть девушки, покидающей родительский дом:

«Ой, глянь, ма́ти, тай на ла́ву, ла́ву,
Той глянь, ма́ти, тай на ту лаву,
Як ти свою дочку вбра́(ла).
Та чо́гось вона сумніває,
Сльо́за, сльо́зу побива(є).
Та сльо́за сльо́зу побиває,
Що ма́тінка та виряжа́(є)» (1124-05).

«Невже́ ж тобі, моя ма́ти, не жаль буде,
Як ітимуть подруженьки, а мене не буде?
Та як ітимуть подруженьки з гілочками,
Не побачиш мене, моя ненько, між дівками» (1124-06).

На девичнике девушки расплетали косу невесте. Этому предшествовало исполнение свадебной песни:

«Ой, глянь, ма́ти, та на мій поса́д,
Всі дівоньки у ко́сах сидять.
А на мою да роса впа́ла,
Щоб я її да розчеса́ла»⁷.

Если невеста была сиротой, то на девичнике звучали песни иного содержания. Нами были записаны два текста, один из которых служит обращением невесты-сироты к отцу, а другой — к матери: «Наймай, Галюшечка, собі копачів» (1123-17) и «Ой, розступись, чужа чужина» (1123-19). Ключевой поэтический мотив этих текстов — просьба невесты-сироты о родительском благословении:

«Найма́й, Га́люше́чка, собі́ копа́чів,
Та́й вико́пай свого́ ба́тька в субо́ту в но́чі,
Неха́й да́ст порядчо́к свої́ сироті́.
— І ра́д би я вста́ти, прибу́ти к то́бі,
Насипа́ли зе́млю на груди мо́і.
Ой, ра́д би я, дитя́ мое, до тебе́ вста́ть,
Насипа́ли си́ру зе́млю, не мо́жу підня́ть» (1123-17).

В сиротских песнях мир умерших воплощается в образе чужбины — «чужой чужины», а его насельники незримо присутствуют за свадебным столом:

«Ой, розступі́сь, чу́жа чу́жина́,
Неха́й присту́пить ма́тінка моя́.
Неха́й ма́тінка ча́стує
Ща́стя й доленку́ дару́(є)» (1123-19).

Эти же песни могли исполняться и в ситуации проводов невесты из родного дома под венец. По обычаю невеста-сирота накануне венчания посещала могилу покойных родителей и просила благословить ее замужество.

Завершение девичника связывалось с приездом жениха и сопровождающих его друзей — бояр. С приездом гостей изменялся характер обрядовых действий, пространство наполнялось

шутками и весельем. В одной из песен, исполнявшихся девушками на девичнике, прочитывается мотив ожидания будущего молодежного гулянья в доме жениха:

«Ми вілечко завиваємо,
Самі підем погуляємо,
З скрипками, барабанами,
З молодими та боя(рами)» (1124-04).

«Скрина»

Обряд перевоза приданого называется «скриней» по принципу проецирования частного значения обрядового атрибута (сундука или «скрині») на наименование ритуального действия. Содержимое «скрині» обычно состояло из полотна, матраца, половиков и полотенец. «Короче, як мати виряде дочку, то в матері — голі стіни» (1124-16), — подвела итог нашим расспросам одна из старейших участниц фольклорного ансамбля «Древо» Надежда Никитична Роздабара. Две пуховые подушки на верхней крышке «скрині» символизировали богатство и зажиточность невесты — «Тóрох, тóрох, торохтушочки, везуть скриню та подушечки» (1124-15). Родители невесты, утяжеляя сундук, подчеркивали весомость приданого: «А щоб скрина важка була — клали на дно мішок із зерном» (1124-16).

Обряд перевоза приданого, совершаемый в преддверии переезда невесты в дом жениха, приобретал дополнительную подготавливательную функцию. Сам ритуал укладывается в свернутую схему свадебного обряда: проводы (уход) → ритуальное перемещение (пространство дороги) → встреча (приход).

а) Проводы. Сундук приносили из хозяйственной постройки в дом невесты и ставили посреди избы. В этот момент пели обрядовые песни: «Скрина наша да нарушена» (1124-09), «Скрина наша тай дубовая» (1124-10), «Скільки жили не ділились» (1124-11), «Що в коморі та поменшало» (1124-16). Ряд песенных текстов, сопровождающих обряд, построен в форме монолога, иносказательный смысл которого передает смешанность чувств самой невесты. В родительском до-

ме скриня «жалується» на свою участь: «Що я матінці надо-
скучила, тепер буду я свекрушина» (1124-09).

- б) Ритуальное перемещение⁸. Установив сундук с приданым на сани или телегу, участники обряда покидали дом. Происходила смена их статуса, и с этого момента он прочитывался в контексте дорожных перемещений: исполнители обрядовых действий становились путниками, дорожными людьми. Во время перевоза приданого в дом жениха в дороге звучали песни: «У комо́рі та поме́ншало, а в ма́тинці тай полеѓшало» (1124-16), «То́рох, то́рох, то́рохту́шочки» (1124-15).

- в) Встреча. Подъехав к дому жениха, участники обряда исполняли песню, которая служила знаком оповещения для матери жениха, сигналом о прибытии гостей:

«Вийди, вийди, ма́тинко, погляди́,
Що то́бі дру́жечки привезли́,
Привезли́ скриню́ с замка́ми,
Мо́лоду́ю На́дюше́чку з ви́нками,
Привезли́ скриню́ й перину́,
Ще́й мо́лоду́ю кня́ги(ню) (1124-12).

Мать жениха встречала гостей. Обычно скриню устанавливали на летней кухне. Передача приданого завершалась обрядовым чаепитием в доме жениха. Во время застолья могли звучать лирические песни, приуроченные к свадьбе: «Ой, (й)шо́в мимо двору́, а там старости́», «Ой, ле́тіла зозу́ля че́рез мою́ ха́ту», «Ой, зайді́, зайді́ ти мі́сяцю на ту пору́», «Ой, там на го́рі».

«Шишки»

Так назывался обряд ритуальной выпечки свадебного карава и «шишек» (витушек) в домах жениха и невесты. Накануне, в субботу утром, замужними женщинами (старшими свашками со стороны жениха и невесты) совершался второй обход дворов. Они приглашали женщин принять участие в обрядовой выпечке.

В обряде могли принимать участие только замужние женщины — хранители продуцирующей и воспроизводящей силы, так как каравай символически связывался с плодородием, до-

статком и семейным благополучием. Первое изветное упоминание о каравае отмечено в свадебной записи 1526 года о бракосочетании Великого князя Московского Василия Ивановича с дочерью литовского князя Еленой Васильевной Глинской: «По этому случаю приготовили два больших каравая и украсили их большими серебряными пенязями»⁹.

Свадебный каравай готовился из сдобного теста, он украшался деталями, имеющими небесную и растительную символику, веточками калины, фигурками голубей, символизирующими чистоту и невинность вступающих в брак. На Украине каравай пекли только при выходе замуж девушки¹⁰.

Обрядовые действия, совершаемые участниками свадебного ритуала, концентрируются в женском пространстве избы — у печи, в печном углу. Печь играла важную роль во внутреннем пространстве жилища. Ее многофункциональность, связь со стихиями огня и земли «обусловили представление о ней как объекте, соотнесение с которым, особенно в критические и переломные моменты жизни, предопределяет благополучие в широком смысле этого слова»¹¹. В свадебных текстах печь наделяется некоторыми антропоморфными признаками: «Піч гого́че, коро́ваю хоче, а при́пічки зали́ваються — коро́ваю споді́ваються» (1122-07).

В традиционной культуре приготовление пищи соотносилось с символикой родов и материнства¹². Хлеб на свадебном столе также выполнял функцию оберега: «Хлеб-соль не пропустит врага сотворить зла»¹³.

Перед выпечкой каравая просили Божьего благословения и трижды исполняли обрядовую песню с текстом заклинательного характера:

«Бла́гослови, Бо́же,
Коро́вай місі́ти,
Коро́вай місі́ти,
Ши́шечки лі́пити» (1122-04).

Завершалась выпечка каравая традиционным застольем и ритуальным разбиванием глиняного горшка, на черепках которого женщинами исполнялась обрядовая пляска с песней «Ой, Те́тяно, Те́тяно́» и с инструментальным сопровождением (бубен,

гармоника). Хозяйка дома одаривала женщин свежее испеченными шишками, после чего все расходилось по домам.

«Проводной» стол

Данный обряд представлял собой два застолья, которые проходили параллельно в доме жениха и в доме невесты утром воскресного дня.

Предварявший его третий обход дворов совершался главами двух родов — «свадьбовими батьками», которые приглашали родственников на праздничное застолье. «На неділю батько бере хлібину і іде в кожен двір» (1123-24). Атрибутом мужских обходов становится хлеб, завернутый в тканое полотно. Традиция приглашения гостей на свадьбу с хлебом в руках встречается у всех славянских народов¹⁴. По обычаю хозяйка дома целовала хлеб, завернутый в платок. Вот как об этом вспоминает А. В. Дмитренко: «[Пригласив на свадьбу], дають хлібину в руки хозяйці — вона повинна поцілувати. Ну, в хустку вона ж замотана» (1123-24). Существовал запрет передавать свадебный хлеб человеку, находящемуся в дороге: «Якщо вона зустріла людину на дорозі, то хліб давати не можна. Тільки треба зайти в хату» (1123-24) (фото 2).

Завершив обход, отец приносил хлеб в дом и передавал его в руки матери, которая благословляла им дочь или сына. Этим же хлебом встречали молодых от венца родители жениха.

Кульминационным моментом, завершающим довенечный период, были застолья, проходившие одновременно в доме жениха и невесты, за которыми собирались родственники.

В традиционной культуре стол осмыслялся как «Божья ладонь, дарующая хлеб»¹⁵, как аналог престола и алтаря. Значимость стола объясняет его размещение в домашнем прост-



Фото 2. Г. А. Попко со свадебным хлебом. Фото Е. Самойловой, 2007 г.

ранстве, закрепляя за ним положение в красном углу. Каждое изменение местоположения стола свидетельствовало об изменениях в жизни семьи-дома¹⁶. Родственники, располагаясь вокруг стола во время ритуальной трапезы, обретали особую силу, дававшую им возможность оказывать воздействие на дальнейшую судьбу новобрачных. Торжественное застолье служило укреплению родственных связей (концентрации рода) как залого успешного завершения обряда. Здесь же совершались ритуально-магические действия, символизирующие наделение новобрачных продуцирующей силой рода. Пространство дома «сворачивалось» и «сосредотачивалось» в предметах-символах (родовая икона, хлеб, «скриня»)¹⁷.

В доме невесты младший брат, двигаясь «по солнцу», трижды обводил вокруг стола сестру-невесту. Совершая обряд, они держались руками за края платка.

Обрядовая песня исполнялась трижды и имела смысл магического заклинания, в котором все собравшиеся обращались к Пресвятой Богородице, а затем к родителям с просьбой одарить невесту счастьем и долей:

«Їди, їди, Га́люше́чко, на поса́д,
Встрі́чає її Госпо́жа
З до́лею щасли́вою,
З до́брою годи́ною).
Встрі́чає її тятинко,
Вітає її ма́тінка
З до́лею щасли́вою,
З до́брою годи́ною» (1124-31).

После застолья невеста просила у матери благословения: «Ой, ма́тінко, тай не ла́й мене, в до́ріженьку ви́ряжай ме(не́)» (1124-50). Мать трижды «поклоняла» невесту у домашнего порога хлебом, завернутым в полотенце: «Поклоняю тебе́, моя дити́но, щас́тя тобі і до́лі, щоб ти жи́ла, не впа́ла і ба́тьків не забу́вала» (1124-51). В своей монографии Т. Б. Щепанская, рассматривая обряды ухода в системе народной культуры, определяет устоявшуюся традиционную форму материнского благословения, которая воспринимается как «длящееся состояние, знак и средство сохра-

нения связи с уехавшими детьми», а напутственные молитвы и заговоры как «необходимый элемент прощальных обрядов»¹⁸.

Особую значимость приобретает свадебный хлеб на «проводном» столе в доме жениха (фото 3). Тексты свадебных песен определяют смысл обрядовых действий, символизирующих наделение жениха счастливой долей:

«Ой, вгадайте, бояро́ньки, гада́йте,
По че́рвоному пода́йте,
Да на́шого Васи́лечка спримога́йте:
Що́б був здоро́вий як вода́,
Що́б був ба́гатий як зе́мля» (1124-19).

Жених обходил стол с игрушечным мечом (или саблей) (фото 4) в руке в сопровождении младшей сестры, после чего совершал ритуальные действия с символическим оружием:



Фото 3. «Проводной» стол. Г. А. Натолока и В. В. Джимова украшают хлеб и ритуальный меч. Фото Е. Самойловой, 2009 г.

острием меча¹⁹ пронзал вырезанную из цельного круглого хлеба серединную часть, которая плавно поднималась по лезвию к рукояти оружия. Старшая свашка перевязывала меч платком или полотенцем, обильно украшая его калиной и цветами. Зажженная свеча венчала совершение обряда. Свадебное оружие прочитывается в контексте обряда как ритуальный предмет, олицетворяющий мужское начало, силу и власть. Очевидно, что в данном случае хлеб приобретает значимость родильно-материнской символики²⁰. Возможная трактовка допущается и Н. Ф. Сумцовым, отметившим некоторые редкие случаи «уподобления девушки хлебу» в свадебных обрядах²¹. Обход сопровождался исполнением свадебной песни, в которой нобобрачный именуется «королевичем»:



Фото 4. «Проводной» стол. Ритуальный меч (хлеб), украшенные калиной, цветами и полотенцем. Фото Е. Самойловой, 2009 г.

«Королів син, королівчу,
Чого стоїш, тай не сядеш?
Той хватить тай містечка за столом»
(1124-32).

Благословляя жениха, мать, переодевшись в вывернутый наизнанку тулуп, осыпала дом зерном, деньгами, конфетами²², а свашки и «світки» пели:

«Ой, сонечко колесцём, колесцём,
Да обсьй, матінко, овесцём, овесцём,
Щоб наш овсець рясен був,
Щоб наш весь рід веселый був» (1124-20).

Обряды ухода завершались поклоном невесты у домашнего порога и аналогичными действиями жениха в воротах перед отъездом свадебного поезда. После благословения участники обряда пересекали границы дома, и действие перемещалось в пространство дороги.

Дорожная нить, описывая символический круг, связывала узловые точки —

локусы ритуального пространства: дома новобрачных и церкви. В пути действовали законы и соблюдались правила, регламентирующие поведение путников, установленные традицией. Существующий запрет на загораживание и пересечение дороги до венчания людьми, животными и предметами находит отражение в тексте свадебной песни, имеющей смысл заклинания, произносимого с целью предотвращения возможных вредоносных действий. В поэтическом тексте мифологизируется образ дороги как связки в представлении о небесном и земном:

«Ой, ви вороги, вороги,
Не переходьте дороги.
Бо така доро́га: як од Бо́га
До ба́тьківського поро́га» (1124-24).

Другая свадебная песня звучит во время передвижения свадебного поезда от дома жениха к дому невесты. В ней представляется образ коня, наделенного могущественной силой, необходимой для преодоления видимых и невидимых преград, которые появляются в пути:

«Я́ром, я́ром, кониче́ньки, я́ром,
Заки́дана до́ріже́нька жа́ром,
В Васи́лечка ко́нь воро́ненький
Переско́че жа́р горяче́нький» (1124-27).

Сборы и снаряжение свадебного поезда в дорогу составляют важную часть обряда проводов в доме жениха. Действия сопровождаются песней, построенной в форме диалога матери и сына, который разворачивается в свадебной песне:

«— Да по́радь ме́ні, моя ма́ти, в ха́ті,
Скільки ме́ні до боя́р бра́ти,
Скільки ж ме́ні да світи́лок сажа́ти.
— Да, ой, сино́чку, челяди́ночку,
Забира́й свою́ всю роди́ночку:
І бі́дну́ю, і бога́ту́ю,
І бли́зьку́ю, і дале́ку́ю» (1124-21).

В заключение отметим: обряды довенечного периода свадьбы служили единению рода и социума в целом, что способствовало концентрации витальной, продуцирующей силы, которой наделялись новобрачные. В этом же ключе следует рассматривать и существующую систему запретов и наказаний, применяемых в случае нарушения свадебного этикета, закрепляющего соборность обрядовых действий. Так, покинувшему прежде времени застолье или отсутствующему во время одного из обрядовых действий ночью пачкали грязью и глиной двери и окна. Проснувшись, хозяин с трудом узнавал жилище. Нарушитель откупался: платил штраф — «магарич». В результате совместных коллективных усилий пространство дома приводилось в порядок, и конфликт улаживался. Нам удалось зафиксировать и один из способов наказания, бытующий в женской среде. Опоздавшую к началу выпечки свадебного караваия заставляли проползать между ног у собравшихся женщин, которые становились друг за другом, образуя живую цепь. Сходным образом «штрафовали» опоздавших в с. Маяковка Оржицкого района Полтавской области²³. Ритуальное наказание могло завершаться круговой пляской присутствующих (1122-25).

В статье были рассмотрены основные свадебные обряды довенечного периода, определена их функциональная направленность. Так, все действия, совершаемые перед венцом, объединены связующей функцией и направлены на упрочение как родственных, так и социальных связей. В обрядах прощания разворачивается картина ухода, предшествующая смене социального статуса вступающих в брак. Значимость интеграции в ритуализированном пространстве обрядов довенечного цикла, использование атрибутов, имеющих ритуальное значение, обоснованы представлениями о необходимости передачи новобрачным силы рода.

Примечания

- ¹ Записи выполнены автором статьи во время экспедиций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

- ² Коллекция 225, кассеты с видеозаписями хранятся в основном видеофонде архива Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова (ОВФ 1122–1125). Исполнители (участники фольклорного ансамбля «Древо») – жители с. Крячковка: Галина Акимовна Попко, 1930 г. р., Надежда Никитична Роздабара, 1936 г. р., Галина Ивановна Савенко, 1945 г. р., Галина Александровна Наталока, 1950 г. р., Нина Михайловна Рева, 1949 г. р. и Алла Владимировна Дмитренко, 1968 г. р. Поскольку цитируемые материалы относятся к одной коллекции, в отсылке будет указываться только номер кассеты по фонду и порядковый номер образца. Все расшифровки записей, приведенные в тексте, выполнены автором.
- ³ См.: Геннеп А. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М., 2002. С. 108–133.
- ⁴ Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003. С. 132.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточно-славянских обрядов. СПб., 1993. С. 69.
- ⁷ Полевые материалы автора, личный архив.
- ⁸ Пространственные перемещения в свадебном обряде рассматриваются в работах А. К. Байбурина и Г. А. Левинтона: Байбурин А. К. Несколько замечаний о структуре русского свадебного обряда // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту, 1971. С. 5–7; Байбурин А. К., Левинтон Г. А. К описанию организации пространства в восточно-славянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд. Л., 1978. С. 89–105.
- ⁹ Пенязь (от старо-англ. *penig*) – название серебряной монеты в Древней Руси. Первоначально так назывались англо-саксонские пенинги, во множестве обращавшиеся в России в IX–XI веках. Позже (XV–XVI века) пенязями называли польскую серебряную монету. См.: Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов. М., 1996. С. 106.
- ¹⁰ Там же. С. 107.
- ¹¹ Шангина И. И. Внутреннее пространство избы, утварь для приготовления пищи и хранения съестных продуктов // Русская изба. Иллюстрированная энциклопедия. СПб., 2004. С. 53.
- ¹² См. об этом: Щепанская Т. Б. Культура дороги... С. 46.
- ¹³ Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1984. С. 222.
- ¹⁴ Веркович С. Описание быта болгар, населяющих Македонию // Известия Общества любителей естествознания, антропологии и эт-

- нографии при Московском университете. Т. 13. Вып. 1: Труды отделения этнографии. Кн. 3. 1874. С. 31.
- 15 Шангина И. И. Внутреннее пространство избы... С. 117.
- 16 Там же.
- 17 Т. Б. Щепанская отмечает, что каравай или маленький кусочек хлеба заключал в себе след этих обрядов, символизируя связь с родным домом и сам принцип связности (интегративный – объединительный) принцип. В таких предметах «в свернутом виде заключена идея дома». См.: Щепанская Т. Б. Культура дороги... С. 111, 118.
- 18 Щепанская Т. Б. Культура дороги... С. 102.
- 19 В современном свадебном обряде меч (или сабля) представляет собой детскую металлическую игрушку, рукоять которой богато украшается искусственными цветами.
- 20 Ср. с пермским обрядом, который проводился на второй день свадьбы после первой брачной ночи молодоженов: «Пирог на пирог бросят, в пироге ямочку сделают, масла в нее нальют, потом от пирога отламывают и туда масло мачут, едят: “Ох, молодые сколько масла ночью набили”» (Березович Е. Л., Пьянкова К. В. «Пищевой» код в дискурсе игры // Березович Е. Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования. М., 2007. С. 384).
- 21 Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов... С. 106.
- 22 Обычай осыпать дом конфетами получил распространение на данной территории в 50–60-е годы XX века.
- 23 Опоздавшие должны были пролезать сквозь старую деревянную бочку, у которой предварительно выставлялось дно. Бочку ставили у входа в воротах и строго следили за тем, чтоб никто не уклонился от узаконенной процедуры. Если протиснуться в бочку не представлялось возможным, то «провинившемуся» предлагали «чудесный» напиток, представлявший смесь водки, горчицы, жгучего перца, хрена (полевые материалы автора, личный архив, 2011). В обоих случаях как метафора родов и материнства используется «пронимальная символика» (бочка, проем между ногами). См.: Щепанская Т. Б. Пронимальная символика // Женщина и вещественный мир культуры у народов России и Европы СПб., 1999. С. 149–190. (Сборник Музея Антропологии и этнографии имени Петра Великого. Т. LVII).

Состояние свадебной обрядности украинского населения Омской области

В последнее время исследование малоизученной области традиционного наследия украинских переселенцев Омской области становится одним из приоритетных направлений. В комплексных фольклорно-этнографических экспедициях с 2005 по 2008 годы в южных районах Омской области были открыты хорошо сохранившиеся песенные традиции украинского населения. Областной фонд фольклорно-этнографических материалов, формирующийся на базе Агентства по развитию русской традиционной культуры Государственного центра народного творчества, пополнился уникальными образцами, записанными от потомков украинских переселенцев, прибывших на территорию Омской области в начале XX века из Харьковской, Екатеринославской, Винницкой, Полтавской, Черниговской, Киевской, Сумской и Херсонской губерний Украины¹.

Современные исполнительские составы включают от четырех до восьми человек. Самые яркие из них: ансамбль села Ганновка Одесского района (8 человек), представляющий традицию полтавских переселенцев; ансамбль села Богодуховка Павлоградского района (7 человек) — смешанная традиция харьковских и херсонских переселенцев; ансамбль из села Воронцовка Полтавского района (2 состава по 4 человека) — смешанная традиция черниговских, киевских и херсонских переселенцев; ансамбль села Благодаровка Одесского района (6 человек) — смешанная традиция харьковских, киевских и полтавских переселенцев.

От 96 опрошенных жителей деревень 1914–1946 годов рождения было записано более 800 фольклорных текстов, около 200 часов аудиозаписей, включающих песенный материал, комментарии по свадебной, календарной и родильно-крестильной обрядности, описания традиционных игр, одежды и жилища, рецепты традиционной кухни, а также видеоматериал по изготовлению свадебного обрядового дерева, ритуальных хлебов,

венка невесты, свадебной атрибутики, традиционной игрушке, игре на музыкальных инструментах, более 200 фотографий, в том числе из семейных архивов. Значительную часть собранного музыкального материала составляют свадебные песни (410), а также большое количество необрядовых лирических и шуточных песен, календарно-обрядовые песни, потешки и колыбельные, частушки. Календарно-обрядовый цикл представлен образцами песен, сопровождавших зимние поздравительные обходы дворов (колядки, щедровки, «меланки», посевания). Песенный материал, преимущественно записанный в многоголосных вариантах, поражает богатством в количественном отношении, разнообразием локальных версий напевов и текстов, высокой степенью сохранности народно-песенного многоголосия.

Одной из значительных находок экспедиций является фиксация украинского свадебного обряда, составляющего основу репертуара всех украинских переселенческих групп. Полученные в ходе исследования фольклорно-этнографические данные свидетельствуют о том, что свадебный обрядовый комплекс представлен в относительной сохранности и полноте с подробным описанием свадебных чинов, мелким дроблением свадебных этапов, развернутой демонстрацией материальных компонентов, значительным объемом песенных образцов.

Главными участниками обряда являются следующие чины: невеста и жених, ба́тько и ма́ты («ма́тир») — родители жениха и невесты; сват (сваты) — непосредственный участник сватовства, крёстный отец жениха или старший брат, обязательно женатый человек; сваха — крёстная мать жениха, тётка, близкая родственница, замужняя женщина; «свата́ч» («староста», «дружко́») — старший из сватов, выполняющий функции распорядителя свадебным ритуалом; бояры (старший боярин — ведущий из бояр) — молодые люди из свиты жениха, друзья, родственники, неженатые парни. Также в обряде участвуют: «дру́жки» («дружкы́»; «старшая дру́жка» — близкая подруга невесты) — незамужние девушки, подруги невесты; «сва́шки» («свашкы́») — замужние женщины, родственницы и жениха, и невесты; «сва́тылка» («сви́тылка») — младшая сестра жениха или девочка из родственниц, иногда соседка, сопровождающая его в течение первого дня

свадьбы; братик — младший брат невесты, представитель рода невесты в обрядах выкупа места, приданого, расплетения косы; «прѣданни» — группа родственников невесты, которая перевозит приданое в дом молодого; «лытва» («свита») — представители рода жениха, участники свадебного поезда; «свадьбовѣ» — приглашенные на свадьбу представители обоих родов; кухарки (куховарки, повара) — родственницы и знакомые женщины, приглашенные в помощь для подготовки свадебного стола.

Предсвадебный период открывался сватовством (обычно в субботу). Предварительная договоренность семей о возможности свадьбы в случае получения согласия завершалась «магарычом», обменом хлебами, перевязыванием сватов полотенцами. Далее следовали «розгляданы» («розгляданне», «розгляды») — смотрины двора жениха, чаще всего проходившие в случае проживания двух семей в разных населенных пунктах. В «запой» («змовэны»²) определялись сроки свадьбы, решались финансовые вопросы и прочее. Иногда несколько предсвадебных этапов (сватовство, запой) могли объединяться в один.

Основным действием предсвадебных вечеров являлось изготовление свадебного обрядового деревца («гильцэ», «дывэнь»), венка невесты, свадебной атрибутики (нагрудные «квитки» для жениха и невесты, «квитки»³ для головных уборов жениха, бояр и свашек из обоих родов, «светыльник» — букет для сестры жениха), украшение повозки и упряжи для свадебного поезда, подготовка приданого, свадебного наряда (платье, парочка), репетиция свадебных песен. Материалом для гильца в различных локальных традициях могла служить вершина березки, елки, сосны, а также очищенные ровные веточки любого дерева, обкрученные вырезкой из цветной бумаги или запеченные в тесте («дывэнь»), помещаемые в емкости с зерном или в «лэжне», круглом плоском хлебе без украшений. Кроме традиционных цветов — «квиток», изготовленных из цветной жатой бумаги или деревянной стружки, было распространено дополнительное украшение «гильца» конфетами или «мороккой». «Морока» в традиции полтавских переселенцев (с. Ольгино Полтавского района) — поделка из соломы, аналог традиционного интерьерного белорусского украшения «павука» и русского «репейка». Ем-

кость с зерном или «лэжень» для установки «гильца» или «дывня» украшались вышитым или тканым полотенцем, широкой красной (розовой) лентой или отрезом ткани.

Головной убор невесты отличался составом элементов, входящих в него: двухъярусные венки с фатой из трех оборок и лентами (традиция харьковских и херсонских переселенцев), однострунные и двухъярусные венки с фатой из одной оборки с лентами (традиция полтавских переселенцев), без фаты (традиция полтавских, черниговских, киевских переселенцев), покупной восковой веночек с лентами (традиция екатеринославских переселенцев). Разнятся также приемы крепления лент, материалы (жатая цветная бумага, проволока, вата, фольга) и техника изготовления цветов, обязательно роз, листьев, «буличек»⁴, а также последующая обработка воском, канифолью, сладкой водой и манной крупой. В традиции полтавских переселенцев (д. Явлено-Покровка Павлоградского района) соединялись два венка: церковный восковой веночек, выполняющий роль второго верхнего яруса в традиционном двухъярусном головном уборе, и рукотворный веночек из жатой цветной бумаги. «А тоді винок ділали з бумажки, з жатої, [цвіточки] красні, рожеві. Був у нас винок у рами божественної, туди закладений. Так от це тут такий виночок красивий-красивий, а вот сюди звэрху — из воску ділани. Покупали. Из воска вэрх, так они трясуться так красиво!» (рабочий поселок Павлоградка Павлоградского района; Е. А. Прядко). Поэтому естественным является способ хранения рукотворного свадебного венка (общий для всех групп опрошенных): его заводили в раму иконы под стекло. Следуя традиции, дочь надевала венок матери, когда выходила замуж, предварительно подновив его (с. Ольгино Полтавского района, рабочий поселок Павлоградка Павлоградского района).

«Свэтылка» («свитылка») — младшая сестра жениха (или девочка из родственниц, иногда соседка, возможно несколько), сопровождавшая его в течение только первого дня свадьбы, была отмечена особым отличительным знаком — букетом из искусственных цветов — «свэтыльником», которым она, по словам рассказчиков, «светит», освещает и оберегает свадьбу. Кроме того часто упоминается букет из сухих цветов чепчика в сочета-

нии с цветами из жатой цветной бумаги, реже букет из цветной бумаги со свечой. «Светилка носит букетик, “светыльник” назывался. Она в руках его дёржит, она светит, как говорят, всю свадьбу. Вот такой букет большой цветов. Росло растение, чёпчик назывался. И родители сразу, кода вырос на улице, и его присушивают. От тако ветvisto-ветvisto растение, пахучее!.. Оно росло – такой пушистый-пушистый, на одном стебле, на ножке, такой кустик рясный, тёмно-зелёный, он цветёт таким голубеньким, запах такой хороший... Его засушивают и хранят. Моя бабушка хранила в сёнцах. И вот это хранят, если знают, шо хто в этом году уже есть таки, будэ замуж идты или жёниться и йому надо. На його [на кустик] нацэпливают маленьки цветочки з бумаги. Он такой красивый, в цветах» (с. Еремеевка Полтавского района; Е. Л. Москаленко, Е. С. Бойко). «Цветы, обычно, там и свичичка горыть... Цветы из бумагы сами делали, бумагу красили и делали» (д. Никополь Полтавского района; М. К. Ничаева, Л. Ф. Кротикова).

Пятница накануне свадьбы начиналась приготовлением ритуальных хлебов замужними родственницами из обоих родов, установкой «балаганов» (сооружение навеса во дворе для свадебного застолья), посещением невесты с подружками дома жениха и сменой убранства предметами из приданого невесты (полотенцами, занавесками, подзорами, ряднами).

Свадебные караваи выпекались в двух домах, что объясняется автономным гуляньем двух семей и ролью ритуального хлеба при одаривании молодых во второй день. Круглые и квадратные караваи украшались различными элементами из теста: большими и маленькими крестами, птичками, шишками, цветами, «флажками» (две очищенные веточки в центре каравая, перевязанные красной ленточкой; традиция полтавских переселенцев – рабочий посёлок Павлоградка Павлоградского района). Почти во всех традициях в каравах запекали денежки. Плоский круглый хлеб без украшений, «лэжень», изготавливался у херсонских переселенцев для установки «гильца». Обязательным действием пятницы накануне свадьбы являлось выпекание обрядовых «шишек» для приглашения. В ходе экспедиций были зафиксированы четыре способа их изготовления. Для дарования на второй день,

по сведениям от полтавских переселенцев (с. Ганновка Одесского района, с. Ольгино Полтавского района), использовали не каравай, а маленькие «шишечки». Для обмена символическими подарками между родами в момент приезда жениха за невестой в день свадьбы изготавливали специальные большие «шишки» или «паляныцы» (обычный круглый хлеб). Кроме названных видов ритуальных хлебов в качестве подарков невесты родителям жениха выпекали «дарнык» (паляница прямоугольной формы, украшенная шишечками и птичками), гребёнку, перевязанную красной лентой, топорок, украшенный голубой лентой. От жениховой стороны родителям невесты также дарили изделия из теста (голубку, пряху, куклу, бочку). На «покалячины» в первое воскресенье через неделю после свадьбы молодая выпекала калач — первый хлеб в новой семье.

Обход дворов с «шишками» (невеста с подружками, жених со сватачом) с целью приглашения на свадьбу родственников, знакомых проходил в субботу накануне свадьбы и завершался «вэчерынами» («вэчеринками», «вичернии», «дивишником») — субботним прощальным вечером невесты с подружками и жениха с друзьями. «Завтра, например, свадьба, а сегодня она [невеста] приглашает. Заходит невеста со старшей дружкой в хату, она три раза кланяется, приглашает: “Каза́лы маты и батько и я, шоб Вы прыходылы на свадьбу”. Они выходят. А тут стоят дружки, человек шесть-семь, а то и десять. И поют свадебные песни, не абы какие попало поют, а вэсильные, свадебные песни» (с. Ермак Полтавского района; Э. Н. Какорина). Приглашительный обход обязательно включал посещение кладбища, если у невесты (жениха) были умершие родители: «Молода ходыла на кладбище с дружкамы, если есть там родители... Родытэлы, хто есь на кладбыще умэрши, идуть тоди. “Шишку” положить там» (с. Богодуховка Павлоградского района; Е. И. Москаленко, М. С. Калашник). Посещение кладбища сопровождалось пением специальных весильных сиротских песен. «Если сирота — булы особенны пьсни!.. Невеста пла́че, а ей спива́ют песни» (с. Воронцовка Полтавского района; Л. Я. Хоенко, Л. А. Романец). На могиле невеста обращалась к усопшему родителю иставляла приглашительную «шишку»: «“Приходи ко мне на свадь-

бу, какой ты меня породила, такая я выросла. Спасибо тебе, что ты меня воспитала, да нэ смогла в люди отдать...” Жалибно так розска́зуе возле хрыста́ она. На моги́лку ло́жить вот эту шишку, це́дует крест ма́терин, проща́ється» (с. Ольгино Полтавско-го района; М. И. Нечипоренко).

Первый день свадьбы начинался с подготовки к приезду жениха в доме невесты, исполнения «вэсильных» песен дружка-ми и сбора свадебного поезда в доме жениха. Важным моментом обряда являлось благословение жениха в отчем доме. Мать жениха выводила участников свадебного поезда за платочек, осыпая пшеницей, овсом, деньгами, семечками, хмелем, конфетами. Встреча-препятствие на пути свадебного поезда у дома невесты носила название «воротная» («воритьня», «ворощина») – возжигание костра возле ворот дома неженатыми парнями со стороны невесты с последующими торгами и выкупом.

Встреча молодого с поездом («свѣтой», «лытвой») открывалась шумным исполнением корильных песен («пэрэговорок», «дразнилок», частушек). В «перебранке» двух сторон принимали участие три певческих ансамбля: дружки и две группы свашек из обоих родов. После торгов и выкупа места невеста повязывала платок на руку жениха и заводила молодых на «посаду». Многоступенчатый обряд пришивания «квітки» старшей дружкой или младшей сестрой невесты на головной убор жениха (иногда и бояр) во всех локальных традициях региона представлен весьма подробно с большим количеством песен (от четырех до восьми песенных образцов).

После деления «гильца» или «дывня» и обязательного ухода дружек проходило первое совместное застолье родов жениха и невесты. Также «гильцэ», изготовленное в доме невесты, могло вместе с молодыми перевозиться в дом жениха и там разбираться во время дарования на второй день или в последний день свадьбы. В случае изготовления «гильца» родственниками жениха действия с его разделением аналогичны. К прощальным ритуалам можно отнести также выкуп и проводы приданого, расплетение косы невесты младшим братом, благословение молодых родителями невесты, перевязывание сватов вторым полотенцем, проводы поезда (мать выводит молодых за платочек или за по-

лотенце). Ритуал венчания упоминается самыми пожилыми жителями, чаще всего — регистрация в сельском совете. Второй преградой на пути поезда были «сто́лы» («мага́рыч», «прэ́грады») с хлебом и выкупом молодых. Дальнейшее действие происходило в зеркальном отражении: выкуп приданого в доме жениха, благословение молодых родителями жениха, осыпание молодых пшеницей, ячменем, деньгами, семечками, свадебное застолье. «Покрывание» молодых — один из кульминационных моментов свадьбы: смена прически, головного убора и наряда молодой, после которого невеста становилась «молоды́цей», а жених — «молоды́м».

Второй день — пробуждение молодых, обнародование свидетельства добрачной невинности невесты, шествие с «флагом» и его установка, украшение гостей красными ленточками, завтрак для молодой от родственников невесты — «снѣ́док», «баня» для гостей, возобновление свадебного застолья. Дарование («дарова́ние», «да́ры») молодых, проходившее поочередно в двух домах (сначала в доме молодого, затем в доме молодой) сопровождалось делением каравая, «гильца́», последним исполнением свадебных обрядовых песен. Со второго дня свадьбы исполнялись необрядовые лирические и шуточные песни. Важным моментом в обрядах второго дня было испытание молодой, которая должна была забелить грубу³, принести первый раз воду в новой семье, «снарядить хату усим новым», испечь блины. Наибольшей сохранностью отмечены обряды с ряженьем: родители рядились молодыми, другие участники — «цыганами», посещали дворы «свадьбо́вей»; кража «флага», катание, купание, «подвешивание» родителей. Главные события третьего дня — сбор кур у всех приглашенных на свадьбу, приготовление куриной лапши, «подвешивание» поваров. К послесвадебному периоду можно отнести четвертый день (общая уборка помещений по окончании свадьбы — «мы́ть ла́вы», «загребать ямки», разбирать «балага́ны») и «пока́лачины» — первое воскресенье через неделю после свадьбы (посещение молодыми и свекрами родителей молодой с калачами, испеченными снохой в новой семье).

Традиционное свадебное действо украинского населения сопровождалось почти непрерывным пением. Свадебные песни, являясь органической частью ритуалов, были призваны закреплять

брак (во многих песнях припеваются имена жениха и невесты), магически способствовать здоровью и богатству молодой семьи. Множество свадебных обрядовых песен исполняется тремя певческими ансамблями: дру́жками и двумя группами сва́шек из обоих родов. В результате классификации выделяются три группы песен: ритуальные песни (примеры 1, 2), способствующие свершению ритуалов (в них встречаются элементы заклинаний на хорошую жизнь, величаний жениха и невесты, побуждение к началу ритуального действия), корильные песни — «перебранки» двух сторон и «вэсильные» — лирические обрядовые песни (пример 3), исполняемые невесте-сироте, звучавшие в момент приглашения на свадьбу, ожидания свадебного поезда и увоза невесты.

В пределах одной певческой традиции для ритуальных и корильных текстов существует один универсальный, сквозной напев подвижного характера. Это монострофные композиции, состоящие из четырех-девяти строк, чаще всего с повтором первой строки (запев и подхват). Дополнительные варианты текстов корильных песен появляются за счет подмены адресатов (народный термин — «отспивают»), что подчеркивает диалогичность, антифонность исполнения. «Свашки спивают на дружок, а дружки — на тих. Одын другому от так пэрэкидают!» (с. Ольгино; Г. И. Веселова). Для ритуальных текстов песен, исполняемых невестой и дружками во время обхода дворов с приглашением на свадьбу, а также проводов жениха за невестой и шествия молодых в дом жениха по улице, предназначен второй напев (по словам рассказчиков — «дорожный») торжественного склада и более сдержанный по темпу. На один-два политекстовых напева одного ритмического типа распеты «вэсильные» песни (от двух до восьми текстов на напев), медленные по темпу, с минорной ладовой окраской, объемными текстами (строфические композиции) и довольно сложной метроритмической организацией.

Со второго дня свадьбы исполняются песни и других жанров, в том числе необрядовые лирические песни, в которых продолжает развиваться свадебная тематика. Во многих сюжетах используются образы, действия-символы, диалоги персонажей, так или иначе связанные со свадебным обрядом: пойти сватать, отдать рушник в знак согласия на замужество, стоять на руш-

нике в момент благословения, а также тема нелегкой женской доли в новой семье.

Исполнение украинских песен — и обрядовых, и необрядовых — отличается особой открытой вокальной манерой, активной прямой звуковой подачей, при такой манере исполнения каждый звук как бы подчеркивается, акцентируется. Объемность звучания создается за счет мощной основы нижних и средних голосов. Народное определение вокальных партий — «басува́ть» (петь нижний голос), «почина́ть» (запевать) и «выводи́ть», «тягну́ть» (петь верхний). Большинство напевов украшено мелизматическими образованиями различной сложности, которые присутствуют во всех голосах. Импровизационный характер ансамблевого исполнения служит основой возникновения множества вариантов. Для обрядовых и необрядовых лирических песен характерны традиционные приемы распевания слогов: огласовка согласных, колорирование, словообрывы, вставные восклицания. Среди специфических исполнительских приемов следует подчеркнуть частое глиссандирование, сброс дыхания на заключительных слогах напева, устойчивое усечение последних слогов или их проговаривание. В фактуре преобладает терцовое двухголосие с элементами эпизодического трехголосия.

По итогам экспедиций автором статьи были расшифрованы тексты и напевы большинства свадебных песен, записанных от украинского населения Омской области. Далее предлагается небольшой фрагмент этой работы: образцы трех типовых напевов свадебных обрядовых песен певческой традиции села Ганновка Одесского района Омской области⁶.

Пример 1. «Наше гилэчко ряснэ»

♩ = 64

На_ ше ги_ лэч_ ряс_ нэ,
 на_ ше ги_ лэч_ ко ряс_ нэ,
 биз ка_ лы_ ны крас_ нэ,
 биз зо_ ло_ та ся_ е, як мак рос_ та(й)...

Наше гилэчко ряснэ',
 Наше гилэчко ряснэ,
 Биз калыны краснэ,

Биз золота сязе,
 Як мак росцвѣта(й)...

Пример 2. «Ой, людэ, людэ, вороги»

♩ = 68

Ой, лю_дэ, лю_дэ, до_ро_гы, во_ро_ги, (2+2+2)

нэ пэ_рэ_хоть_гэ до_ро_гы, ны_хай_гэ_рэй_дэ (2+2+2)

ро_ды_на, шо_б бу_ла на_ша Га_ля шас_лы_ва.

Ой, людэ, людэ, вороги,
Нэ пэрэхотыгэ дорогы,

Нэхай пэрэйдэ родына⁸,
Шоб була наша Галя щасльва.

Пример 3. «Куды, доню, собираеся»

♩ = 60 (3+2)

1. «Ку_ ды, до_ ню, со_ бы_ ра_ ес_ ся,

ку_ Шой так ды, бы... бы...

ра_ ра_ е_ е_ (е)_ (е)_ (э)с_ (э)с_ (э)с_ (э)с_

1, 2. //

(3+2) -

3. «Ой, там го_ ра_ кры_ мя_ ныс_ та_ я, ой, там го_ ра_ (с)

кры_ мя... ныс_ та_ (а)_ я, там снэк_ //

ру_ ха_ (с) но_ ро... выс_ та_ (а)_ (а)_ я.»

Поэтический текст к примеру 3

– Куды, доню, собыраеся,
Куды, доню(е), собы.. раеся,
Шо й так било(е) й умы... ваеся?

– Пиду, нэнько, миж чужие люды,
Пиду, нэнько(е), миж чу... жие люды,
Ой, там мени(е) всэ го... рэнько будэ.

– Ой, там гора крыманыстая,
Ой, там гора(е) крым.. ныстая,
Там свэкруха(е) норо... выстая.

Вона ж тоби норовы покаже,
Вона ж тоби(е) норо... вы покаже,
Вона ж тоби(е) правдо... нькы нэ скаже.

Хлиба вриже та й скося поглянэ,
Хлиба вриже(е) та й ско... са поглянэ,
Истэ хочу(е), аж сэ... рдэнько вяянэ.

Як бы ж моя ридна нэнько знала,
Як бы ж моя(е) нэнька ридна знала,
Вона б мене(е) вэче... рять прэслала.

Нэ мисяцем, так зирныцёю,
Нэ мисяцём(ы), та й зи... рныцёю,
Нэ братиком(ы), та й сэ... стрыцёю.

Примечания

¹ Работа велась в селах: Богодуховка, Павлоградка, Хорошки, Белоусовка, Юрьевка Павлоградского района; Воронцовка, Ольгино, Никополь, Еремеевка, Новосергеевка, Красногорка, Соловьевка, Мечебилово, Коконовка, Полтавка Полтавского района; Ермак, Бобринка, Русановка Нововаршавского района; Ганновка, Благодаровка Одесского района; Новосанжаровка, Жуковка, Степановка, Русская Поляна Русско-Полянского района; Шевченко Москаленского района.

² «Змóвэны» – сгóвор.

³ «Квiтка» – цвeток.

- 4 «Бу́лички» — мелкие круглые украшения, имеющие сходство с нераспустившимися бутонами цветов, обработанные воском или фольгой, заполняющие пространства между цветами и листьями венка.
- 5 «Гру́ба» — печь.
- 6 Записали Т. М. Репина, О. Г. Сидорская, С. Н. Соломахин 20 сентября 2006 года в с. Ганновка Одесского района Омской области от Марии Яковлевны Остроушко, 1934 г. р. (дев. Бори́щ, родилась в с. Ганновка Одесского района Омской области, родители — переселенцы из с. Богодуховка Чернобаевского района Полтавской губернии), Анны Федосеевны Кобе́ц, 1932 г. р. (дев. Овэ́чко, родилась в с. Ганновка Одесского района Омской области, деды — украинские переселенцы), Марии Ивановны Роганской, 1936 г. р. (дев. Ситник, родилась в с. Ганновка Одесского района Омской области, родители — украинские переселенцы), Любви Степановны Винниченко, 1935 г. р. (дев. Зе́мляная, родилась в д. Бреусовка Одесского района Омской области, деды — переселенцы из Полтавской губернии), Любви Яковлевны Хру́щ, 1940 г. р. (дев. Кислая, родилась в с. Ганновка Одесского района Омской области, деды — переселенцы из Полтавской губернии), Валентины Владимировны Колбаса, 1945 г. р. (дев. Гарбу́з, родилась в с. Ганновка Одесского района Омской области, родители — переселенцы из с. Савинцы Харьковской губернии и Оржицкого района Полтавской губернии), Екатерины Яковлевны Кузьменко, 1935 г. р. (дев. Мату́щенко, родилась в с. Ганновка Одесского района Омской области, деды — украинские переселенцы). Архив ЦСТ, С Ом/О — 2, № 1, 9, 5.
- 7 «Гилэ́чко» — «гильцэ» (уменьш., ласк.), свадебное обрядовое дерево; «ря́снэ» — обильное (укр. рясно).
- 8 «Нэха́й пэ́рэйдэ́ роды́на» — «пусть перейдёт родня».

*В. Ю. Макарова
Санкт-Петербург*

**Священник и его паства: специфика
современной приходской жизни
в сельских приходах Северо-Запада России**

Во время полевой работы 2000–2002 годов участникам фольклорно-этнографических экспедиций факультета этнологии (ныне – факультета антропологии) Европейского университета в Санкт-Петербурге удалось наблюдать деятельность шести священников, от которых были записаны интервью¹. Трое из них служат в Гдовском районе Псковской области (священники сёл Ветвеник, Спицино и Озера), три священника – из Новгородской области (священник п. Мошенское Мошенского района и священники сёл Ёгла и Левоча Боровичского района). Особое внимание к деятельности этих священников было обусловлено изучением локальных традиций указанных мест, на которые, как предполагалось, та или иная активность сельских иереев может иметь некоторое влияние.

К характеристике современного сельского духовенства

Сельских священников 90-х годов XX века можно считать новым поколением русского православного духовенства. После смены идеологических установок, приведшей к новой оценке православного наследия, роль Русской православной церкви и авторитет духовенства существенно повысились. Приметой времени стала активизация сельской приходской жизни, которая потребовала привлечения значительного числа новорукоположенных священников. Стремление поскорее «заполнить» пустующие места при церквях и восстановить поруганные святыни привело к тому, что среди рукоположенных в это время священников значительное число составляли лица, не имевшие специального духовного образования. Тип священника-«самоучки» стал преобладающим. Современные сельские иереи, как правило, священники в первом поколении. Это, ча-

ще всего, молодые мужчины, до рукоположения имевшие светское образование и решившие принять сан по собственному призванию или по благословению старца. Показателен в этом отношении ответ отца Михаила на вопрос, заканчивал ли он семинарию: «Нет, духовно так вот...» (ЕУ-Борович-02, ПФ-16)². Думаю, именно искренность и сознательность профессионального выбора определили ту активность, с которой священники взялись за возрождение приходской жизни.

Заметим, что несмотря на свое городское прошлое, сельские пастыри нередко ощущают себя глубоко связанными с местом служения. Эта связь, сознательно или неосознанно моделируемая, для приезжих священников служит своего рода подтверждением предопределенности своего профессионального выбора и как бы внутренним основанием для легитимации своей деятельности в приходе. Так, отец Михаил, отвечая на вопрос о месте рождения, не преминул заметить, что его родина — один из рабочих поселков Вологодской области, когда-то входивший в то же благочиние, в котором после рукоположения ему посчастливилось служить: «То есть я далеко не ушел всё равно от своих мест» (ЕУ-Борович-02, ПФ-16). Как рассказал отец Григорий, его выбор места будущего служения был определен детской привязанностью (будучи ребенком и живя в Санкт-Петербурге, он регулярно ездил в деревню к бабушке): «Я просто здесь... считай, что это мои места родные. Я здесь всё детство провел. Понимаете? Всё, здесь вырос. Меня так тянуло сюда, это озеро, это место прекрасное, эти места вообще здесь, что я просто всё бросил и приехал» (ЕУ-Гдов-00, ПФ-3).

Тот факт, что большинство новорукоположенных священников не получили специального духовного образования, имеет принципиальное значение для понимания специфики религиозной жизни современного села. Известно, что именно специализированное обучение наиболее системно и последовательно приобщает семинариста к знанию официального догматического православия и обучает распознавать те или иные отклонения от «должного»³. Оно же корректирует и индивидуальную религиозность будущего пастыря, наделяя способнос-

тью отделять церковное от «народного», веру от «суеверия» не только в оценке происходящего, но и в оценке своего собственного религиозного опыта. В идеале, только пройдя этап серьезного богословского обучения, священник способен максимально плодотворно осуществлять тот контроль, которым наделяет его принадлежность институции (священническому сану)⁴. Перед нами же священники, чьи знания фрагментарны, выборочны и чья религиозность, сформированная личными усилиями, не прошла долгой и последовательной сверки с каноническими предписаниями. Будучи священниками «от народа», современные сельские пастыри-«самоучки» остаются носителями «народной» религиозности. Оказываемая ими поддержка традиции почитания местных святых нередко поражает своей искренностью — ярким свидетельством религиозного сопереживания⁵.

Если взглянуть на ситуацию с другой стороны, то окажется, что по сравнению с селянами-прихожанами, религиозность священнослужителей представляет иной, некрестьянский тип. И здесь необходимо оговорить еще одну особенность биографий современных сельских иереев — их городское происхождение и длительный период жизни в городе. Религиозность духовенства чаще всего была сформирована именно в городской, как правило, образованной среде в период широкомасштабного богоискательства конца 80-х годов XX века. Отсюда — и различия между религиозностью духовенства и крестьян (в частности, большая ориентация на собственный религиозный опыт, чем на традицию⁶, открытость к пополнению знаний и другое). Не случайно, что отношения священников с дачниками и паломниками отличаются заметным взаимопониманием, в то время как религиозность собственных прихожан нередко остается непонятной и часто вообще отрицается. Дистанцию между священниками и прихожанами усугубляет и культурный разрыв, который строится на противопоставлении не просто «культурного» горожанина — «отсталому» деревенскому жителю, но и горожанина образованного — селянину-простецу. Именно из городского прошлого сельские священники черпают свои представления о качестве жизни. На период учебного года семья по

крайней мере одного из наших священников уезжает в Санкт-Петербург — местное школьное образование кажется батюшке не достаточно хорошим. Случается, что и сами священники проводят зимнее время в разъездах между городским и сельским домами, бывая в своем приходе только в праздничные и выходные дни.

Характерно, что между горожанами и священниками поддерживаются постоянные контакты. Именно горожане входят в круг повседневного взаимодействия сельских иереев. В частности, из числа горожан священники нередко набирают клирошан и «трудников», помогающих в хозяйственных делах. Гости из города всегда желанны (наша инициатива побеседовать с батюшкой, как правило, не оставалась без скорого и доброжелательного отклика). Показательно, что указанные связи зачастую имеют глубокие корни и продолжают традицию дружеского общения, возникшего еще до рукоположения священника. Характерна ситуация, когда старые друзья и приятели приезжают к «знакомому батюшке» с просьбой совершить ту или иную требу. Между прочим, во многом благодаря их заказам остается востребованным венчание, столь редкое для современного села. Именно городские связи используют священники и в поисках материальных средств, столь необходимых для нормального функционирования храмов.

Известно, что в большинстве случаев в попечении священников, рукоположенных в 1990-е годы, оказались разрушенные церкви. Священники как новые хозяева были вынуждены незамедлительно взяться за реставрационные работы, которые, в силу ограниченных средств, нередко требовали личного участия. Священник-строитель — показательный тип современного сельского иерея: священник сам занимается поиском материальных средств, определяет объем работ, следит за ходом и качеством реставрации и зачастую непосредственно участвует в ремонте. Так, отец Константин весьма высоко отзывался о своем мирском профессиональном опыте: «У меня высшее техническое образование, которое здесь пригождается в полной мере. Я бы ещё парочку получил образований с удовольствием» (ЕУ-Гдов-00, ПФ-22). Для отца Евгения, активно уча-

ствовавшего в восстановлении церковной кровли, залатанные дыры — предмет его гордости. Отец Григорий, чей храм был полностью уничтожен во время войны, привлёк к работе археологов, без визы которых были невозможны восстановительные работы, лично расчищал фундамент, вел архивные разыскания, при этом совершая регулярные богослужения в освященном здании бывшей церковно-приходской школы. Отец Константин, которому достался уже восстановленный храм, по своей инициативе взялся за реставрацию соседнего храма, в настоящий момент находящегося в границах его прихода, несмотря на то, что восстановление этого храма малоперспективно: в селе совсем нет местных жителей, и оно находится далеко от автомагистрали.

Религиозная ситуация глазами священников

Нередко являясь первыми после длительного периода «беспоповства», приходские священники ощущают себя глубоко ответственными за возрождение православия «на местах». При этом в оценке религиозности своих прихожан, священники склонны исходить из идеалистических представлений о, если можно так сказать, Золотом Веке православия, который, по их мнению, существовал в предреволюционное время. Духовная неграмотность, суеверность, пьянство, разврат расцениваются как отличительные знаки, знаменья современности и как наследие безбожной советской политики⁷. В силу этого свою задачу священники видят в возрождении потерянного прошлого — той духовности, которой обладали православные крестьяне накануне революции и которая была потеряна за длительный период гонений на веру и отсутствия духовного окормления со стороны священнослужителей. Поэтому неудивительно, что, говоря о религиозной жизни прихода, священники нередко описывают ситуацию в категориях потери и утраты. «Народ всё забыл», «люди забыли веру», — таковы характерные суждения. Из слов отца Константина: «Здесь народ духовно мёртвый абсолютно. <...> Надо сказать, что с тридцать седьмого года службы вообще не велись, народ вообще всё забыл.

То есть никто, ничего. Вот когда я сюда пришёл, никто ничего абсолютно не знал» (ЕУ-Гдов-00, ПФ-22).

Незнание крестьян проецируется практически на всю сферу религиозного: от неумения вести себя в храме до неразличения икон. Неслучайно свою деятельность священники нередко описывают в терминах «миссионерства»: «Сейчас священники — это как... миссионеры когда-то шли, допустим. Раньше священники, там, в Японию стремились, на Аляску, так сказать, просвещать, а сейчас зачем нам куда-то в Японию, на Аляску? Здесь вот поле деятельности — просвещать народ. То есть в действительности не просвещен, то есть не знает. Не знает, что такое церковь, для чего она нужна, совсем. Есть там церковь — визуально и всё. А что такое, что такое таинство — никто ничего не знает» (отец Вячеслав, ЕУ-Мошен-01, ПФ-6).

Обучение вере происходит всеми доступными средствами: через проповеди в церкви, домашние беседы и периодическую печать. Однако священники не склонны форсировать этот процесс. Так, отец Григорий не приемлет способ навязывания себя людям, уподобляя его сектантским методам. Вопрос исследователя: «А вы не ходите по домам совсем?» Ответ: «Знаете, я не... я не вхож. Понимаете? Потому что... как бы... навязывать я не могу, я не сектант. Понимаете? Это сектантские методы — вот, братик, там, сестрёнка, давай, спасайся» (ЕУ-Гдов-00, ПФ-3). Отец Константин также отказывается от активного давления на прихожан, боясь противоположного эффекта — отторжения: «Зачем людей напрасно искушать? Они должны созреть...» (ЕУ-Гдов-00, ПФ-23). Именно в лексиконе этого священника есть такие глаголы, как «расшевелить» и «провоцировать», которые в данном словоупотреблении выражают осторожные попытки привлечь внимание местных жителей к их храму.

Важно отметить, что на фоне религиозного невежества удивительной для священников явилась сохранность традиции почитания местных святынь, которая, в отличие от других форм благочестия, не была утеряна за годы советской власти. Именно на примере такого почитания стало возможным говорить о том, что крестьяне «пронесли» и «сохранили» веру. Как пытался объяс-

нить отец Михаил, «духовный-то родник был не искоренён» (ЕУ-Борович-02, ПФ-16).

Действительно, рассказы местных жителей демонстрируют, что к святыням продолжали ходить даже после закрытия церквей и прекращения официальной поддержки почитания. Таким образом, приехав в приходы в девяностых годах, священники столкнулись с живой традицией. Из рассказа отца Михаила: «И вот через их [прихожан] уста я стал узнавать историю наших святынь, что вот есть Марк Пустынник, есть источник Забыдущие. Вот мы ходили, ездили, поклонялись, почитали. И вот это уже так в традиции, как они пронесли и сохранили веру, продолжаем по сегодняшний день» (ЕУ-Борович-02, ПФ-16).

По существу, указанная традиция представляла собой чуть ли не единственный наглядный пример исконной и искомой православности русского народа. Во многом благодаря ей священники смогли распознать религиозность своих прихожан, многие формы проявления которой оставались (и остаются) за пределами священнического понимания веры. Искавшие свидетельства духовной жизни своих прихожан, священники нашли их в живой традиции почитания местных святынь. В первые годы служения священники нередко сталкивались с ситуацией, когда число паломников к святому месту в дни праздников превышало число пришедших на службу в церковь. Для многих верующих пожилого возраста посещение святыни, находящейся в непосредственной близости от родной деревни, являлось единственной возможностью удовлетворить свои религиозные чувства. Вот почему, вероятно, ни один из священников, в чьих приходах есть местночтимая святыня, не выбрал путь борьбы с традицией ее почитания. Путь, заметим, вполне допустимый, если учесть, что почитаемые объекты не имеют признанного Церковью статуса, а сама церковная история предоставляет нам немало примеров централизованной борьбы с различными «лжесвятынями».

И отец Константин, в приходе которого расположена Пещерка, и отец Михаил, на территории которого находится почитаемая могила Марка Пустынника с источником, и отец Вале-

рий, в ведение которого попало урочище «Забыдущие родители», и отец Вячеслав, которому досталось сразу несколько святых источников, стали поддерживать практику почитания местных святынь, «эксплуатируя» таким образом ту религиозность, которая сохранилась у прихожан. Там, где это было и раньше, возобновились крестные ходы и праздничные службы, при содействии священников святыни стали облагораживаться и надеяться знаками «церковности»⁸. Примечательно, что наибольший патриотизм в отношении к святыне оказывают те священники, в чьих приходах она находится. Отношение священников к святыне чужого прихода отличается заметной сдержанностью и скептицизмом. Священники-соседи проявляют куда более критический, «внешний» взгляд на традицию почитания, нежели те, в чьем распоряжении находится святыня. В 2002 году на крестный ход в Трутнево отец Константин ожидал пятерых священников, но приехал всего один — отец Григорий, участвовавший в молебне и годом раньше. В то время как для отца Константина соборное служение — важное подтверждение святости места, для отца Григория его приезд — скорее дружеское участие в делах соседа. Заметим, что отец Григорий не участвовал в крестном ходе и не прикладывался к камню вслед за отцом Константином, а в интервью с нами достаточно осторожно отзывался о Пещерке, хотя и не отрицал ее возможную святость. Другой сосед отца Константина, отец Евгений, настроен еще более критично. В своем приходе он имеет подлинную святыню — мощи канонизированного святого, на фоне которой святость камня-следовика кажется и сомнительной, и необоснованной.

Внебогослужебная деятельность приходских священников

Современные сельские батюшки удивляют своей активностью и нежеланием ограничиваться выполнением только тех обязанностей, которые напрямую продиктованы принадлежностью к священническому сану. Точнее было бы сказать, что священники очень широко и неформально подходят к толкованию своего предназначения.

Первое, на что стоит здесь обратить внимание, это стремление священников организовать и наладить работу церковно-приходских школ. Школы такие создаются, как правило, для детей. В воскресной школе отца Григория в 2000 году училось восемнадцать детей, и мы видели их рисунки, развешанные в церкви. В 2001 году другой священник, отец Вячеслав, планировал возобновить работу школы после неудачной попытки одному справляться с преподаванием (от уроков нередко отвлекали требы). Теперь на помощь ему должна была прийти матушка. Между тем, как признают сами священники, задача детского религиозного образования наталкивается на проблему религиозной индифферентности родителей. В невоцерковленных семьях детям сложно следовать прививаемым нормам поведения: поститься, молиться, не сквернословить. Отсюда — некоторая неуверенность в продуктивности своей учительской деятельности, которая, например, свойственна отцу Вячеславу.

Другая проблема нередко возникает в отношениях с учителями общеобразовательных школ, поскольку, преследуя цели религиозного ликбеза, священники — вольно или невольно — открыто демонстрируют неполноценность и ущербность государственного образования. Представители государственных образовательных учреждений зачастую трактуют учительство «попов» как вторжение в сферу их деятельности и как посягательство на их авторитет в вопросах должного воспитания. Показателен случай отца Константина, чей конфликт с местной школой закончился постройкой «своей собственной». На месте разрушенной земской школы при поддержке Межрегионального общественного фонда имени святителя Николая Чудотворца отец Константин построил новую церковно-приходскую школу Покрова Божией Матери. Школа эта не может не привлечь к себе внимания. Это белое каменное здание, современное и благоустроенное, стоящее прямо на берегу Чудского озера и своим внешним видом заметно контрастирующее с соседними деревянными постройками. По замыслу священника, обучение в ней не должно ограничиваться преподаванием Закона Божьего. В школе есть компьютерный класс и

предполагается, что образование, получаемое здесь, отвечает всем современным требованиям. Эта единственная в епархии трехлетняя церковно-приходская школа с интернатом, где могут учиться дети из других городов и сел. Интернат построен рядом со школой. Замечу, что в 2006 году ученица школы, десятилетняя Катя Яковлева стала призером конкурса детского рисунка «Христос рождается! Славите!», проводившегося по Указу Патриарха Алексия Второго.

Как видим, один вектор деятельности сельских священников – направление к цивилизации. Но есть и другой вектор – к архайке.

Для многих, если не для всех, современных сельских священников возрождение духовности напрямую соотносится с возрождением культуры. «Духовность» и «культура» кажутся понятиями синонимичными, и забота о преемственности культурных традиций приобретает в глазах священников особую значимость. Традиционность, сохранность благочестивых обычаев предков – еще один стандарт, которым руководствуются священники в борьбе за качество жизни. Так, современное состояние приходской жизни определяется священниками через наличие или отсутствие культурной преемственности. Сохранность культурного наследия становится показателем жизненного уровня прихожан.

Культура понимается священниками как этническая культура народа, потерянная следом за вероотступничеством. Священников крайне удивляет неумение прихожан праздновать праздники. Из слов отца Константина: «Народ абсолютно разучился праздновать праздники. К сожалению, все праздники превращаются в большую пьянку. Вот это очень сильно досаждало и... Как выяснилось, опять-таки, русский народ – это единственный народ, оказывается, который по воскресеньям не ходит в храм, русский народ – это единственный народ, который, оказывается, не танцует русских танцев – народных, своих» (ЕУ-Гдов-00, ПФ-23). Или, как заметил отец Григорий: «Это для них повод просто повеселиться, поесть, там, так сказать, отдохнуть, гульнуть как следует. <...> И это уже разучились» (ЕУ-Гдов-00, ПФ-3).

Как видим, культурный уровень жизни селян оценивается священниками весьма низко. Потеря культуры рассматривается священниками как результат потери духовности. В некотором смысле крайним выражением такой зависимости может служить представление отца Валерия о безусловном вымирании сёл после уничтожения в них церквей: «Вот, а сегодня там, где разрушаются церкви, там практически исчезают деревни, сёла тогда, да? Потому что раз была церковь, значит это уже село. То же самое, наверно, в Сопинах. Практически... больница, которая с каждым годом всё ветшает, я не знаю, по-моему, она даже уже не существует, и, конечно, с людьми происходит страшное» (ЕУ-Борович-02, ПФ-10).

Образцы потерянной культуры были найдены священниками в благочестивых традициях предреволюционного времени. Здесь мне вновь бы хотелось сослаться на опыт отца Константина. Показательно, что в день нашего с ним знакомства, узнав, что мы этнографы, он попросил подсказать ему название какой-либо книги о детских народных играх. Оказалось, что отец Константин очень активно взялся за возрождение старых традиций и, прежде всего, престольных праздников. Чтобы привлечь внимание прихожан к их собственному празднику и научить должному к нему отношению, в 2000 году священник организовал театральное представление. Силами детей был поставлен спектакль, и, как заметил нам батюшка, «концерт на абсолютнейшее ура прошел» (ЕУ-Гдов-00, ПФ-23).

В 2007 году храм Петра и Павла, где служит отец Константин, праздновал свое 100-летие. Симптоматично, что празднество в честь столетия храма проходило не только в стенах церкви, но и за ее пределами. И если на 11 и 12 июля были запланированы основные религиозные мероприятия, прежде всего, праздничное богослужение с крестным ходом и участием правящего Архиепископа, то на следующий день – по преимуществу, светские. Причем, как кажется, без активного организационного участия самого батюшки здесь не обошлось. По сообщению Псковской ленты новостей, 13 июля в селе работала ярмарка ремесел «Город мастеров», организованная

при поддержке Областного центра народного творчества. Здесь были представлены изделия из лозы, прута, глины, дерева, всевозможные тканые, кованые изделия, вышивка, украшения из бисера и многое другое. Жители села также увидели спектакль «Маланья — голова баранья», театрализованный приезд княгини Ольги с дружиной и целый ряд выступлений хоровых и фольклорных коллективов⁹. Такой набор мероприятий не случаен: вещи, изготовленные вручную из природных материалов, исторические персонажи, напрямую связанные с православием, коллективы, поющие народные песни и инсценирующие народные сказки, — все это непременно ассоциируется с чем-то вечным, исконным в той же мере, как и православная вера. Исследователи уже обращали внимание на то, что все, так или иначе связанное с фольклором и народными промыслами, зачастую религиозно окрашивается, а всевозможные ярмарки ремесел, народные гулянья и прочее представляют собой очень живую церковно-ориентированную среду вне храма. Вкупе с православной верой интерес к прошлому и народным традициям составляют понятие «православный образ жизни»¹⁰. Предполагается, что традиционная вера и национальная культура находятся в отношениях взаимодополнения и взаимообусловленности: православный зачастую мыслится как любитель русских народных песен и традиционной русской одежды, а участник фольклорного коллектива — как православный.

В этом смысле то, что происходило в дни празднования столетия храма, — это реализация тех же представлений о симбиозе веры и культуры. Священник, заботящийся о возрождении православных традиций, будет ратовать и за возрождение культурного наследия. Такое возрождение культуры можно было бы назвать и возвращением культуры, ибо усилия священника наладить приходскую жизнь основаны на стремлении вернуть народу давно утраченное. Вернуть культуру и вернуть к культуре. Возвращением это можно назвать еще и потому, что процесс этот идет сверху вниз, от знающих к незнающим, от специалистов к любителям, от мастеров к простолюдинам. И опять же от городских жителей к деревенским.

Обобщим вышеизложенные рассуждения.

1. На формирование политики священников в сельской местности в наибольшей степени повлияли два факта из биографий тех, чье рукоположение пришлось на время активного возрождения православия (1990-е годы). Во-первых, отсутствие духовного образования. Во-вторых, городское прошлое. Благодаря первой причине религиозность духовенства сохранила «народные» черты и оказалась созвучна крестьянской в том, что касается традиции почитания местных святынь. Следствием второй стало активное и разностороннее сотрудничество с горожанами (дачниками, паломниками), в обществе которых священники нередко ощущают больший социокультурный комфорт, чем с собственными прихожанами, а также — ориентация на городской стандарт жизни.
2. Из пяти священников, в чьих приходах находятся исследованные нами местные святыни, ни один не выбрал тактику игнорирования сложившейся традиции почитания. Кроме указанных выше, можно отметить также следующую причину. На фоне кажущегося забвения православных обрядов и обычаев практика почитания местных святынь явилась чуть ли не единственным свидетельством религиозности прихожан. Священники стали не просто поддерживать сложившиеся практики, но и одновременно придавать им надлежащую форму и привлекать тем самым внимание паствы к церкви.
3. Современному приходскому духовенству свойственно широкое толкование своего предназначения и активная социальная позиция. Сельский батюшка в его собирательном образе — не только молитвенник и проповедник, он также строитель, учитель, краевед, просветитель, организатор культурной деятельности. Как бывший горожанин он тянется к цивилизации, а как истинно православный — к исконно русскому и архаичному. Характерным направлением деятельности духовенства является возрождение этнической культуры, которая считается потерянной вслед за потерей духовности. Со временем подобная активность может оказать влияние на локальную культурную традицию.

Примечания

- ¹ Только один из священников отказался от записи беседы на аудионосители. Интервью с ним законспектировано в полевом дневнике. Авторы записи: Кормина Жанна, Штырков Сергей, Макарова Вероника, Филичева Оксана.
- ² Фонограммы атрибутируются согласно шифрам фольклорно-этнографического архива факультета антропологии Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- ³ «Одна из задач церковной мысли, то есть богословия, состоит в сдерживании мифологического творчества народа». См.: Кураев А., дьякон. Второе пришествие апокрифов: Проповедь о «порче» вместо проповеди о Христе. URL: <http://kuraev.ru/downloads/apokrifi.pdf> (дата обращения: 25.09.2008).
- ⁴ О роли институций см.: Панченко А. А. Религиозные практики: к изучению «народной религии» // Мифология и повседневность: Материалы научной конференции 24–26 февраля 1999 г. СПб., 1999. Вып. 2. С. 198–218.
- ⁵ Заметим, что такое положение дел не является секретом для представителей Церкви. Дьякон Андрей Кураев посвятил этой проблеме книгу, где в частности писал: «В условиях, когда лишь один священник из десяти имеет хотя бы семинарское образование <...> священник слишком часто оказывается воспитан и воспитуем своими прихожанками. Его знания ненамного отличаются от знаний клирошан и храмовых уборщиц, и он, увы, не всегда может отличить святоотеческое учение от приходской сплетни» (Кураев А., дьякон. Второе пришествие апокрифов...).
- ⁶ Известно, что деревенские жители, как правило, воспринимают веру с рождением как одну из составляющих культурного багажа; их религиозный опыт воспроизводит опыт предыдущих поколений и опирается на представления, накопленные ранее.
- ⁷ Справедливости ради заметим, что представления об идеальной религиозности православных, бывшей когда-то в прошлом и утраченной в настоящем, являются характерными не только для взглядов современных священников, но и для священнического дискурса вообще. В конце девятнадцатого века священники с наименьшей искренностью полагали, что истинная православность давно потеряна и на смену ей пришла религиозная индифферентность.
- ⁸ Подробно об это см.: Кормина Ж. В. Пещерка // Живая старина. 2004. № 3. С. 25–28; Кормина Ж. В. Религиозность русской провинции: к вопросу о функции сельских святынь // Сны Богороди-

цы. Исследования по антропологии религии. СПб., 2006. С. 130–150; Филичева О. Н. Почитаемые источники Восточной Новгородчины // Живая старина. 2004. № 3. С. 19–21; Штырков С. А. Забудущие родители // Живая старина. 2004. № 3. С. 21–25.

⁹ Псковская Лента Новостей. URL: <http://pln-pskov.ru/news/43402.html> (дата обращения: 25.09.2008).

¹⁰ Налетова И. Современные православные ярмарки как выражение православной веры вне храма // Религиозные практики в современной России. М.: НЛО, 2006. С. 178–198.

IV. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Е. В. Каширина, М. А. Лобанов
Санкт-Петербург

Возможности базы данных для музыкального анализа народных напевов¹

В настоящее время в Российском институте истории искусств благодаря поддержке Российского гуманитарного научного фонда ведется работа над первым в России указателем напевов русских народных песен всех жанров, начиная от колядок и детских закличек и заканчивая частушками и жестокими романсами, популярными в крестьянской среде. В указатель вошли напевы былин, причитаний, духовных стихов, хороводных и обрядовых песен, традиционной лирики, собранные в деревнях и опубликованные фольклористами в подлинном виде — без обработки, без сочиненного аккомпанеента. Учитываются только первые публикации мелодий.

Счет напевов, изданных к настоящему времени в сборниках по русскому фольклору, превысил уже два десятка тысяч, и задача указателя — облегчить поиск близкого музыкального материала (варианты напевов, их типы) по музыкальным параметрам, а не по словам песен. Это необходимо для решения множества исследовательских вопросов (изучение географического распространения напевов, их структурной организации, вариантности и другое), а также и для организации через Интернет единой сети поиска и обмена музыкально-аналитическими данными. Подобные указатели аналитического характера давно созданы для сказок, баллад, заговоров, быличек. Их научная эффективность очевидна.

По данному проекту вышел из печати труд «Русские народные песни в записи ленинградских фольклористов (1927–1991): Музыкально-систематический указатель напевов по их первым публикациям»². Теперь готовится продолжение: «Русские народные песни в записи фольклористов городов России и зарубежных стран».

Разыскание периферийных изданий, часто малотиражных, превратилось в проблему, которую, работая над новым проек-

том, нужно было решить в первую очередь. Мы обратились с просьбой о материалах в областные центры народного творчества, в частном порядке — к нашим коллегам и друзьям, обследовали библиотеки Петербурга и Москвы, из которых самой ценной для нас оказалась библиотека Государственного республиканского дома народного творчества. Смогли ли мы собрать все без исключения издания? Едва ли, но мы сделали все, что в наших силах.

В итоге в нашей картотеке накопилось порядка 8500 напевов, опубликованных в 180 изданиях, вышедших в свет по 2007 год включительно (год начала проекта). Для сравнения: объем материала в изданной «ленинградской» части указателя составляет 4300 напевов примерно из ста источников.

Конечно, основная цель проекта, когда он будет осуществлен, — опубликовать новую часть указателя в виде книги, как в случае с «ленинградской» его частью. Но параллельно ведется работа над созданием базы данных — такой способ хранения и поиска информации в гуманитарные исследования вошел в середине 1990-х годов. Этому способствовало и то, что программа «Access», одна из возможных для создания баз данных, вкладывалась в пакет программ «Microsoft Office» и становилась доступной для каждого пользователя персональным компьютером.

Подобный способ хранения и поиска информации оказался весьма привлекательным для собирателей фольклора и народной музыки. Его преимущества стали очевидными с появлением возможности воспроизводить звук и изображение. Думается, именно возможность мгновенно находить и экспонировать документы в электронных копиях (прослушать звукозапись, увидеть фотографии исполнителей, посмотреть видео) оказалась наиболее привлекательной для фольклористов. Ведь прежде выдача архивных материалов для прослушивания была обставлена огромными трудностями.

Но в нашем проекте изучение и поиск материалов по способу базы данных предлагается для решения иных задач, а именно: для выявления мелодических вариантов. В довольно многочисленном кругу систем упорядочения напевов по их мелодическим характеристикам можно выделить, по крайней мере,

два направления, в зависимости от формы выхода результатов этой систематизации — книжной и архивно-каталожной³. В книжном варианте систематизация напевов опиралась на неизменную схему, иногда невероятно разветвленную. Печать не позволяла варьировать последовательность признаков и их значений. Сама же схема как бы заставляла поверить, что самым важным признаком было деление мелодий на ранне- и поздне-стилистические (в данном случае понимается различие между местно-архаическими и общеевропейскими напевами с опорой на функциональную гармонию), потом использовался набор каденционных тонов, и только затем напевы разделялись по ритмико-стиховому строению и другим показателям. Но, возможно, в исторической реальности фонд напевов-вариантов сложился по совершенно другой последовательности признаков, и показатели, уложенные в иерархию, — это чисто условная зависимость, логическая операция, не отражающая действительного процесса. Признаки равнозначны и не зависят друг от друга.

Более гибким и приспособленным к поиску родственных мелодий оказался архивный вариант их упорядочения — в том случае, если поиск необходимого осуществляется не в одном, а в нескольких отдельных каталогах типа библиотечной системы (карточки дублируются и в разном порядке расставляются в алфавитном и тематическом каталогах). Такой метод позволяет максимально использовать в поиске горизонтальные связи между мелодиями и группами, которым они принадлежат, а не основываться только на генеральной иерархической вертикали. Трудоемкость ручного копирования напевов, видимо, стала причиной того, что подобные проекты не осуществились в достаточном объеме.

Использование компьютеров для автоматизации информационного поиска, в том числе и для анализа и систематизации народных мелодий (сам со себе подобный поиск позднее оформился в программы типа «база данных»), насчитывает почти тот же возраст, что и появление книги Н. Винера «Кибернетика». Так что в плане анализа и систематизации мелодий поиск по способу «базы данных» гораздо старше, чем те базы данных, о которых шла речь выше.

В 1949 году в США появилась статья Бертрана Бронсона «Механическая помощь в изучении народной песни»⁴. Близкие мелодии автор предлагал искать по ряду независимых друг от друга признаков. По тогдашним техническим возможностям автор пользовался перфокартами. Если выяснять историю применения идей для упорядочения музыкального фольклора, позднее оформившихся в современные программы типа «база данных», то Бронсон имеет здесь приоритет.

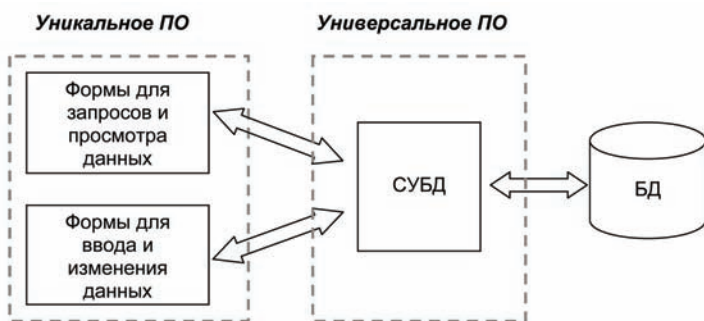
В 1960-е годы идею подобного многоаспектного поиска воплотила А. Эльшекова⁵. В отличие от Б. Бронсона, она не отказалась от генеральной иерархической вертикали, положив в ее основание пять аналитических признаков. Но наряду с основной иерархией, она предложила скомбинировать из тех же показателей несколько частных поисковых моделей, подбирая варианты по двум-трем признакам и наблюдая, какая из этих частных моделей наиболее эффективна в данном случае. Такая система подвижных каталогов также связана с информационными идеями, используемыми в базах данных (А. Эльшекова пишет, что опыт Б. Бронсона ею учтен).

Традиционно употребляемое понятие «база данных» не исчерпывает всей сложности и всего объема работы, поскольку электронный указатель напевов, по сути, является автоматизированной информационной системой (АИС) и включает в себя базу данных как один из компонентов. База данных — это всего лишь структурированные данные, записанные на машиночитаемый носитель, плюс описание структуры этих данных, сделанное с помощью специального программного обеспечения — системы управления базами данных (СУБД). При этом СУБД позволяет управлять структурой данных независимо, так сказать, от содержания материала. Для специалиста-музыковеда, чтобы подобрать напевы по разным характеристикам и просмотреть отобранные мелодии в разных сочетаниях, требуется разработать особое, специальное программное обеспечение, которое позволит извлекать данные из базы в соответствии с запросами этого пользователя. Также необходимо создать программы, помогающие вводить в базу новые данные и исправлять имеющиеся. Несмотря на все достижения информационных технологий,

эффективность использования базы данных в научных исследованиях во многом зависит от того, насколько удачно составлена модель данных.

Таким образом, программное обеспечение (ПО), необходимое для работы с базой данных, можно разделить на две группы: универсальное и уникальное (рис. 1). Уникальное в данном случае понимается как специально разработанное ПО для строго определенной задачи, здесь – для музыкально-фольклорного поиска. К универсальному относятся СУБД, работающие по техническим стандартам. Современная СУБД стандартизирует операции над данными, поддерживает целостность базы данных, позволяет работать одновременно нескольким пользователям и прочее. Уникальное или специализированное программное обеспечение поддерживает работу пользовательских экранных форм.

**Рис. 1. Архитектура информационной системы
«Указатель фольклорных напевов»**

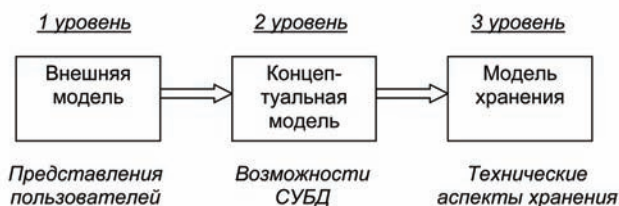


Схема, представленная на рисунке 1, наглядно демонстрирует, что электронный указатель как современная автоматизированная информационная система имеет несколько уровней представления данных (рис. 2): уровень пользовательских представлений, уровень СУБД, уровень хранения данных. Для каждого уровня разрабатывается своя модель данных.

Отправной точкой является внешняя модель, соответствующая уровню пользовательских представлений. На этом уровне разработчик АИС формализует представления музыкального

аналитика (то есть пользователя) об исследуемой области. Далее на основе пользовательской модели строится модель данных для СУБД, и только потом определяются детали хранения данных. Модель уровня хранения связана с сугубо техническими аспектами автоматизированной системы, поэтому в данной статье не рассматривается.

Рис. 2. Уровни представления данных в автоматизированной информационной системе (АИС)



На внешнем уровне моделирование начинается с выделения типовых объектов, сведения о которых интересуют пользователя, определяются взаимосвязи между объектами. Видение специалистов-фольклористов отражено в печатном указателе напевов и в карточках описания напева. Типовым объектом исследования в данном случае является песенный напев, представленный строкой-индикатором. Современные компьютерные технологии позволяют хранить в базе данных и манипулировать практически неограниченным количеством характеристик. Но в нашем случае для модели напева достаточно следующих характеристик:

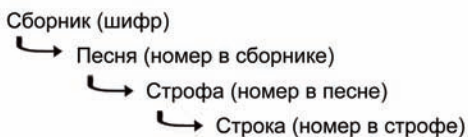
- 1) стиховой размер (из двух показателей – типовое количество слогов в стихе или полустихии; порядковый номер ударного слога);
- 2) ритмическая структура как некое временное пространство, размеренное ритмоопорами;
- 3) доля, в которой эта структура реализована;
- 4) просодия (в московской терминологии – СМРФ⁶);
- 5) гармонический показатель в десятичной форме;
- 6) гармонический показатель в двоичной форме;
- 7) показатель для набора каденционных тонов в десятичной форме;

- 8) гармонический показатель для набора каденционных тонов в двоичной форме;
- 9) инициальные опорные тоны.

Характеристики 4, 8 и 9 целесообразно применить лишь к немногим песенным группам, в книжной версии указателя эти характеристики имеют локальное значение.

Песенная строка входит в состав строфы; строфа в свою очередь входит в состав песни (рис. 3). Строфа имеет собственные характеристики, такие как ее порядковый номер в песне и композиционное строение. Песня также имеет свои характеристики, например, название (или первая строка текста), жанр, время и место записи. Каждая песня, из которой взят для анализа напев, опубликована в том или ином фольклорном сборнике. Таким образом, можно выделить четыре иерархически связанных типа объектов, имеющих специфические характеристики (рис. 3).

**Рис. 3. Иерархическая вложенность объектов
музыковедческого анализа**



Представленное в схеме иерархическое подчинение «живой» народной песни формальному печатному изданию на первый взгляд может показаться неестественным. Тем не менее, такая модель лучшим образом отражает то обстоятельство, что каждое исполнение (а следовательно и запись) народной песни уникально. Таким образом, в базе данных каждый проанализированный напев будет иметь составной индекс: <Шифр сборника><Номер в сборнике><Номер строфы><Номер строки>.

Среди требований к информационной системе, предназначенной для поддержки научных исследований, важнейшими являются поддержка научной классификации и гибкость процедуры систематизации.

Для удовлетворения первого требования вводятся дополнительные типы объектов, содержащие названия и характеристики

разделов научной классификации. В модель указателя фольклорных напевов кроме того введены объекты, которые несут справочную информацию и служат для уточнения обстоятельств записи и анализа напева:

- жанры народных песен (Обозначение, Название жанра);
- темы народных песен (Обозначение, Название темы);
- географические районы (Обозначение, Этнографический регион, Административный регион);
- персоналии (Фамилия, Инициалы, Имя, Отчество, Учреждение);
- персональные роли (Обозначение, Название роли: автор нотировки; составитель и редактор песенного сборника);
- системы стихосложения (Обозначение, Название).

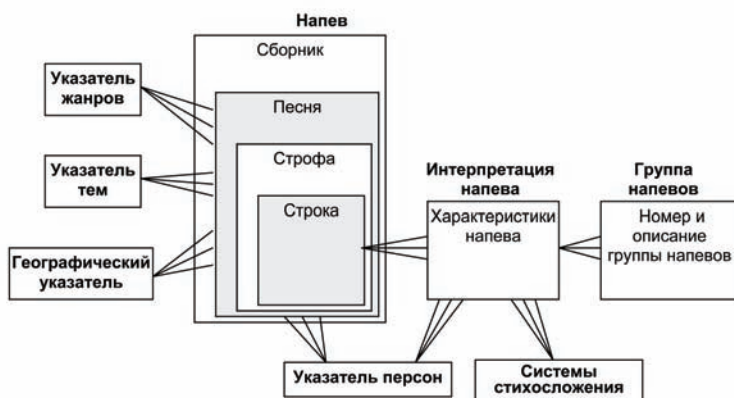
В скобках указаны характеристики, значения которых должны храниться в базе данных. Все перечисленные справочники в той или иной форме имеются в печатной версии указателя фольклорных напевов.

Под гибкостью систематизации в общем случае понимается возможность отнести исследуемый объект сразу к нескольким классам. В нашем случае этот принцип относится к напевам. Подобная ситуация может возникнуть, когда два или более исследователя предлагают разные варианты аналитического прочтения фольклорного материала. Для разрешения этой ситуации мы разделяем в модели данных, с одной стороны, сам напев как таковой (для этой цели служат такие параметры, как название сборника, название песни, номер строфы, нотная запись народной песни) и, с другой стороны, его интерпретация, представленная в виде конкретных значений аналитических характеристик. То и другое рассматриваются нами как отдельные типы объектов. В этом случае одному объекту типа «напев» может быть поставлено в соответствие несколько объектов типа «интерпретация» (рис. 4).

Другая ситуация, требующая гибкости систематизации, связана с тем, что исследователь относит напев к тому или иному классу не по формальным признакам, а руководствуется своим опытом и научной интуицией (из-за какой-то случайной отдельной ноты общая его характеристика в цифровом коде меняется, а му-

зыкунту ясно, что речь идет о напеве, очень близком другим напевам с несколько иной цифровой характеристикой). В этом случае в базе данных информационной системы необходимо отдельно хранить интерпретацию напева в виде значений аналитических характеристик и описание поставленной ему в соответствие группы напевов также в виде значений или диапазонов значений аналитических характеристик. Поэтому в качестве отдельного типа объектов выделяется группа напевов. Каждая группа напевов именуется номером и литерой и определяется типовыми значениями характеристик напевов. На рисунке 4 дается схематическое представление описанной выше пользовательской модели.

Рис. 4. Внешняя (пользовательская) модель данных указателя фольклорных напевов



На уровне СУБД описанная выше система взаимосвязанных объектов проще всего может быть представлена реляционной моделью. То есть каждый из описанных выше типовых объектов представлен на языке СУБД в виде таблицы, столбцы которой содержат значения определенных для объекта характеристик. Таблицы связываются друг с другом с помощью совпадающих значений однотипных столбцов. Каждая строка одной таблицы может быть связана с одной или несколькими строками другой таблицы. На рисунке 5 показан механизм связи таблиц «Песня», «Сборник» и «Указатель жанров». Каждой стро-

ке из таблицы «Песня» ставится в соответствие строка из таблицы «Сборник», если у них совпадают значения в поле «Шифр сборника». Таким же образом каждой песне ставится в соответствие название жанра из таблицы «Указатель жанров». Благодаря представленным на рисунке 5 связям обеспечивается возможность, например, для указанного жанра получить список песен в этом жанре. При этом для реляционной модели данных совершенно неважно, в каком порядке записаны строки и столбцы таблицы. СУБД покажет их пользователю в том порядке, который потребуется.

Всего реляционная модель базы данных указателя фольклорных напевов содержит 18 таблиц. Используя связи с другими таблицами, можно из общего списка отобрать не только песни одного жанра, но и те песни, строки-индикаторы которых имеют заданные значения аналитических характеристик.

Рис. 5. Пример связи таблиц в реляционной модели данных



Для создания электронного указателя фольклорных напевов на основе описанной выше модели данных подойдет любая СУБД реляционного типа. Для демонстрации работоспособнос-

ти предложенной модели и ее соответствия потребностям исследователей-фольклористов выбрана настольная СУБД Microsoft Access как наиболее доступная для неподготовленного в области программирования пользователя. В связи с необходимостью хранить в базе данных изображения нотных строк, актуальным становится недостаток СУБД Microsoft Access, проявляющийся в непропорциональном росте объема базы данных при добавлении в нее изображений. При подготовке окончательного варианта электронного указателя, который должен содержать описания более 4000 песенных напевов, возможен перевод базы данных под управление безлицензионной версии серверной СУБД Microsoft SQL Server Express.

Преобразование пользовательской модели в реляционную модель базы данных, поддерживаемую СУБД, производится по определенным правилам. На этом этапе необходимо уточнить, как будут определяться значения аналитических характеристик напева (то есть тех, по которым выясняется принадлежность к группе напевов) и характеристик, по которым будет производиться выбор и упорядочивание. При этом необходимо руководствоваться двумя принципами:

- использование классификационной схемы или списка возможных значений. Примером может служить характеристика «Жанровая принадлежность», значения которой выбираются из заранее определенного списка жанров. Список фольклорных жанров в данном случае представляет собой простейшую классификационную схему;

- приведение характеристик к «атомарным» значениям. Это означает, что каждый элемент данных, по которому будет производиться систематизация, должен быть выделен в отдельное поле. Например, характеристика «блок ритмоопор» в поле 3 печатного указателя представлена в виде последовательности цифр «1», «2» и «3». И эта последовательность показывает ритмическую структуру не только анализируемой песенной строки, но также предшествующей и последующей. Для сортировки используется только выделенная часть этой последовательности. Например, ритмическая структура напева задана последовательностью «1|323|22», а для сортировки ис-

пользуется только отмеченная символами «|» часть — «323». Автоматическая сортировка или выборка материала по значениям этой характеристики возможна только в том случае, если используемая для сортировки часть хранится отдельно. Поэтому часть аналитических характеристик для хранения в базе данных разбивается на структурные элементы. Например, характеристика 1 (стиховой размер) разбивается на два поля: в одном отражается число слогов в стихе, в другом — порядковый номер иктового слога. Аналогичным образом поступим и в других случаях.

В заключение хочется отметить, что в настоящей статье представлен подход, в котором электронный указатель фольклорных напевов рассматривается не как список раз и навсегда проанализированных напевов, а как инструмент научных исследований, который обладает большой гибкостью и позволяет учесть взгляды разных музыковедов-фольклористов и разные варианты прочтения песенных строк. Дело в том, что в базу данных заложена возможность создания новых структурных элементов, которые можно заполнить собственными показателями: скажем, для всего массива песен либо избрать обязательным просодический параметр СМРФ, либо включить режимы варьирования или обогащения гармонического показателя дополнительными данными. Это должно быть предусмотрено сверх тех возможностей, которые содержатся в книжной версии указателя. Можно лишь приветствовать такое расширение возможностей поиска, но сейчас, думается, стратегически выполнимой задачей является создание электронной версии напечатанного указателя, используя как средство базу данных.

Примечания

- ¹ Настоящая статья выполнена в рамках проекта «Русские народные песни в записи фольклористов городов России и зарубежных стран. Музыкально-систематический указатель напевов», осуществленного благодаря поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 07-04-00057а).
- ² Русские народные песни в записи ленинградских фольклористов (1927–1991). Музыкально-систематический указатель напевов по

их первым публикация: В 3 кн. / Разработал и подготовил к изданию М. А. Лобанов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

- ³ Гошовский В. Л. Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы. М.: Фольклорная комиссия ССК (роотапринт), 1966. С. 6–8.
- ⁴ Bronson B. Mechanical Help in the Study of Folk Song // *Journal of American Folklore*. Vol. 62. April–June. 1949. P. 85.
- ⁵ Elscheková A. Metò da vyhodnocovania melodichkých podobností pomocou klasifikačnich tabuliek // *Musicologica Slovaca*. VI. Bratislava, 1978.
- ⁶ СМРФ — слоговая музыкально-ритмическая форма напева. См.: Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. С. 51.

Ангемитонные лады в южнорусской традиции

Расшифровки экспедиционных материалов южнорусского фольклора из Кабинета народной музыки Воронежской государственной академии искусств, а также современные публикации В. М. Щурова, А. Н. Иванова, И. Н. Карачарова свидетельствуют о широком бытовании напевов в ангемитонных ладах с полуторатоновым ходом, звукоряды которых принято называть «трихорд в кварте», «тетрахорд в квинте», «ангемитонная пентатоника». Задача этой статьи — показать, насколько распространены такие лады в южнорусской традиции, каким образом реализуются, как координируются друг с другом, с какими жанрами связаны.

Феномен ангемитонных ладов, в том числе ангемитонной пентатоники, имеет в музыкально-теоретических исследованиях разнообразные толкования, исторически меняющиеся с развитием самой музыкальной науки.

Ангемитонную пентатонику долгое время называли «китайской гаммой», поскольку связывали ее происхождение с особенностями развития древнекитайской народной музыки. С «открытием» пентатоники в других национальных культурах — ирландской, шотландской, народов Поволжья, славянской и многих других — родилась гипотеза об ангемитонной пентатонике как всеобщем этапе развития музыкального мышления, предшествующем возникновению диатоники. Такую идею высказал известный западный теоретик XIX века Гуго Риман, опираясь на исследование немецкого акустика Германа Гельмгольца «Учение о звуковых восприятиях». Пентатоника выводилась из последовательности чистых квинт, перенесенных в одну октаву, при этом для каждой из разновидностей пентатоники предлагался свой способ образования, а ангемитонные примитивы (трихорды и тетрахорды с полуторатоновым ходом в звукоряде) рассматривались как допентатонные ладовые системы, развитие которых и привело к появлению пентатоники. Так складывалась концепция

стадиальности, объясняющая эволюцию ладового мышления, которая до сегодняшнего дня имеет немало сторонников.

На русской почве эта идея закрепились, благодаря известным исследователям XIX века – П. П. Сокальскому и А. С. Фаминцыну, которые были знакомы с работами Г. Гельмгольца. Оба они напечатали труды, посвященные пентатонике, в которых опубликовали примеры напевов в пентатонных ладах, в том числе русские и украинские песни¹. Идея стадиальности по-разному интерпретировалась этими авторами, но она давала возможность искать и находить объяснения обилию напевов в русской музыке со звукорядами ангемитонной пентатоники. Оба исследователя не дожили до того момента, когда в 1916 году Г. Риман опубликовал специальную статью об универсальном приоритете пентатоники².

Концепцию стадиальности, которая получила развитие в сравнительном музыкознании (этномузыкологии), резко критиковал К. В. Квитка³. Признавая пентатонику древней системой, К. В. Квитка считал, что нет никаких доказательств безраздельного господства пентатоники на ранней стадии развития музыки, а также нет убедительных аргументов, подтверждающих тот факт, что диатоника появилась в результате добавления двух новых квинт к пентатонному звукоряду. Пафос его знаменитой статьи 1926 года «Первобытные звукоряды» был обращен против признания пентатоники как *начального и всеобщего* этапа в развитии ладового мышления. К. В. Квитка писал: «Весьма рискованной является предпосылка о единстве музыкального развития всего человечества»⁴.

К. В. Квитка сомневался и в другом исходном постулате – приоритете интервалов кварты, квинты и октавы на ранних этапах формирования музыкального мышления: «Исторические и эмпирические данные свидетельствуют только о том, что пентатоника очень древняя система. Место пентатоники, как наиболее древней системы, [якобы] безраздельно господствовавшей на ранней стадии развития музыки, было определено на основе данных физического и психофизиологического характера. Из того, что интервалы октавы, квинты и кварты характерны своими наиболее простыми акустическими соотношениями, делались вы-

воды, что первобытный звукоряд должен был образовываться исключительно при помощи этих интервалов»⁵.

Не касаясь подробно всех положений статьи, отметим главное: К. В. Квитка настаивал на множественности путей развития ладового мышления из несомненно древних олиготонных (и не обязательно ангемитонных) звукорядов. Идеи К. В. Квитки (через 60 лет) побудили Э. Е. Алексеева на создание новой теоретической концепции, изложенной им в известной работе «Раннефольклорное интонирование». Эта концепция опирается на современный термин «*дивергентность*», обозначающий расхождение признаков в ходе эволюции у групп, первоначально близких по своим свойствам. Э. Е. Алексеев считает, что «может и должен быть пересмотрен общий взгляд на соотношение пентатоники и диатоники. Их следует рассматривать не как сменяющие друг друга этапы единого эволюционного развития (пентатоника как неполная, неразвитая диатоника), а как интонационные системы, развивающиеся параллельно из общих раннефольклорных корней и имеющие в основе различные функционально-структурные принципы. <...> В частности диатоника обнаруживает способность к интенсивному развитию, в то время как пентатонике свойственна тенденция к замыканию звукорядной системы и ее относительной консервации»⁶.

Появление теории дивергентности было подготовлено не столько теоретиками, сколько собирателями фольклора и исследователями музыкальных культур определенного этноса. Такие исследователи, как правило, стремились постичь законы музыкального мышления «из самой музыки, как она есть», не опираясь на европоцентристскую музыкальную теорию. Так происходило и на заре российской музыкальной фольклористики: вспомним научные установки А. Н. Серова, В. Ф. Одоевского, А. Д. Кастальского.

Итак, две полярные концепции по поводу зарождения музыки — стадияльная с ее универсальным приоритетом пентатоники и дивергентная — отражают две точки зрения на определение законов эволюции русского народного музыкального мышления. Для одних ангемитонно-пентатонные лады — всеобщий этап развития, для других — это национально-самобытный признак традиционной музыкальной культуры. В самом широком

плане теория стадильности не отвергнута и сейчас, хотя трактуется она не столь упрощенно. Сторонниками этой теории были такие крупные ученые, как Р. И. Грубер, Ю. Н. Тюлин. Они считали, что ангемитонные лады с полуторатоновыми ходами являются недоразвившейся пентатоникой. Ю. Н. Холопов отмечает также, что ангемитонная пентатоника «составляет, по-видимому, всеобщий этап в развитии собственно ладового мышления. Конструктивный принцип ангемитоники — связь тонов отношениями сильнейших консонансов... Типичная интонация — трихорд (типа e-g-a, d-e-g)»⁷.

Другая точка зрения указывает на национальную характерность и самобытность ангемитонных трихордов и тетрахордов в русской и шире — славянской традиционной музыкальной культуре. Наиболее ревностным сторонником этой точки зрения был Ф. А. Рубцов. Его работа «Основы ладового строения русских народных песен»⁸ более чем убедительна, если бы не одно обстоятельство: он практически ничего не пишет о напевах в пентатонных ладах, как будто их нет.

Анализ напевов южнорусской традиции, выполненный на основе современных методик, показывает, что примерно каждый 17-й напев из всего массива песен (исключая, разумеется, позднетрадиционный пласт) опирается на ангемитонные тетрахорды или пентатонику. Это немного, если делать выводы о широком распространении пентатоники в южнорусской традиции, но и не настолько мало, чтобы не обращать на этот факт внимание. К анализу были привлечены публикации по южнорусскому фольклору и расшифровки Кабинета народной музыки Воронежской государственной академии искусств (далее — ВГАИ); из трех тысяч напевов было отобрано 184 с интересующими нас звукорядами. В группу ангемитонно-пентатонных напевов были включены не только напевы с «чистыми» звукорядами, но и напевы с «погрешностями». При этом определяющими были следующие установки:

- в напевах у некоторых исполнителей возможны появления звуков, не обладающих структурообразующими ладовыми свойствами (то есть «случайные» звуки);
- в песне ангемитонный звукоряд должен реализовываться в гетерофонном пучке основных голосов, то есть в нижних го-

лосах; подголосок, который всегда несет признаки индивидуальности исполнителя и выполняет в южнорусской традиции функцию ладового напластования, может выходить за пределы ангемитонного звукоряда.

Анализ показывает, что «случайные» звуки чаще всего появляются в скорых карагодных песнях или близких к ним по музыкальной стилистике свадебных песнях с «алилешным» припевом, диатонический подголосок — в протяжных песнях.

Первичная систематизация отобранного материала происходила в соответствии с разработанной схемой теоретически возможных ангемитонных и пентатонных ладов. На основе пяти звукорядов и их неполных версий могут сложиться разные лады в зависимости от функций ступеней звукоряда, и все версии таких ладов по группам представлены в таблице 1.

У любого, кто знакомится с таблицей 1, может появиться вопрос: на каких основаниях присваивался порядковый номер звукоряду? Если согласиться с тем, что появление пентатоники строго обусловлено самим ходом эволюции музыкального мышления, то значит должен быть и тот первый наиболее естественный вариант пентатоники. Этим вопросом задавались многие исследователи и в XX веке, в связи с активным самопознанием национальных культур, где пентатоника занимает доминирующее положение (например, у народов Поволжья — марийцев, чувашей, татар). Итоги такого научного интереса подвел музыковед из Чувашии Михаил Григорьевич Кондратьев в статье «О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники».⁹ Он приводит 14 мнений исследователей о том, какой звукоряд считать первым, главным. У каждого из них нашлись аргументы в пользу истинности своего выбора. Если эти мнения сопоставить с таблицей, то они распределились следующим образом: «cde ga» (П1) — 5 человек; «de ga c» (П2) — 2 человека; «e ga cd» (П3) — 1 человек; «ga cde» (П4) — 5 человек; «cde g» (П5) — 2 человека.

Отсутствие единой терминологии по отношению к каждому из пяти звукорядов М. Г. Кондратьев объясняет малым интересом к пентатонике, обусловленным всеобщим мнением об ее ограниченных возможностях для развития и использования в том

числе в практике современного композиторского творчества. «Лишь в свете недостаточно высокого статуса пентатоники, изучаемой не глобально, а в отдельных проявлениях, можно объяснить, почему в современных описаниях пентатонных звукорядов нет, в отличие от древнекитайских, ни системы, ни единства»¹⁰.

На самом деле, избранная нами нумерация является инструментом систематизации и индексации звукорядов.

В таблице 1 используются следующие условные обозначения:

П	— лады на основе полного пентатонного звукоряда;
А	— ангемитонные лады на основе звукоряда из четырех звуков;
а	— ангемитонные лады на основе звукоряда из трех звуков;
ПЗ, АЗ, аЗ...	— версии ладов на основе общего звукоряда (в данном случае — звукоряда № 3);
1, 2, 3...	— обозначение ступеней лада вверх от тона-устоя (супертоны);
IV, III, II...	— обозначение ступеней вниз от тона-устоя (субтоны);
s	— наличие в звукорядной модели лада субтона или нескольких субтонов (например, при наличии двух субтонов ставится ss, трех — sss); в формуле лада на месте полуторатонового хода ставится тире.

В таблице 1 выделены штриховкой те лады, которые зафиксированы в южнорусской традиции; в скобках после индекса лада указано количество выявленных образцов. Можно сделать следующие предварительные выводы об особенностях бытования ангемитонно-пентатонных напевов южнорусской традиции:

1. Сравнительно мало зафиксировано напевов, основанных на ангемитонных трихордах — 7, а также напевов в пентатонике с двумя полуторатоновыми ходами — 6.
2. Как правило, в каждой узколокальной традиции встречается несколько напевов в ангемитонных (пентатонных) ладах или же они не обнаружены вовсе. Границы распространения таких напевов, плотность их присутствия в общем корпусе на-

певов могут учитываться в ряду показательных признаков музыкального диалекта, что подтверждается опытом картографирования в пределах воронежско-белгородского пограничья. Например, в селах Белгородской области записано большое количество напевов в ангемитонных ладах (учитываются только нотированные песни): с. Нижняя Покровка – 5 из 33; с. Иловка – 8 из 45; с. Подсереднее – 8 из 64; с. Боровое – 15 из 137.

3. Как правило, в пределах одной узколокальной традиции фиксируются две-три родственные ладовые модели, у которых обнаруживается общее ядро лада. Например, в с. Татарино Каменского района Воронежской области из 37 свадебных песен 10 звучат в ангемитонных звукорядах. Все они по существу используют один звукоряд («a cde»), но на его основе образуется два политекстовых напева в разных ладах: A5 (1–345) – 4 текста и As5 (III–123) – 6 текстов.
4. Выявляется определенная взаимосвязь звукоряда, а в некоторых случаях и конкретного лада на основе звукоряда, с теми или иными жанрами:
 - лады на основе ангемитонных трихордов (a4, a5, ass5) характерны для детского и материнского фольклора, колядок;
 - лады на основе ангемитонных тетрахордов (A5, As5) фиксируются исключительно в свадебном фольклоре в воронежско-белгородском пограничье, в других локальных традициях – в свадебных и хороводных песнях;
 - пентатонные звукоряды (П4, Ps4, Пss4, П5) встречаются преимущественно в протяжных песнях воронежско-белгородского пограничья, редко – в свадебных и хороводных песнях.

Особенность протяжных песен в пентатонных звукорядах (в воронежско-белгородском пограничье) состоит в наличии субтона и ладового напластования в форме диатонического подголоска (который может и отсутствовать в некоторых исполнительских версиях). Функция субтона в таких напевах – не мелодическая, а гармоническая, поскольку он чаще всего появляется именно в каденции для формирования звукового

комплекса, оппозиционного конечному тону-устою, то есть субтон появляется в звукоряде не в качестве новой квинты, а вследствие развития лада. Функция диатонического подголоска также вызвана многоголосной фактурой и необходимостью формирования взаимно оппозиционных гармонических созвучий. Таким образом, в протяжных песнях в одном напеве нередко сочетаются два принципа: пентатонный, связанный с реализацией мелодического модуса, и диатонический, связанный с реализацией гармонических функций в многоголосной фактуре. Ярким примером может служить песня из с. Подсереднего Алексеевского района Белгородской области «Уж ты, чёрный ты мой, чернобровый» (пример 1).

Как видим, пентатоника в южнорусской традиции не связана с древними жанрами, на чем настаивают А. С. Фаминцын и П. П. Сокальский. Не подтверждается и концепция формирования пентатоники из ангемитонных примитивов за счет постепенного добавления новых квинт, перенесенных в одну октаву. Мало того, пентатоника в южнорусской традиции получает мощный импульс для развития в результате взаимодействия с диатоническим принципом и «приспособлением» пентатоники к многоголосной исполнительской манере. То, что гениально найдено народом, закрепилось в традиции и существует уже не одно столетие, для современных композиторов является открытием. Так, музыкальная критика отмечала, что творчество композиторов волжско-уральского региона в последней четверти XX века связано с поисками новых средств выразительности, освоением современных принципов ладового мышления на базе пентатоники: «Возникли сложнотональные явления на базе пентатоники путем совмещения звукорядов разного строя <...> выяснилось, что полифоническое мышление не чуждо пятиступенным ладовым системам и может органично развиваться на их основе»¹¹.

Дальнейшие исследования южнорусского фольклора в отношении ангемитонно-пентатонных ладовых систем, возможно, позволят открыть другие способы их развития и реализации в местных жанровых системах.

Таблица 1. Теоретически возможные пентатонные лады и ангемитонные (неполные пентатонные) лады с полутонаторновым ходом

Ангемитонные лады на основе полного пентатонного звукоряда				Ангемитонные лады на основе звукоряда из четырех звуков				Ангемитонные лады на основе звукоряда из трех звуков									
Индекс лада	Ступени лада					Индекс лада	Ступени лада					Индекс лада	Ступени лада				
1. Лады на основе звукоряда: до-ре-ми-соль-ля																	
П1	1	2	3	–	5	6		A1 (7)	1	2	3	–	5	a1		не может быть	
Пs1	II	1	2	–	4	5		As1	II	1	2	–	4	as1		не может быть	
Пss1	III	II	1	–	3	4		Ass1(3)	III	II	1	–	3	ass1		не может быть	
Пsss1	IV	III	II	–	1	2		Asss1	V	IV	III	–	1				
Пssss1	V	IV	III	–	II	I											
2. Лады на основе звукоряда: ре-ми-соль-ля-до																	
П2	1	2	–	4	5	–	7	A2	1	2	–	4	5	a2		как a4	
Пs2	II	1	–	3	4	–	6	As2	II	1	–	3	4	as2		как as4	
Пss2	IV	III	–	1	2	–	4	Ass2	IV	III	–	1	2	ass2		как ass4	
Пsss2	V	IV	–	II	1	–	3	Asss2	V	IV	–	II	1				
Пssss2	VII	VI	–	IV	III	–	I										

3. Ладь на основе звукоряда: ми-соль-ля-до-ре																
ПЗ	1	-	3	4	-	6	7	A3	1	-	3	4	-	6	a3	как a5
Пс3	III	-	1	2	-	4	5	As3	III	-	1	2	-	4	as3	как as5
Псс3	IV	-	II	1	-	3	4	Ass3	IV	-	II	1	-	3	ass3	как ass5
Пsss3	VI	-	IV	III	-	1	2	Asss3	VI	-	IV	III	-	1		
Пssss3	VII	-	V	IV	-	II	1									

4. Ладь на основе звукоряда: соль-ля-до-ре-ми																
П4 (7)	1	2	-	4	5	6		A4	1	2	-	4	5		a4 (2)	1 2 - 4
Пс4 (44)	II	1	-	3	4	5		As4	II	1	-	3	4		as4	II 1 - 3
Псс4 (1)	IV	III	-	1	2	3		Ass4 (1)	IV	III	-	1	2		ass4	IV III - 1
Пsss4	V	IV	-	II	1	2		Asss4	V	IV	-	II	1			
Пssss4	VI	V	-	III	II	1										

5. Ладь на основе звукоряда: ля-до-ре-ми-соль																
П5 (1)	1	-	3	4	5	-	7	A5 (48)	1	-	3	4	5		a5 (2)	1 - 3 4
Пс5 (5)	III	-	1	2	3	-	5	As5 (47)	III	-	1	2	3		as5	III - 1 2
Псс5	IV	-	II	1	2	-	4	Ass5 (13)	IV	-	II	1	2		ass5 (3)	IV - II 1
Пsss5	V	-	III	II	1	-	3	Asss5	V	-	III	II	1			
Пssss5	VII	-	V	IV	III	-	1									

Пример 1. «Уж ты, чёрный ты мой, чернобровый»
(протяжная)¹²

Белгородская обл., с. Подсерднее

$\text{♩} = 66$

III Ох да, юж ты, да ли чё.. а во - т(ы),

I О, да чё-р(ы)-най, а ты, чер - на -

II О - и, да чёр - на... а ты, че-р(ы)на -

III чё - р(а) - най ты мо - и, чё - р(ы) - на... а ты, чер - на -

IV ...на... а ты, чёр - на -

V да чёр - на - и, а ты, чер - на -

VI да чер - на... (я), ты, чер - на -

VII о - и, да чёр - на - и, а ты, чер - на -

VIII о - и, да чёр - на - и, а ты, чер - на - (а) -

бро... че-р(ы)-на - бро - ва - й(е), да ну - ка,
 бро - а... че-р(ы)-на - бро - ва - (а) й(е), да ну - ка,
 бро - (а)... чер - на - бро - ва - й(я), да ну - ка,
 бро... ..на - бро - ва - й(я), да ну - ка,
 бро... а е чер - на - бро - вай, да ну - ка,
 бро - ва... чер - на - бро - ва - (и), да ну - ка,
 бро - вай, чер - на - бро - вай, да ну - ка,
 ро.. а, чер - на-б(ы)ро - вай, а (я), да ну - ка,

о - е, о е я е е, о х(ы)
 е ой, е о е е, о, во... во - т(ы),
 вой я, а с я да ну, во - (а) - (о) - т(ы),
 во - а, е е е а, во - т(ы),
 во е, а да о е е а, во - т(а),
 о и, о и е о, о х(а),
 о е, е а е е, во т(ы),
 о е, э е е е а е, о - х(а),

да, да д(а)-ру-жо - (е) - че - к(ы) мо - и, ты ха -
да, да д(а)-ру-жо - (е) - чи... (вой) мо - и, ты ха -
да, да д(а)-ру-жо... (а) - че - к(ы) мо - и, ты ха -
да дру - жо... ...че - к(ы) мо - и, ты ха -
да, д(а)-ру - жо - (е) - че - к(ы) мо - и, ты ха -
да, да дру- жо - че - к(ы) мо - и, ды ха -
да, да д(а)-ру- жо - чи... ка - к(ы) мо - и, ты ха -
да д(ы)- ру - жо - (га) - чи - к(а), а ты, мой ха -

ро - (е)... о ох, а же на - и... о - х(ы), ха - ро - шай.
ро... эй, о е о и о, ну и ха... ха - ро - шай.
ро - (о)... ли, а а жа на - и - ха... ха - ро - шай.
ро - (а)... о - х(а), а жи на - и - ха... ха - ро - шай.
ро - (е)... о - х(а), а жа на - и - ха... ха - ро - шай.
ро... о и я, а жа най - ха - ро - шай.
ро - (а)... о - х(ы), а жа мой ха... ха - ро - шай.
ро - (е)... е е а, ка - жа, ну и ха... ха - ро - шай.

Примечания

- ¹ Сокальский П. П. Китайская гамма в русской музыке // Музыкальное обозрение. 1885. № 26–27; Фаминцын А. С. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. СПб., 1889.
- ² Riemann H. Folkloristische Tonalitätsstudien. Lpz., 1916.
- ³ Квитка К. В. Первобытные звукоряды // Избранные труды. М., 1971. Т. 1. С. 215–278.
- ⁴ Там же С. 219–220.
- ⁵ Там же. С. 217.
- ⁶ Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М., 1986. С. 173.
- ⁷ Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб., 2003. С. 43.
- ⁸ Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.
- ⁹ Кондратьев М. Г. О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 37–46.
- ¹⁰ Там же. С. 41.
- ¹¹ Тараканов М. Е. Музыкальная культура РСФСР / ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. М.: Музыка, 1987. С. 319.
- ¹² Записана от ансамбля с. Подсереднего Алексеевского р-на Белгородской обл. (ВГАИ, 1997). Исполнители: Павлова Е. Д., 1938 г. р., Ходыкина В. Д., 1937 г. р., Маничкина О. И., 1926 г. р., Мальцева М. К., 1928 г. р., Калягина М. М., 1932 г. р., Ярцева П. К., 1934 г. р., Попова Е. Т., 1929 г. р., Ходыкина П. К., 1949 г. р. Номера записей по фонду ВГАИ: 324/9; 323/13; 319/16; 325/15; 320/12; 321/23; 322/10. Нотация Сысоевой Г. Я.

**Дунайские липоване и казаки-некрасовцы:
к проблеме стилистического соотношения
фольклорных традиций**

Изучением культурного наследия русских старообрядческих диаспор внутри России, а также ближнего и дальнего зарубежья в настоящее время занимается немало исследователей. Накоплен и введен в научный обиход богатейший материал, опубликованы научные труды, посвященные различным региональным традициям липован¹. Имеется также ряд исследований, проведенных уже после возвращения части липован из Румынии². Казаки-некрасовцы также являются старообрядцами, но представляют собой отличную от липован группу русского населения³. Проблемой же соотношения двух традиций — липован и некрасовцев — занимались мало. Из опубликованных работ, частично проливающих свет на эту тему, можно назвать статью А. К. Соколовой-Москетти «Историко-культурные связи казаков-некрасовцев и липован», доступную сейчас лишь в электронной версии, без музыкальных примеров и выходных данных⁴. Тем не менее, приводимые в статье немногочисленные сведения сравнительного характера о фольклорных традициях старообрядческих поселений Одесского берега дельты Дуная и Приморско-Ахтарского района Краснодарского края являются важными. А. К. Соколова-Москетти впервые обращает внимание на то, что исследователи часто смешивают липован и некрасовцев, называя всех то некрасовцами, то липованами. В результате в опубликованных материалах разобраться порой очень трудно: «Так, в имеющейся единственной публикации текстов песен некрасовцев материал излагается в соответствии с точкой зрения ее автора — Ф. В. Тумилевича — о том, что липоване — это дунайская ветвь некрасовцев, поэтому вперемешку опубликованы песни как собственно некрасовцев (переселенцев с о. Майнос), так и липован. Об этом можно узнать лишь косвенным путем из комментариев к песням, где указывается мес-

то записи. Среди песен некрасовцев, опубликованных А. М. Листопадовым, есть песни (Т. 2, № 70, 74а, 115; Т. 3, № 126)⁵, записанные в Новопокровском хуторе, в котором, как оказалось, живут только липоване. Смешивает липован и некрасовцев также Н. Кауфман⁶, считая липован, проживающих на территории Болгарии, казаками-некрасовцами. Опубликованный им песенный материал полностью соответствует нашим записям, сделанным в населенных пунктах липован Подунавья⁷. Последнее критическое замечание нуждается в уточнении. На территории болгарской Добруджи исторически существовало два компактных поселения: Татарѝца (ныне квартал г. Силистра) и Казашко (около г. Варна). Название второго наводит на мысль, что основа поселения — казачья, мирным липованам незачем называть себя казаками. Они и так терпели постоянные разорения своих сел от русских войск только за то, что здесь же проживали и некрасовцы, являвшиеся для русских представителями враждебного войска (ибо состояли на службе в армии султана как самостоятельная боевая единица). По уточненным сведениям, основу населения села Казашко до недавнего прошлого составляли потомки запорожских казаков, а села Татарѝца — потомки некрасовцев. В настоящее время оказались доступны для фиксации и изучения фольклорные традиции русских старообрядческих сел Румынии, где липоване и «игнат-казаки» (некрасовцы) прожили вместе более ста лет, прежде чем начался исход казаков в малую Турцию. Более того, в румынской Добрудже есть село Новинькое (Гиндѝрешть), основное население которого — выходцы из села Татарѝца, и многие здесь считают себя потомками казаков-некрасовцев. При фиксации устных преданий возникали косвенные сведения о проживании в этом же селе (на соседних улицах) и неказачьего населения. При расспросах о местных прозвищах нам сообщили, что жили тут бабы-«цуканки»: «Хто такіи — мыни знаим, а тольки звали их цуканки — и всё»⁸.

Сравнительный анализ репертуарных списков ставропольских некрасовцев и добруджанских липован разных сел выявил значительное количество совпадений. Необходимо учитывать, что обе группы населения возникли в результате смешения выходцев из разных регионов России. В их составе уже изначально

но присутствовали носители всех традиций «коренных» регионов (это подтверждается историческими, этнографическими, лингвистическими исследованиями). Соответственно, в традиции обеих групп сформировались сходные особенности музыкально-поэтического языка, присущие различным жанрам. Самыми показательными жанрами для таких изысканий являются свадебные и протяжные песни⁹.

В данной статье на примере одной музыкально-поэтической формы, общей у потомков майноских казаков-некрасовцев (поселок Кумская Долина Ставропольского края) и липован села Новинького (округ Констанца, Румыния), предпринята попытка сравнительного анализа с целью выявления закономерностей системного характера в обеих традициях¹⁰.

Функциональное воплощение музыкально-поэтической формы отражает общий для двух групп процесс аккумуляции в актуальном для общины обрядовом комплексе традиционных форм, имеющих важное значение для этнического самосознания. Песня «Ни из лесу, лесу было тёмнэва» (пример 1)¹¹ определена участниками записи как «военно-бытовая» и исполнялась, главным образом, на свадьбах, чаще всего на «Началах» и «Трёх поклонах»¹². Эта песня исполнялась и в карагоде, с традиционной круговой хореографией, держась за платочки. У липован песня «Ни с-за лесым, лесым было тёмнэму» (пример 2)¹³ функционирует только в свадебном обряде: ее исполняют женщины в день венчания, когда к молодому везут постель от невесты, при этом поющие женщины идут отдельно и несут подушки¹⁴. На наши настойчивые расспросы о возможности мужского исполнения этих песен женщины решительно ответили, что «у нас так никагда ни траплялись (и ни трапляйтца)»¹⁵. У некрасовцев эту песню исполняют все вместе: «И мужчины, и женщины, и девки с парнями играли».

При совпадении основного текста песни в целом, липованский текст выглядит несколько редуцированным на фоне более рельефной разработки в некрасовском варианте отдельных деталей: экипировка казака, добавление эмоциональной оценки ситуации, приемов поэтического параллелизма («вода скалыхнулася — серса стрепехнулася»). Есть и небольшие, но существенные, на наш взгляд, смысловые различия в строках текста. На-

Строфическая организация обоих вариантов одинакова. Это – интересное совпадение, свидетельствующее о некогда едином источнике. Анализ ритмического строения при сходстве основного «каркаса» выявил различия между вариантами. При сравнении ритмических моделей обращают на себя внимание идентичность ритмики в зонах между акцентами и «зеркальное» соотношение долгот в предыктовых зонах первой и второй стиховых строк:

некрасовици $\frac{12+15}{4+4}$ 1. Ни из ле - си - ку, ле - су бы - ло тѣм - ны - ва,

липоване $\frac{10+19}{4+4}$ 1. Ни с-за ле - сым, ле - сым бы - ло тѣм - нэ - му,

некрасовици $\frac{10+24}{4+4}$ ни из са - дей - ку, са - дей - ку зе - лё - ны - ва.

липоване $\frac{12+20}{4+4}$ ни сза са - ди - ку бы - ло зе - лё - нэ - му.

437

следнего слога (с распевом на огласовках) и укороченное начало второго стиха. Этот прием «ритмической стяжки» (удлинение одних слогов за счет укорачивания других) способствует разрушению симметричности и квадратности формы. С этим связано и явное ритмическое неравенство полукадансовой и кадансовой зон мелострофы (15[↓] и 23[↓]). В процессе исполнения каждый тон приобретает весомость, пульсация идет четвертями, часто используется прием *marcato* при переходе с тона на тон. Тут необходимо вспомнить о функциональном назначении обоих вариантов: липованский исполнялся под довольно быстрый шаг по улице с «йханьем» свашек, некрасовский — торжественный и неторопливый, помимо исполнения в доме мог звучать во время движения в карагоде. Возможно, это усилило и «моторную» пульсацию, и прием маркирования при переходе с тона на тон.

Главные различия вариантов лежат в области собственно музыкальной стилистики.

Некрасовский вариант представляет собой традиционный образец унисонного гетерофонного пения с эпизодическим ответвлением женских голосов вверх от основной линии на различные интервалы (терция, квинта, октава), с активным использованием как приема «передувания» с фиксированной высотой (перехода в микстовый диапазон), так и флажолетов. Характерной чертой является обилие распевов на дифтонгах, их детальная разработка, «игра» гласными. В семиголосном исполнении партию верхнего голоса ведут только две певицы. Амбитус унисонной линии — секста, с верхней «надстройкой» — октава (флажолеты дублируют терцовый и квинтовый тоны).

Некрасовский напев основан на чередовании мелодических фраз (ячеек, попевок) различного объема и протяженности. Ладообразующим является постоянное противопоставление основного и квинтового тонов с опеванием последнего. Кроме тезы и антитезы в виде основного и квинтового тонов в ладообразовании активно участвует и третий опорный тон — квартовый (входящий трихорд в квинте с последующим поступенным заполнением) (пример 1, такты 3 и 6). В мелодическом движении распева можно усмотреть некое подобие тональных отношений (B-dur — E-dur), но в данном случае уместно лишь условно го-

ворить о тенденциях развития русского мелоса на определенном историческом этапе. Необходимо иметь в виду также особое музыкальное мышление майноских казаков, лежащее в русле знаменного распева. Скорее всего, оно и определило особый путь развития мелоса некрасовской традиции в целом.

В варианте, записанном от липован, в многоголосной гетерофонной фактуре уже обособилась функция верхнего подголоска: он закреплен за одной исполнительницей, и его задача состоит в звуковысотном и мелизматическом украшении основной мелодической линии. Остальные голоса довольно плотно движутся в пределах квинты. Тем не менее, это двухголосие не вполне похоже на привычные региональные формы: подголосок охватывает как нижний, так и верхний ярусы диапазона, участвуя также в общем унисонном движении голосов. Таким образом, можно констатировать лишь известное обособление его функции в партитуре и закрепление ее за одним из исполнителей. Заметим, что у некрасовцев все голоса в равной степени охватывают весь мелодический диапазон; выход на октавный «верх» и появление флажолетов зависят от физиологических возможностей и мастерства исполнителя. Таким образом, форма многоголосия липован представляется как некий «переходный» вариант, обнаруживающий общность с некрасовской традицией, но в большей степени характерный для южнорусских традиций.

Ладовая организация нижнего пласта голосов в липованском варианте имеет явное сходство с некрасовским образцом. На протяжении всего напева противопоставляются основной и квинтовый тоны, и, хотя черты трихордовости завуалированы опеванием 5 ступени, трихордовая основа проявляется в тех же местах (пример 2, такты 3 и 5).

Свои особенности имеет и звуковысотное решение отдельных ступеней лада. Неизменный признак многих форм у липован — понижение II ступени, что отсутствует у некрасовцев. Общим оказывается варьирование VI ступени. У некрасовцев она появляется в натуральном или пониженном виде, а у липован — в натуральном или повышенном. Повышение VI ступени становится прерогативой верхнего голоса, что указывает на связь с южнорусским мелосом (так называемая «дорийская секста»,

характерная для протяжных и таночных песен многих сел Белгородской, Воронежской, Курской областей). Кроме этого обращает на себя внимание и особенность, характерная для мелоса донских казаков, — варьирование III ступени («мерцающая» терция), хотя и в очень незначительной степени¹⁷. У всех липован сохранен принцип унисонного исполнения мелизматики.

Характеризуя манеру своего исполнения, некрасовцы отмечают, что от начала до конца надо петь плавно и ровно, не прерываться, «тянуть извод». Липоване же поют «с подкриком» (за счет обособленного верхнего голоса), в грудном регистре, и манера их пения существенно отличается от некрасовской¹⁸. А. К. Соколова-Москетти пишет об этом так: «На различия в манере пения некрасовцев и липован указала некрасовка Тумина Татьяна Евлампиевна: “У липован мотив другой, с подкриком, а у нас с подтяжкой”. Под “подкриком” она имела в виду форшлагги, которые характерны для партии верхнего подголоска»¹⁹ (см. пример 2, канал 4). Эта информация отнесена А. К. Соколовой-Москетти к пению некрасовцев из хутора Новонекрасовского Приморско-Ахтарского района Краснодарского края (записи сделаны А. К. Соколовой-Москетти в конце 1970-х годов)²⁰. Любопытно, что в нашем примере майноские некрасовцы активно пользуются флажолетами, форшлаггами и приемами *marcato* чуть ли не на каждом тоне, что совсем не мешает им петь «с подтяжкой», то есть плавно. У липован же присутствуют только форшлагги, маркированных тонов значительно меньше, но «подкрик» как прием явно прослеживается. Он возникает не от использования форшлаггов, а от характерной манеры пения (как верхнего голоса, так и в целом всего ансамбля). Липоване поют именно «подкрикивая», словно подталкивая отдельные тоны. Такая манера исполнения свойственна молодецким песням южнорусской традиции.

Подводя итог сказанному выше, можно сделать следующие выводы. Липованский и некрасовский варианты песни «Не из лесу» имеют одинаковую строфическую организацию, сходное метро-ритмическое и ладовое строение. Скорее всего, они восходят к общему источнику. Основываясь на тематике и сюжетных мотивах поэтического текста, а также учитывая наличие песни в репертуаре некрасовцев, можно с большой долей вероятности пред-

положить казачье происхождение этой формы. В то же время, жители села Новинького (Гиндэрешть) хорошо помнят, что они переселились на эти земли из болгарской Добруджи (село Татарица) и считают себя потомками ушедших туда ранее казаков-некрасовцев. Репертуарный список традиционных музыкально-поэтических форм из этого села имеет большое количество параллелей с репертуаром некрасовцев на Ставрополье, отличается от других липованских сел Румынии в сторону лучшей сохранности песен, осмысляемых как обрядовые. Логично предположить, что перед нами две ветви одного субэтноса, одна из которых осталась замкнутой, уйдя в иноязычное окружение, другая — предпочла стать липованами и осталась открытой для контактов с единоверцами. Оставшиеся в Добрудже некрасовцы были вынуждены записаться липованами, сохранять заговор молчания²¹ и принимать в свои села новых беженцев-староверов из России. Конечно, процессы поздних миграций не могли не сказаться на музыкальном облике гиндэрештской традиции, точно так же как замкнутость майносской общины определила свой, совершенно особенный путь развития традиции. Но даже на примере одной песни можно наблюдать механизмы консервации и степень сохранности инвариантных элементов. Самыми консервативными являются структурно-типологические показатели: метро-ритмика, строфика, важнейшие элементы ладовой организации. Изменяемыми, подвижными, определяющими «лицо традиции» становятся собственно музыкальные характеристики: многоголосие, принципы движения голосов, мелодического развития, звуковысотность, тесситурно-тембровые свойства, особая манера и приемы исполнения.

В данной работе намечены возможные пути исследования закономерностей развития переселенческих традиций, находящихся в различном культурном, конфессиональном и инациональном окружении. При подобных исследованиях к рассмотрению необходимо привлекать как можно более полный комплекс всех собранных данных о фольклорной традиции: с одной стороны, учитывать степень трансформации жанровой системы в связи с замещением обрядовых форм какими-либо другими, с другой — прослеживать возникновение и развитие новых жанров и явлений на базе внесенных ранее элементов в процессе саморазвития традиций.

Пример 1. «Ни из лесу, лесу было тёмнѣва»

Ставропольский край, пос. Кумская Долина

♩ = 97-104

I ку, бы - ла ле - су - (о)

II 1. Ни и - з(а) ле - (и - э) - си - ку, ле - су(а) бы - ло

III

IV

V ку - (о), ле - су(о) бы - [ло]

VI си - ку, бы - ло ле - су - (о)

VII

I тѣ(а) - (а - ё) - мнѣ - ва - (я - а - йа),

II тѣ - (о - а - ё) - мны - ва - (е - я - я - я),

III (ё) - мны - ва - (е - е - е - я),

IV (э - я - я - я),

V [тѣ] - (а - ё) - мны - ва - (е - я), да - к(ы),

VI тѣ(а) - (а - ё) - мнѣ - ва - (е - я - э - йа),

VII (о) - мнѣй - ва - (а - е - я),

I
ни эз са - ди(э) - ку, са - ди(э) - ку зе -

II
ни оз са - ди - (эй) - ку, са - ди(э) - ку зе -

III
ни оз са - дей - ку, са - ди - ку(о) зе -

IV
ни оз са - ди(эй) - ку, са - ди(эй) - ку зе -

V
ни оз са - дий - ку, са - (йа) - ди(э) - ку зей -

VI
не оз са - (а) - дей - ку, са - ди(э) - ку зе -

VII
не из са - ди(й) - ку, са - ди(э) - ку зи -

I
лѐ - (а - йа - а - я - а - я - ой - ё) - нэ - ва.

II
лѐ - (о - а - йо - о - еа - йе - ё - о - йо) - ны - (э) - ва.

III
лѐ - (о - ё - о - е - ой - о - а) - ны - (эй) - ва(й).

IV
лѐ - (о - а - э - ё - оа) - ны - (эй) - ва(й).

V
лѐ - (о - а - ё - а - ё - е - ё - о) - ны - (ге) - ва(й).

VI
лѐ - (о - е - ё - е - ё - [е] - ё - ой - ё - а) - нэ(й) - ва.

VII
лѐ - (о - о - ё - о - о - а) - ны - ва(э).

I 2. Не из са - ди(э) - ку, са - ди(э) - ку зе -

II 2. Не - (ге) ез са - ди - (эй) - ку, са - ди(э) - ку зе -

III са - ди(э) - ку, са - ди - ку зе -

IV ...е из са - дей - ку, са - дей - ку зи -

V ...э (ё)из са - ди - ку, са - ди - ку зи -

VI ...е ез са - (э) - дей - ку, са - дей - ку зе -

VII са - дей - ку, са - дей - ку зи -

I лё(а - а - оа) - нэ - ва, э - я - я - я,

II лё - (ё) - нэ(й) - га, я - ай - я,

III лё - (а) - ны - ва, е - я - и - я,

IV лё - (о - ё) - нэ - ва - (э - я - и - я)

V лё - (а - я) - нэ - ва - (э - я - дей - я)

VI лё - (а - я - ё) - ны - е - ва - (е - е - е - я)

VII лё - (а) - ны - ва - (е - я)

I ва - бя - га - ла жа та - м(ы), брат - цэ, звя -

II (х)ва - бя - га - ла жа та - м(ы), брат - цы, звя -

III [ва - бя] - га - ла жа та - м(э), брат - цы(э), звя - (я) -

IV [ва - бя] - га - ла там, брат - цы, звя -

V пад - бя - га - ла жа там, [брат] - цы, звя -

VI [ва] - бя - га - (а) - ла жа та - м(ы), брат - цы, звя - (я) -

VII [ва - бя] - га - ла жа та - м, брат - цы, зве - (я) -

I ри - (э - е - е - еа - я - эй - е) - ну - (ю) - шка.

II ри - (э - е - е - е - е - э - е) - ну - (ю) - шка.

III ри - (э - ге - и - э)...

IV ри - (и - и - и - е - и - е) - ну - (ю) - шка.

V ри - (э - е - еа - е - еа - э) - ну - (ю) - шка.

VI ри - (э - е - е - е - е - еа - э - е) - ну(о) - (ю) - шка.

VII ри - (и - е - я - э - е - е) - ну - шка.

Ни из лесу́ку, лесу́ было тёмнэ́ва (э-е-е),
Ни из сади́ку, сади́ку зелё́нэ́ва.

Не из сади́ку, сади́ку зелё́ны́ва (э-е-е),
Бабя́гала²² жа там, братцы́, зве́ринушка.

Бабя́гала жа там, братцы́, зве́ринушка (э-е-е),
Не зве́ринушка, е́та ко́нь-дубра́вушка²³.

Не зве́ринушка, е́та ко́нь-дубра́вушка (э-е-е),
За ко́нём бежит ду́ша ль до́брый мо́лодец.

А за нё́м бежит ду́ша ль до́брый мо́лодец,
А бу́рлацкая стрело́²⁴ на бо́ку висит.

А бу́рлацкая стрело́ на бо́ку висит,
А ча́ркальская²⁵ стру́на по ко́лена бьётся²⁶,

Шалко́ва тра́ва, ему́ но́ги спутала́²⁷.
Он кри́чит-зы́чит своим го́лосом:

«У́ж ты ко́нь ты мо́й, а ты ко́нь да дубра́вуши́к,
Ты ня пей во́ды, во́ды в ма́ть Дуна́й-ре́чки».

Ма́ть Дуна́й-ре́чки во́да ско́лыхну́лася,
А́й, у мо́лодца се́рса стре́пехну́лася, ах.

В ма́ть Дуна́й-ре́чки де́вка вуму́валася́,
Шалко́вой кы́рпый де́вка вути́ралася́, ах,

Во хруста́льную зе́рклу во́гляда́лася́,
На сво́ю ли́чку де́вка ди́вовалася́, ах:

«О́й да ко́му ж е́та ли́чичка до́станется́,
То́ль-от ста́рому ли́чка, то́ль-от ма́лому?»

До́ставалася́ ли́чка го́рькему́ пья́ни́цы.
Го́рьке́й пья́ница́ да с но́г да не ва́лится́, ах,

Во ши́нок и́дёт — а вон ка́к цве́ток цве́тёт,
Из ши́нка и́дёт — а вон ка́к и ѓрязь пла́вьёт.

Пример 2. «Ни с-за лесым, лесым было тёмнэму»

Румыния, округ Констанца,
с. Новинькое (Гиндэрешть)

$\text{♩} = 136 (\text{♩} = 68)$

I $\text{♩} = 136 (\text{♩} = 68)$

II

III

IV

V

VI

1. Ни с-за л(и)е - (е) - сым, ле - сым бы - ло

I

II

III

IV

V

VI

тё - (о - о - о - о - оа - оао) - мна - му - (у),

(о - о - о - о - о) - мнэ - му - (о),

тё - (о - о - о - о - о) - мнэ - му - (о),

(ва - о - го - го - оа - о) - мнэ - му - (о),

(о - о) - мне - му - (о),

(о - а - во - о - о) - мнэ - му - (оа),

Музыкальный фрагмент с шестью голосами (I-VI) в 12/20 ритме. В начале фрагмента (после знака V) звучит аккорд. Текст песни:

I: ни сза са - ди(э) - ку бы - ло зи -

II: ни [сза] са - (а) - дей - ку бы - ло зи -

III: ни сза са - (а) - ди(э) - ку бы - ло зе -

IV: ни сза - (о) са - (а) - ди - ку бы - ло зе -

V: ни сза са - ди - ку бы - ло зе -

VI: не сза са - (а) - де - кам бы - ло зи(э) -

Музыкальный фрагмент с шестью голосами (I-VI) в 12/20 ритме. Текст песни:

I: лё - (о - во - а)..., всё зи - лё - нэ(а) - му.

II: лё - (во - о - во)..., всё зи - лё - нэ - му.

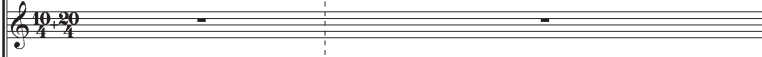
III: лё - (о - о - о - а)..., всё зи - лё - ны - му.

IV: лё - (во - о - го - го - а - о)..., всё зе - лё - нэ - му.

V: лё - (во - о - ва - во)..., всё зе - лё - ны - му.

VI: лё - (во - о - о - ва)..., всё зе - лё - нэ - му.

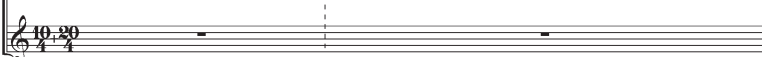
I 

II 

III 
2. Ни сза са ди(э) - ку бы - ло зе -

IV 

V 

VI 

I 
(о - во - о) - нэ - му (во),

II 
...лё (о - во - о - о) - нэ - му (о),

III 
лё (о - о - о - о) - нэ - му (о),

IV 
(о - оа - о - го - гоа - оа - о) - нэ - му (оа - у - о),

V 
(о - ва - о) - нэ - му (ву),

VI 
(о - о - ва - о - о) - нэ - му (о),

I
ва - би - жа - ла там, брат - цы, звя -

II
ва - би - (е) - жа - ла там, брат - цы, звя -

III
ва - би - жа - (а) - ла там, брат - цы, звя -

IV
ва - би - (з) - жа - (а) - ла там, брат - цы, звя -

V
ва - би(э) - жа - (а) - ла там, брат - цы, звя -

VI
ва - би - жа - (а) - ла там, брат - цэ, звя -

I
ри - (е - э - е - э - е - э)..., всё звя - ри - (з) - ну - шка.

II
ри - (е - э - э)..., всё звя - ри - ну - шка.

III
ри - (э - э)..., всё звя - ри - ну - [шка].

IV
ри - (е - э - е - е - е - э)..., всё звя - ри - ну - шка.

V
ри - (е - е - е - е - е - и)..., всё звя - ри - ну - шка.

VI
ри(э - е - е - е - е - е)..., всё звя - ри - ну - шка.

Ни с-за лёсым, лёсым было тёмнэму,
Ни с-за садику было зилё... всё зилёнэму.

Ни с-за садику было зелёнэму,
Вабижала там, братцы, звяри... всё звяринушка.

Вабижа́ла там, бра́тцы, зва́ринушка,
Зва́ринушка — коничи́к дубро... всё дубро́винький.

Зва́ринушка — кони́чик дубро́винький,
На им сидит душа добрый мо... ой, добрый мо́лыдиц.

На им сидит душа добрый мо́лыдиц,
Кричит-сви́тит свайм гро́мкым го... гро́мкым го́лысым.

Кричит-сви́тит свайм гро́мкым го́лысым:
«Ни пей, ни пей ваду́ са Дуна... ой, са Дунай-ре́чки.

Ни пей, ни пей ваду́ са Дунай-ре́чки,
Дунай-ре́чка, вада звалнава... ой, звалнава́лэся.

Дунай-ре́чка, вада звалнава́лэся,
Там дев(э)чонка, девка и вмыва... и вмыва́лэся.

Там девчонка, девка и вмува́лэся,
Рушьни́чочкым девка и втира... и втира́лэся.

Рушьни́чочкым девка и втира́лэся,
Ва зёр(э)кыла девка и вглида... и вглида́лэся.

Ва зёркыла девка и вглида́лэся,
Сваво лица́ девка съдивава... съдивава́лэся.

Сваво́ лица́ девка съдивава́лэся:
Ну каму́ ж эта́ лицо́ даста... всё да́станитца?

Окончание текста по другой записи:

Ну каму́ ж эта́ лицо́ да́станитца —
Чи маёру, чи то́лько палко... чи палко́вничку?

Чи маёру, чи то́лько палковни́чку,
Чи Ванюши то́лько палюбо... палюбо́вничку?

Чи Ва́нюши то́лько палюбо́вничку,
Дастава́лэся лицо́ го́рький пья... го́рький пьяни́цы.

Дастава́лэся лицо́ го́рький пьяни́це,
Го́рький пьяни́це то́лько нидба... всё нидба́лицы²⁸.

Примечания

- ¹ Впервые вопрос о необходимости изучения культурной традиции липован был поставлен А. Р. Волковым в 1964 году (см.: Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. М., 1971. Т. 2. С. 728–733). Вслед за выступлением А. Р. Волкова появились публикации румынских фольклористов: «Зялёныя мая вишенка»: Собрание песен липован, проживающих в Румынии / Сост. М. Маринеску. Бухарест, 1978; Винцелер А. Е. Свадебный обряд у липован // Советская этнография. 1968. № 1. С. 139–147. В отечественной фольклористике издан сборник песенных текстов, записанных от липован, проживающих в Молдавии: Русская народная песня в Молдавии / Сост. Р. Богомольная. Кишинев, 1968. Разработана и защищена диссертация: Соколова А. К. Музыкально-песенная традиция липован Украинского Подунавья (к проблеме ареального исследования фольклора): Дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. Киев, 1984. (Рукопись). В фондах НЦНМ имени К. В. Квитки имеется рукописный архив научного сотрудника И. К. Свиридовой, несколько раз в 1960-е годы посетившей различные села липован в Буковине, Бессарабии и дельте Дуная (с переходом через границу в Вилково – село Переправа, округ Тульча, Румыния), а также – казаков-некрасовцев в Ставропольском крае (1967 год).
- ² В последние годы вышли сборники: Ярешко А. С. Песни астраханских липован: Записи 70-х гг. XX в. (с нотами и муз. приложением). М., 2007. (Из коллекции фольклориста); Паунова Е. В. Свадьба астраханских липован (описание с текстами). Астрахань, 2002.
- ³ Особая заслуга в изучении фольклора некрасовцев принадлежит Ф. В. Тумилевичу: Тумилевич Ф. В. Песни казаков-некрасовцев. Ростов-на-Дону, 1947; Тумилевич Ф. В. Русские народные сказки казаков-некрасовцев. Ростов-на-Дону, 1958. Песни казаков-некрасовцев с краткими комментариями опубликованы Листопадовым А. М. и Сотниковым Т. И.: Листопадов А. М. Песни донских казаков. М., 1953. Т. 4.; Сотников Т. Русские народные песни казаков-некрасовцев. М.; Л., 1950 (всего 60 образцов). Из музыкаловедческих работ отметим труды: Бачинский А. Д. Некрасовские поселения на Нижнем Дунае и в Южной Бессарабии // Материалы по археологии Северного Причерноморья. Одесса, 1971. С. 159–163; Иванов А., Медведева В. Вопросы анализа песенных

- жанров в традиции некрасовских казаков // Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения: Тезисы науч. конф. (22–25 апр. 1983 г.) / Союз композиторов РСФСР; Комиссия музыковедения и фольклора СК РСФСР; Отв. ред. М. А. Енговатова. М., 1983. С. 54.
- 4 Соколова-Москетти А. К. Историко-культурные связи казаков-некрасовцев и липован. Сайт интернет-журнала *Musika Ukrainica*. Вып. 20. 2002. URL: http://www.musika-ukrainica.odessa.ua/_a-mosketti-kazaki.html#_top (дата обращения: 25.11.2008).
 - 5 Листопадов А. М. Песни донских казаков. / Под ред. Г. Сердюченко. Т. V. М.: Музгиз, 1954. – 359 с. (Старинная казачья свадьба на Дону).
 - 6 Кауфман Н. Песни казаков-некрасовцев // Советская музыка. 1968. № 11. С. 134–136.
 - 7 Соколова-Москетти А. К. Историко-культурные связи казаков-некрасовцев и липован...
 - 8 «Цуканы» – группа крестьянского населения юга России, получившая это прозвище от окружающих за «цокающий» говор (поскольку представители этой группы являлись выходцами из севернорусских губерний). Цуканы имели свой яркий музыкальный диалект в рамках южнорусской песенной традиции (в отличие, например, от «щекунов» или «ягунов»). Цуканские села на территории Белгородской и Воронежской областей еще в середине XX века были довольно многочисленны.
 - 9 Достаточно сравнить, например, свадебные песни донских казаков из сборника А. М. Листопадова с материалами, известными по западнорусской, северо-западной, южно- и северо-русской традициям. В некоторых случаях совпадения будут почти буквальными (например, корильные песни), почти всегда будут совпадать ритмическая структура и строфическая организация формы, можно проследить и эволюцию ладовых структур.
 - 10 Запись от ансамбля липован села Новинького (Гиндэрешть) была сделана Н. М. Савельевой и И. А. Савельевой в 2006 году. Запись от ансамбля некрасовских казаков была любезно предоставлена старшим научным сотрудником Республиканского Центра русского фольклора (г. Москва) А. Н. Ивановым с разрешением для публикации в данной статье.
 - 11 Запись из личного архива А. Н. Иванова. Произведена на семь магнитофонных каналов в поселке Кумская Долина Левокумского района Ставропольского края, 21.01.1988, от казаков-некрасовцев. Исп.: Милушкина Ирина Алексеевна, 1942 г. р., Рамзаева Анна

- Илларионовна, 1935(34) г. р., Дьяченко Артем Кириллович, 1936 г. р., Бандеровский Евлантий Кирсанович, 1943 г. р., Елисютикова Мария Кондратьевна, 1936(34) г. р., Чижикова Мария Матвеевна, 1934 г. р., Милушкин Семён Иванович, 1942 г. р. С девятой строфы и до конца песню допевает А. И. Рамзаёва. Нотация И. А. Савельевой.
- 12 Довенечная часть. «Клади начал» на сватовстве (два рода совместно молились), «Три поклона» — следующий этап, когда окончательно закрепляют договор.
 - 13 Фонд НЦНМ им. К. В. Квитки. Запись произведена в селе Новинькое (Гиндэрешть), округ Констанца, Румыния, в 2006 г. от старообрядцев-липован. Исп.: 1 канал: Анани Мария Максимовна, 1957 г. р. (4831-13); 2 канал: Линтаров Анна Стефановна, 1950 г. р. (4832-09-10); 3 канал: Минаев Елена Ивановна (запевала), 1954 г. р. (4833-11); 4 канал: Филат Елена Еремеевна (верхний подголосок), 1946 г. р. (4834-05); 5 канал: Николае Паулина Фёдоровна, 1950 г. р. (4835-15); 6 канал: Василиска Мария Ивановна, 1944 г. р. (4830-13). Авторы записи: Н. М. Савельева, И. А. Савельева. Нотация И. А. Савельевой.
 - 14 Этот элемент обряда у ставропольских некрасовцев и липован из Новинького — общий. У некрасовцев принято подкидывать подушки высоко вверх. В других селах Добруджи обычая ношения подушек не помнят. Кроме этой песни в данной ситуации исполнялись: «Не шумит, не гремит дубровушка» и «Наш тятинька белый царь». Обе эти песни также есть в репертуаре казаков-некрасовцев.
 - 15 «Трапаться» — случаться (старорусское).
 - 16 Исследователи отмечают: в бытовой речи у некрасовцев полотенце называется «ширинкой», но никогда не «рушником».
 - 17 Возможно, у некрасовцев эта тенденция не получила развития в силу приверженности строгой музыкальной эстетике, у новинских липован — могла нивелироваться за счет активного притока в село поздних мигрантов из России и уменьшения удельного веса соседнего казачьего населения.
 - 18 Некрасовцы поют в регистре, который в певческой практике принято называть «головным». На самом деле, это совершенно особая манера исполнения, позволяющая легко сочетать при пении «грудной» и «головной» регистры.
 - 19 Соколова-Москетти А. К. Историко-культурные связи казаков-некрасовцев и липован...
 - 20 Примеры к статье недоступны.

- 21 17 октября 1864 года турецкие власти потребовали разоружения некрасовцев или ухода их из Добруджи. Русские войска усилили свое присутствие в зоне, постоянно тревожа некрасовцев — и за то, что они казаки, и за то, что старообрядцы. По инициативе некрасовцев и старообрядцев неказачьего сословия всех их все чаще во избежание притеснений именовали в официальных документах «липованами». От житъя «по заветам Игната» добруджские казаки стали отказываться еще до этого события, после 1825 года (уход части некрасовцев на Майнос и на р. Марицу — с. Татарица, Болгария) — по экономическим соображениям. Записываясь просто старообрядцами, казаки начинали заниматься торговлей (что было запрещено Кругом в целях сохранения социального равенства), и в их среде происходит социальное расслоение. Этот процесс дал повод майносским некрасовцам утверждать, что на Дунае некрасовцев не осталось. Заговором молчания о своей принадлежности к притеснений местных властей, но и от мщения со стороны русских войск, разорявших некрасовские селения.
- 22 Одновременно напето: «набегала».
- 23 «Конь-дубравушка» — добрый конь, вернее было бы «конь-добравушек», «конь-добравушка», однако в пении всегда произносится «дубравушка».
- 24 Вариант: «стремо», «стремя».
- 25 Вариант: «колчанская».
- 26 Каждый стих далее, как правило, повторяется. Во время исполнения песни пропущены повторы некоторых стихов, начиная с 8-го.
- 27 Вариант: «Шалкова трава, она ноги путает».
- 28 «Нидбалица» («недбальница») — нерачительный, бесхозяйственный человек.

Стилевые особенности типовой песенной структуры (на примере хороводных песен Псково-Печорского Обозерья)¹

Обращение к проблемам формообразования в народной песне ставит задачу характеристики составляющих ее элементов (стиховых, музыкальных, хореографических и других) и рассмотрения логики их взаимосвязи. В современном этномузыкознании музыкально-поэтическая строфа осмысливается не как «формальная оболочка содержания», а как «концентрированное выражение этого содержания, воплощение способа мышления исполнителей, как в конкретной традиции, так и в русской народной песне вообще»².

Специфика хороводных песен, как и других жанров фольклора, связанных с движением, определена наличием хореографического компонента в структуре фольклорного текста. Данный факт играет существенную роль в композиционной организации музыкально-поэтической строфы, отражается на уровне метрической и ритмической организации напевов, в особенностях средств музыкальной выразительности.

Вопросы композиции песен, связанных с движением, не раз затрагивались исследователями. Было обращено внимание на то, что для хороводных песен наиболее характерными принципами формообразования являются симметричность композиции и парность элементов ее синтаксиса, действующие на стиховом, ритмическом и мелодическом уровнях. Эти структурные принципы оказываются релевантными для различных типов хороводных песен и представляют собой глубинный уровень организации текста.

Затрагивая вопросы структурных особенностей музыкально-поэтических форм, мы неизбежно сталкиваемся с явлением формульности – стереотипности, обнаруживающейся на различных уровнях фольклорных текстов. Исследователями был поставлен вопрос о структурных моделях, существующих в сознании носи-

телей традиции и проявляющихся в сфере лада³, ритмики, строфической организации песенной формы. Рассматривая особенности ритмики народной песни, Б. Б. Ефименкова отмечает, что структура фольклорных текстов складывается из «предельно стандартизованных элементов, повторяющихся из текста в текст. Количество их ограничено, а сочетаемость регулируется весьма жесткими правилами. Эти элементы стереотипны в каждом культурном ареале, обнаруживают тенденцию к стабилизации и функционируют как своего рода структурные формулы, составляющие “словарь” традиции»⁴.

В восточнославянской традиции типы структур хороводных песен различаются, прежде всего, особенностями строения ритмических периодов и составляющих их более мелких «лексических» единиц – ритмических звеньев/ритмоформул, а также характером их внутренней взаимосвязи. Ритмический период одних видов форм основан на чередовании двух (и более) различных по конфигурации ритмических звеньев, ритмический период других включает повторение одной и той же ритмоформулы.

Остановимся на одной из типичных для восточнославянского региона песенных структур и рассмотрим присущие ей стилевые черты в традиции Псково-Печорского Обозерья. Речь пойдет о напевах хороводных песен, *характеризующихся строфической рефренной формой с повтором второго полустишия – abrb, основу ритмического периода которой составляют пятисложные ритмоформулы*. Хороводные песни данной группы обособляются в рассматриваемой локальной традиции по особенностям приуроченности и характеру функционирования.

Территория Псково-Печорского Обозерья – одна из ярких локальных традиций Печорского района и Псковской области в целом. Она выделяется уникальными примерами свадебного фольклора, женской и мужской лирики и другими жанрами, обладающими специфическими стилевыми характеристиками. Образцы песен рассматриваемой традиции были опубликованы в сборниках И. Фридриха, Э. Малер, сделавших записи в 1930-е годы⁵. Работа на данной территории была продолжена в 1940-е годы экспедициями Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР под руководством Н. Л. Котиковой⁶.

В 1980–1990-е годы Санкт-Петербургской государственной консерваторией и Фольклорно-этнографическим центром Санкт-Петербургской консерватории было организовано шесть экспедиций в Печорский район Псковской области под руководством А. М. Мехнецова, результатами которых стали 3466 звукозаписей⁷. Рассматриваемые в статье хороводные песни были опубликованы в сборнике «Песни Псковской земли» (1989)⁸. Традиция Печорского района получила подробное описание в издании «Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра...» (2002)⁹.

Кратко охарактеризуем контекст бытования хороводных песен.

Песни обозначенного структурного типа в традиции Псково-Печорского Озерья имели ранневесеннюю сезонную приуроченность и исполнялись на пасхальной («Светлой») неделе. Встречаются редкие упоминания об исполнении некоторых из них на Масленичной неделе. Наряду с лирическими песнями они занимали нишу календарно-обрядовых песен весенне-летнего периода, которые отсутствуют в традициях северных районов Псковской области. Пение хороводных песен сопровождало медленное движение по кругу или парами в колонне (участники первой пары расходятся в разные стороны и становятся в конце колонны, остальные пары повторяют движение, таким образом хоровод движется по улице), или же участники неспешно передвигались по главной улице деревни рядами, взявшись под руки («ты́нко́м»). Те же песни исполнялись стоя на возвышенности — «гору́шке», а также у деревенских качелей во время молодежных гуляний. Открытым пространством улицы обусловлена особая манера исполнения песен — активное звукоизвлечение, насыщенный тембр, высокая тесситура звучания.

Хореографическое движение, соотносящееся с рассматриваемыми песенными формами, отличается неспешным, медленным темпом; для подобного рода хороводов-шествий характерна несогласованность ритма поступи участников хоровода с ритмом и темпом напева. В пасхальное гулянье включались также протяжные лирические песни. Их исполняли во время совместного движения по деревне или стоя на возвышенностях, у реки.

Примечательно, что носители традиции не считают пасхальные хороводные песни «хороводными», понимая под этим термином другую группу форм (вечерочные хороводы, игровые), а называют их «пасхальными песнями», «святыми песнями», «христовскими». Например, о песне «Гремел гром перед тучею» исполнители рассказывали: «Эта пасхальная песня. <...> Когда с церкви придут, атдохнут, тагда вот в дярэвни сабяру́тца женщины, мужчыны, там выпыют па сто́пачки, и вот на́ берег пашли́ и эту песню паю́т. <...> [Идут] па́рачкам, кто как – кто один, кто па́рачкам, кто как мо́гя. (– А так не было, чтобы кругами ходили?) – А это «хороводные песни» называю́тца. <...> (– А под эту песню не ходили так?) – Нет, нет. То стаяли, то вот так ишли́ куда-нибудь»¹⁰.

Следует отметить, что хороводные песни рассматриваемой структуры в различных традициях, как правило, оказываются приуроченными к весенне-летнему периоду календаря и включены в комплекс обрядовых действий, шествий, праздничных гуляний. Так, на материале курской хороводной традиции А. В. Руднева обнаруживает, что подобная строфика встречается «либо в свадебных, либо в приуроченных к ранней весне “постовых песнях”»¹¹. Рассматривая весенние хороводные песни печорской традиции как особую жанрово-стилевую группу, И. Б. Теплова отмечает, что подобные формы также бытовали на значительной территории Севера России¹². В традиции Псково-Печорского Обозерья песенные структуры обозначенного типа также присущи свадебным плясовым песням.

Напевы рассматриваемых хороводных песен относятся к одной типологической группе, в которой обнаруживается общность на уровне стихосложения, временной и звуковысотной организации.

В основе ритмических периодов напевов лежит десятисложный тонический стих, в котором выделяются два основных ударения (отмечены ∨) на третьем слоге от начала и третьем от конца. Стих данных песенных форм тяготеет к внутреннему расширению, варьированию слогового состава за счет наличия дополнительных уточняющих слов, повторов, а также префиксов, суффиксов, частиц. Так, например, в песне «У ворот, у ворот»

количество слогов в стихе варьируется от 12 до 13. В строке периодически возникает дополнительный акцент, не выделяющийся в напеве ни динамически, ни долготой (пример 1):

— ∪ √ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ √ ∪ ∪
 До́ч-ка к ма́-те- ри в го́с-ти сна-ря-жа́-ла-ся.
 — ∪ √ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ √ ∪ ∪
 Аль у ба́-тюш-ки в са- ду́ за- гу-ля́- ла-ся.

При моделировании «чистого стиха» выявляется базовая структура десятисложника (5+5), в реальном звучании значительно расширенного. Наиболее подвижной в слогочислительном отношении представляется зона второго полустишия, включающего 5-7 слогов, тогда как первое полустишие более упорядочено в слоговом отношении (слова, которые изымаются из стиха при моделировании, обведены):

У ва́рот,	у ва́рот	сасна	до́лга	вы́расла,
До́чка к матери		в гости	снаряжалася,	
Первым мы́лечкам,		мла́да,	са бя́лиличкам	

В хороводной песне «Как летели гуси» (пример 2) стиховая строка разрастается за счет словообрыва с последующим повтором слова:

— И ти́ха ль та, вдо(й)... вдовушка, да в ва́шем(ы) го́раде?
 — И в на́шам-та го(й)... в го́ради да девки до́роги

При обобщении стиховой строки выявляется ее десятисложная основа:

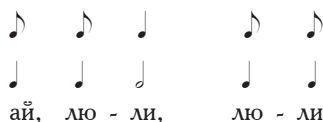
— Ти́ха ль, вдову́шка, в ва́шем го́раде?
 — В на́шем го́ради де́вки до́роги.

Указанные стиховые особенности свойственны также песням «Я на горку ишла́» (пример 5), «Эй, как на мо́речке» (пример 6). Организация песенной строки в рассматриваемых примерах (приемы распевов, дополнительных вставок, повторов) обнаруживает стилистическое единство с лирическими песнями и балладами. Следует отметить, что поэтические тексты значи-

тельной части хороводных песен представляют собой варианты балладных, лирических и свадебных сюжетов. Сюжетные темы и мотивы разных жанров нередко переплетены в одном тексте. Например, сюжет «Дочка тремя мылами умывалась» (вариант песни «У ворот, у ворот» из д. Лисьё), бытующий как свадебный, продолжается лирической темой «дивьей красоты» («Што куда-та мая краса спадявалася? Аль у батюшки в саду загулялася»). Преобладание текстов лирического плана способствует формированию особого поэтического и музыкального стиля хороводных песен ранневесеннего периода календаря.

Основу ритмических периодов напевов составляют *пяти-сложные ритмоформулы*, фигурирующие в песенных образцах в различных вариантах.

Первая группа ритмоформул, реализующихся в двоичной системе счисления, представляет собой «классическую» формулу пятисложника (шестимерный пятисложник с акцентом на третьем слоге)¹³:



В большинстве напевов формула значительно варьируется за счет редукции музыкального времени в анакрузе стиха, увеличения протяженности конечного тона, дробления пред- и постиктовой зоны, которые связаны с изменением слогового состава:



Принцип ритмического «сжатия» предакцентной зоны (вторая формула в представленной выше таблице) обусловлен декламационным, возгласным характером интонирования, под-

черкивает позицию долгого акцентного тона. Подобное качество пятисложных ритмоформул (стяжение преакцентных долей, динамичное движение к акценту) наблюдается и в непесенных формах интонирования, в частности, в календарных возгласах¹⁴ и в напевах обрядовых песен¹⁵. Однако, как показал в своем исследовании В. И. Елатов, пятисложная формула с двумя короткими предиктовыми звуками перед длительным, распеваемым иктом (часто в соотношении рядом стоящих длительностей 1:4) более всего проявляет себя в протяжной лирической песне и обрядовых жанрах свадебного фольклора. Такая конфигурация пятисложной формулы, зачастую «разбивающейся» на шесть слогов (♪♪♪ ♩ / ♩♪♪ ♩♪♪), по мнению исследователя, является «признаком формирования мелодики протяжного типа»¹⁶, поскольку «плавность, упругость и своеобразная текучесть этой ячейки, <...> “неквадратность” метрической пульсации ее представляет широкие возможности для широкого распева»¹⁷. Интерес представляют наблюдения В. И. Елатова о присутствии рассматриваемой формулы (в нераспетом ее виде) в жанрах, «основанных на заклинании» — мелодизированных заговорах в прозаических текстах, в напевах календарно-обрядовых песен.

Вторая группа пятисложных формул характеризуется элементами хемиольной ритмики, чередованием «ямбического» и «хореического» акцентов и является характерной для хороводных песен, связанных с неспешным движением:

♪ ♩ ♩ ♩ ♩
 Как на мо - реч- ке

♪ ♩ ♩ ♩ ♩
 Как гре - мел- то гром

На связь такого рода ритмических формул с песенными формами обрядового фольклора не раз указывали исследователи¹⁸. В частности, Г. В. Лобкова отмечает присутствие подобных ритмических закономерностей в непесенных формах интонирования — кликах, а также в свадебных песнях и плачевых формах фольклора северной Псковщины. Она предполагает, что подобные соот-

ношения предакцентного и акцентного слогов связаны с особенностями народного говора и отмечаются в ритмике разговорной речи местной традиции. По мнению Г. В. Лобковой, «в свадебных, обрядовых хороводных напевах из северных районов Псковской области подобные ритмоформулы, с одной стороны, имеют значение архаизмов музыкального языка, с другой — выполняют обрядовую функцию (необычность ритмов, их одновременная связь с кличевым и плачевым интонированием содействуют смысловой наполненности и сакральной значимости напева)»¹⁹.

Ритмическая композиция напевов хороводных песен рассматриваемой группы образуется двумя ритмическими периодами, состоящими из двух пятисложных ритмоформул (5+5/5+5//) (пример 1).

Сопоставим уровень фактического и обобщенного ритма слоγοпроизнесения.

Фактический ритм слоγοпроизнесения:



Обобщенный ритм:



На уровне музыкального ритма наблюдается ситуация «сглаживания» границ звеньев внутри ритмических периодов и между ними путем дробления пятисложной ритмоформулы, ее мелизматического распевания (примеры 1, 2).

Это свойство напевов хороводных песен отличает их от бытующих в данной традиции плясовых песен с пятисложной структурой, для которых характерно постоянство ритмической

конфигурации формулы, обусловленное стабильностью слогового состава, ее «обособленность» в том числе и на мелодическом уровне, вследствие чего сохраняется и подчеркивается цезурированность ритмического периода и формы в целом.

Наблюдения за стиховыми и ритмическими особенностями рассматриваемой типовой структуры хороводных песен показали, что преобразования, происходящие на уровне ритмики, связаны с характером интонационного развития напевов. Распевание стиха способствует значительному варьированию ритмического рисунка типовой формулы музыкально-слогового ритма.

Анализ *ладовых и интонационных* особенностей напевов хороводных песен обнаруживает общность характеристик внутри рассматриваемой группы. Напевы реализуются в узкообъемных (терцовых и квартовых) диатонических ладовых системах.

Характер мелодического развития в ладовой ячейке, ограниченной объемом малой или большой терции, опирается на принцип повторности попевок, имеющих нисходящую направленность к нижнему опорному тону, или попевок, основанных на его опевании, а также подчеркивающих главную опору субсекундовым или субквартовым ходами (примеры 2, 3). В ряде образцов в зоне рефрена амбитус напева расширяется с помощью хода от первой ступени к четвертой. Квартовый тон, как правило, появляется на слабом времени и переходит в основной терцовый тон, приводя к последующему поступенному заполнению квартовой попевки (пример 3).

Сходная логика мелодического развития (приоритет нисходящих к основной опоре и опевающих ее попевок, действие принципа повторности) присутствует и в напевах, развивающихся в квартовых диатонических ладах. Развертывание мелодической линии подчинено интонационному и ритмическому подчеркиванию стиховых акцентов, соотносящихся с главными ладовыми опорами напева, ведет к долготному выделению конечного тона в строфе, на звучание которого в ряде вариантов накладывается следующий запев. В большинстве образцов наблюдаются элементы ангемитоники, в частности, периодически проявляется квартовый трихорд (примеры 1, 4). Бесполутоновые мелодические обороты присутствуют не на всем протяжении мелострофы, а лишь в ее наиболее репрезентативных зонах — запеве и кадан-

се, обнаруживая тем самым общность напевов хороводных песен с образцами обрядового песенного фольклора.

Особым характером звучания отличаются хороводные песни «Как летели гуси» (пример 2) и «Я на горку ишла́» (пример 5). Им свойственна сходная композиция:

напев: аввв

текст: аbтb

Главным принципом развития напевов является мелодическая повторность. Например, в песне «Я на горку ишла́» первому ритмическому периоду соответствуют два мелодических оборота, которые близки друг другу интонационно. В первом из них очерчиваются основные ладовые центры напева, характерный мелодический контур. Далее на протяжении строфы происходит повторное варьирование основного мотива.

Повторность на уровне композиции песенной строфы и на уровне одной фразы (например, двукратное повторение нисходящей терцовой попевки в первом мелодическом обороте напева «Как летели гуси»), характер интонационного строения попевок, подчеркивание нижней ладовой опоры, имеющей качества и функции бурдона, придают напевам императивную, заклинательную направленность, свойственную образцам календарно-обрядовой сферы. Отметим, что в этих напевах пятисложное ритмическое звено распевается до шестисложного, в котором образуются две ячейки с акцентом и долготой на третьем и шестом слогах:  / . Сходная ритмическая конфигурация часто встречается в напевах обрядовых форм, которым свойственно средоточие как заклинательного начала, так и моторной, двигательной динамики, например, колядок:

 
Как приш-ла́ Ко- ля- да́

Характер выразительных свойств ритма и мелодики, а также особенности исполнения показывают, что напевы рассматриваемых хороводных песен во многом вбирают черты календар-

ных напевов, что позволяет отнести их к группе календарно-обрядовых хороводных песен.

В группе терцовых напевов выделяется песня «Эй, как на моречке» (пример 6). В композиции напева присутствует развернутый распев-возглас, начинающийся с интонации сексты от субквартового тона к третьей ступени лада, которая выделяется долготой. Секстовый мотив повторяется в начале второй фразы. Подобные обороты приносят в мелодию особую распевность, лиричность высказывания.

Основу напева составляют нисходящие терцовые попевки, приводящие к опорному тону и опевающие его. В разделе рефрена появляется мотив ($a \rightarrow g \rightarrow c^1$), в котором выделяется нижняя ступень звукоряда (субквартовый тон напева) с последующим возвращением к основному тону. Звуковая сторона напева оказывает воздействие на ритмику — главные ладовые опоры выделяются сверхнормативной длительностью (в первой и последней формулах, в зоне распевания-возгласа).

Вариант этого напева с текстом «Как гремел-то гром» (пример 7) имеет сходный характер звучания, хотя не выходит за рамки квартового диапазона. Сопоставляя два образца, мы обнаруживаем, что в основе каждого из них лежат различные по ритмическому воплощению и семантически самостоятельные пятисложные формулы: ♪♪♪♪ (пример 6) и ♪♪♪♪♪, ♭♪♪♪♪ (пример 7). Композиционное строение напевов также отличается: в варианте из д. Замошье — aa^1va^2 , в образце из д. Моложва — ava^1c . Однако родственность напевов обусловлена изоморфностью попевок и ритмических формул, лежащих в их основе. Отметим, что одни и те же поэтические тексты могут свободно распеваться с напевами как квартовой, так и терцовой ладовой организации. Например, поэтический текст «Как гремел-то гром» (примеры 4, 7) реализуется с вариантами напевов «У ворот, у ворот» (примеры 1, 3), «Как на моречке» (пример 6) и «Как летели гуся» (пример 2). «Общий мелос» напевов ранневесенних хороводных песен отмечают и носители традиции, комментируя, что «пасхальные песни — всё больше на один мотив»²⁰.

Ряду образцов рассматриваемой группы присущ особый строй, в котором некоторые тоны звукоряда в процессе интона-

ционного развития меняют свою высоту, а напев, соответственно, — ладовое наклонение. Это характерно для второй ступени лада, третьей (в напевах с терцовой ладовой структурой), субсекундовой и субтерцовой ступеней, участвующих в опевании основной опоры. В процессе интонирования можно отметить тенденцию к «тесной» группировке тонов (в малосекундовом соотношении) вокруг опорного тона в напевах минорного наклонения, что придает мелодическим фразам «плачевый» характер, собранную, напряженную окраску звучания²¹. Обращает на себя внимание качество распетости напевов, по своим особенностям близкое лирическим песням.

В целом, анализ музыкально-поэтических форм хороводных песен пасхального периода календаря позволяет говорить об их близости лирическим песням раннего историко-стилевого слоя и образцам обрядового песенного фольклора рассматриваемой локальной традиции, в частности, местной причетной традиции — сольным и хоровым голошениям. Общие черты обнаруживаются на уровне поэтического стиля, стиховой организации, интонационного строя, ритмических формул. Так, композиция коллективных причетов основывается на троекратном повторении пяти-сложной ритмоформулы (пример 8).

Пятисложные ритмоформулы обнаруживаются внутри стиховых структур лирических песен (например, $5+5+4$, $5+5+6$)²². В лирике стиховая строка разрастается за счет постоянных эпитетов, формульных поэтических оборотов («ро́нная», «ро́нная матушка», «горю́ша го́рькая»), словообрывов. Оба жанра (хороводные и лирические песни) имеют немало общих черт на уровне ритмических, ладовых и интонационных особенностей напевов, в которых проявляются свойства повествовательной и плачевой сфер интонирования. Связь хороводных песен с жанрами протяжной лирики и баллады наблюдается также в выборе сюжетов и сюжетных мотивов.

Рассмотрев образцы хороводных песен выделенного структурного типа в традиции Печорского района, обозначим следующие черты, раскрывающие их стилевое своеобразие. Прежде всего, отметим общий набор средств выразительности и приемов развития для всей группы напевов:

- активное варьирование пятисложной ритмоформулы — образование разнообразных ритмических конфигураций, диктуемых подвижным слоговым составом в стихе;
- узкообъемность ладовых систем — мало- и большетерцовые лады, квартовая диатоника с чертами ангемитоники;
- принцип повторности мелодических фраз и попевочных звеньев;
- распетость, образование на долгом слоговом времени развернутых мелодических построений; тенденция к нивелированию цезур между фразами в напевах «лирического» склада;
- подвижность ступенечного состава звукоряда — третья ступень, вторая ступень, переменное интонирование тонов, участвующих в опевании устоев.

Указанная совокупность средств реализуется в заданных структурных параметрах в тех или иных соотношениях, образуя напевы различной семантики. Намечаются два «полюса» тяготений в формировании мелодики песенной формы: с одной стороны, к группе обрядовых напевов, с другой — к лирическим песням, не исключая при этом возможности переплетения выразительных средств, характеризующих обе группы песен. Формирование нескольких самостоятельных напевов лирического, плачeveго или заклинательного характера одного структурного типа в локальной традиции — ситуация отнюдь не типичная для фольклорных традиций. С одной стороны, такой процесс связан с актуализацией различных функций этих форм в ситуации праздника — как обрядовых песен пасхального периода, так песен, сопровождающих движение, и песен лирических²³. С другой стороны — особенностями формирования традиции и историко-стилевой общностью различных жанров фольклора (календарных, свадебных, обрядовых хороводных, лирических песен и причитаний).

Пример 1²⁴

Печорский р-н, Кулейский с/с, д. Лисьё





У варот, у варот, варот(ы) широких,
 Да ай, люли, люли, варот(ы) широких.
 У варот, у варот сасна долга выросла,
 И сасна выросла, ана зашаталася.
 Дочка к матери в гости снаряжалася,
 Ана трём-та мылам, млада, умывалася.
 Первым мылечкам, млада, са бялиличкам,
 Вторым мылечкам, млада, са румяничкам,
 Третьим мылечкам, млада, с гарючим слязам.
 Я умылася, млада, снарядилася,
 В чыста зеркала, млада, пагляделася:
 На сваю-та красу, млада, сдивавалася,
 Што куда-та мая краса спадявалася?
 Аль у батюшке в саду загулялася,
 Аль у матушки в ралю заляжалася?

Пример 2²⁵

Печорский р-н, Кулейский с/с, д. Медли



Пример 3²⁶

Эстония, Пыльвасский р-н, д. Любницы





Пример 4²⁷

Печорский р-н, Крупский с/с, д. Горбатицы



Пример 5²⁸

Печорский р-н, д. Городище



Пример 6²⁹

Печорский р-н, Кулейский с/с, д. Замошье



Пример 7³⁰

Печорский р-н, Крупский с/с, д. Моложва

2. Как ста - ял - - - та сын да пе - ред ма - терь - ю,
ай, лю - ли, лю - ли, пе - ред ма - терь - ю.

Пример 8³¹

Печорский р-н, Кулейский с/с, д. Красная Гора

А пра-пу - сти - те-тка, вы пра - пу - сти - те да
к ду - - - ба - ву с(ы) - та... (а) - лу.

Примечания

- 1 Работа выполнена в рамках проекта Российского гуманитарного научного фонда «Традиционная хореографическая культура Северо-Запада России» (№ 07-04-00490).
- 2 Савельева Н. М. О региональных и локальных разновидностях типовых русских песенных структур // Проблемы композиции народной песни. М., 1997. С. 43.
- 3 См., например: Эвальд З. В. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Песни белорусского Полесья / Под ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1979. С. 15–32.
- 4 Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2001. С. 48.
- 5 Фридрих И. Фольклор русских крестьян Яунлатгальского уезда. Рига, 1936; Mahler E. Altrussische Volkslieder aus dem Pechoryland. Basel, Bärenreiter-Verlag, 1951. [Малер Э. Старинные русские народные песни Печорского края].
- 6 Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области. М., 1966.

- 7 Материалы экспедиций хранятся в фондах Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее — архив ФЭЦ СПбГК).
- 8 Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1989.
- 9 Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. Псков, 2002. Т. 1. С. 225–402. Авт. колл.: Е. А. Валевская, И. В. Королькова, Г. В. Лобкова, А. М. Мехнецов, К. А. Мехнецова, А. Ф. Некрылова, А. В. Полякова, И. С. Попова, И. Б. Теплова.
- 10 Псковская обл., Печорский р-н, Крупский с/с, д. Моложва. Исп.: Рыбакова Мария Фёдоровна, 1908 г. р.; Крайнова Антонина Викторовна, 1934 г. р.; Дроздова Ирина Петровна, 1928 г. р.; Гергелева Александра Фёдоровна, 1928 г. р.; Трухтанова Любовь Фёдоровна, 1931 г. р. Зап.: Мехнецов А. М., Лобкова Г. В., Королькова И. В., Парадовская И. В., Брагина М. М., 20.09.1992. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 3329-49. Расш.: Пархомова Е. А.
- 11 Руднева А. В. Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. М., 1975. С. 223.
- 12 Теплова И. Б. Свадебные песни северо-западных областей России: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. СПб., 1993. С. 86.
- 13 Проблему интерпретации ритмоформулы данного типа (♩♩♩ ♩♩) в жанровом и семантическом аспекте затронул, в частности, И. И. Земцовский. Исследователь указал на «двустороннюю природу» рассматриваемой ритмоформулы, опосредующей речевые и моторные «прообразы». В определении ее «моторной» природы И. И. Земцовский имел в виду, прежде всего, не плясовое, танцевальное начало, а «проходное», «шаговое». Автор анализировал типы структур, образующиеся от двукратного, трехкратного и четырехкратного повтора указанной ритмоформулы, и обратил внимание на то, что структуры с четырехкратным повторением пятисложного звена характерны для жанров, связанных с движением, а именно — календарных хороводов и свадебных величальных песен, которые во многих традициях исполняются с пляской (Земцовский И. И. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского. М., 1987). См. также о связи пятисложной ритмоформулы с обрядовым движением-шествием на материале календарных песен: Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971; Елатов В. И. По следам одного ритма. Минск, 1974; Можейко З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии. Минск, 1985; Гусев В. Е., Марченко Ю. И. «Стрела» в русско-белорусско-украин-

- ском пограничье: К проблеме изучения локальных песенных традиций // Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений. Л., 1987. Т. XXIV. С. 129–147; и другие.
- 14 Попова И. С. Типология фольклорных форм в системе масленичных обрядов Новгородской области: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. СПб., 1998. С. 117–118.
 - 15 Гусев В. Е., Марченко Ю. И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье... С. 129–147.
 - 16 Елатов В. И. По следам одного ритма... С. 23. О близости данной ритмической организации хороводных песен с протяжными лирическими, «заимствованиями» черт напева протяжных песен писала Н. М. Бачинская: Владыкина-Бачинская Н. М. Музыкальный стиль русских хороводных песен. М., 1976. С. 42.
 - 17 Елатов В. И. По следам одного ритма... С. 31.
 - 18 Гусев В. Е., Марченко Ю. И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье... С. 129–147; Лапин В. А., Васильева Е. Е. Об одном ритмическом типе русских свадебных песен // Народная музыка: история и типология. Л., 1989. С. 116–134; Мехнецов А. М. Введение // Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. Псков, 2002. Т. 1. С. 11–12.
 - 19 Лобкова Г. В. Древности Псковской Земли. Жатвенная обрядность: образы, ритуалы, художественная система. СПб., 2000. С. 148.
 - 20 Сведения о записи и исполнителях см. в примечании 10. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 3331-02. Расш.: Пархомова Е. А.
 - 21 Подобные особенности интонирования отмечает в календарно-обрядовых напевах традиций южных районов Псковской области Г. В. Лобкова, относя обозначенные характеристики к стилевым явлениям исторического и регионального порядка: Лобкова Г. В. Семантика интонационных средств народной песенной речи // Звук в традиционной народной культуре / Сост. Н. Н. Гилярова. М., 2004. С. 60.
 - 22 Примеры лирических песен см.: Песни Псковской Земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни... С. 88–98. № 100–108.
 - 23 О функциях лирических песен в традиции Северо-Запада России см.: Королькова И. В. Лирические песни Северо-Запада России: проблемы жанра и музыкального стиля. Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. СПб., 2002.
 - 24 Псковская обл., Печорский р-н, Кулейский с/с, д. Лисьё. Исп.: Ермишева Е. В., 1916 г. р.; Девонина А. И., 1914 г. р.; Великанова К. И., 1914 г. р.; Гусева Е. Т., 1912 г. р.; Гусева А. И., 1918 г. р. Зап.: Теплова И. Б., 01.07.1981. Архив ФЭЦ СПбГК, № ОАФ 1222-05. Приводится по изданию: Песни Псковской

- земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни... / С. 82. № 93.
- 25 Псковская обл., Печорский р-н, Кулейский с/с, д. Медли. Исп.: Бурилова П. С., 1904 г. р.; Каношина П. Н., 1923 г. р.; Морякова О. Ф., 1921 г. р. Зап.: Теплова И. Б., 29.01.1982. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 1220-14. Приводится по изданию: Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни... С. 81. № 92.
 - 26 Эстония, Пылъвасский р-н, д. Любницы. Исп.: Киселёва А. Г., 1916 г. р.; Бурлакова К. В., 1916 г. р. Зап.: Мехнецов А. М. 23.01.1982. Архив ФЭЦ СПбГК, № ОАФ 1192-01. Приводится по изданию: Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни... С. 80. № 90.
 - 27 Псковская обл. Печорский р-н, Крупский с/с, д. Горбатицы. Исп.: Гуслева Анна Ивановна, 1914 г. р.; Соломина Антонина Васильевна, 1925 г. р., Мотылёва Екатерина Николаевна, 1930 г. р. Зап.: Мехнецов А. М., Лобкова Г. В., Ищенко О. В., Сахно Е. С., 21.09.1992. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 3332-18. Расш.: Пархомова Е. А.
 - 28 Псковская обл., Печорский р-н, д. Городище [*сельское поселение Эльза Малер не указала, возможно, современный Крупский с/с. — Е. П.].* Исп.: Ксения Гусакова. Зап.: Малер Э., август, 1938 г. Приводится по сборнику: Mahler E. Altrussische Volkslieder aus dem Reichsland... С. 128. № 109.
 - 29 Псковская обл., Печорский р-н, Кулейский с/с, д. Замошье. Исп.: Горюнова А. В., 1903 г. р.; Хлусова Т. А., 1897 г. р. Зап.: Теплова И. Б., 30.06.1981. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 1178-09. Приводится по изданию: Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни... С. 84. № 96.
 - 30 Сведения о записи и исполнителях см. в примечании 10. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 3329-49. Расш.: Пархомова Е. А.
 - 31 Псковская обл., Печорский р-н, Кулейский с/с, д. Красная Гора. Исп.: Уголова Е. А., 1894 г. р. Зап.: Теплова И. Б., 01.07.1981. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 1180-17. Расш.: Мехнецов А. М. Приводится по изданию: Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов... Т. 1. С. 305. № 6.

Музыкально-хореографические формы фольклора в традициях народной культуры Калужского Полесья¹

Фольклорными экспедициями Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в период с 2003 по 2008 годы на пограничье Калужской, Брянской и Смоленской областей зафиксированы обычаи и обряды, местные особенности которых указывают на принадлежность к традициям народной культуры Калужского Полесья. Как отмечают многие исследователи, в отечественной этнологической литературе никогда не существовало четко очерченных границ Полесья. Сам термин «Полесье», по происхождению географический, сводится к определению территорий, где пространство полей значительно меньше пространства лесов. А «полями» называют обитателей лесов, то есть славянское население, проживающее в Полесье. Общепринятым стало определение границ Калужского Полесья Н. И. Лебедевой, принимавшей участие в создании таких обобщающих трудов, как «Восточнославянский этнографический сборник», «Русские: Историко-этнографический атлас», «Народы мира»². В статье «Этнологическое изучение Калужского Полесья как характерного этнологического района» Н. И. Лебедева отметила, что «название Полесья будет приурочиваться не ко всякой территории, где пространство лесов преобладает над пространством полей, а к определенному району — по рекам Вытебети, Россете, Болве, Навле, Десне, району междуречья Днепра и Оки, которые будут все равно выделяться в обособленный район и называться Полесьем, если даже лес вырубят»; «граница “Полесья”: восточная — река Вытебеть до впадения ее в Жиздру, деревни Дрёмово, Думиничи, реки Неручь, Жирятино-Десна; южная — Ружное, Чичково; река Навля входит в Полесье, которое спускается и несколько южнее, но не было обследовано»³.

При определении границ Калужского Полесья мы также опирались на исследование Н. И. Лебедевой «Народный быт в

верховьях Десны и в верховьях Оки»⁴, в котором представлены результаты изучения костюма, расселения, типов построек, традиций прядения и ткачества данного региона. Материальная культура рассматривается в работе в связи с культурой духовной. Такая постановка вопроса явилась актуальной в свете решаемой в данной статье задачи: на примере хороводных песен определить — совпадают ли выделяемые Н. И. Лебедевой границы района бытования того или иного явления с распространением песенной традиции.

Н. И. Лебедева отмечала общую черту «полехов», которая, по ее мнению, проявляется не в особенностях быта, жилища, средств передвижения, не в каком-либо обряде, а в общности, присущей всем компонентам культуры. Исследовательница указала, что этой чертой является степень культурности данного региона, и охарактеризовала его термином «серость»: «Некультурность, консервативность — вот общая черта глухих уголков по Россете, Жиздре, Болве, Десне, Навле. Кажется, что леса и болота, укрывавшие население от посторонних влияний, воспитали население, поражающее необычайной архаичностью быта»⁵.

Особую изолированность Калужского Полесья отметил и В. М. Щуров, работавший в этих краях (южнее Козельска на границе Калужской, Тульской и Орловской областей) в музыкально-этнографической экспедиции летом 1972 года⁶.

Археологические и исторические данные свидетельствуют, что Полесье было пограничной полосой между славянскими поселениями вятичей (бассейн Оки), кривичей (верховье Днепра и Десны), северян (бассейн Неруссы и Десны), а также древнейшего дославянского населения этих мест — балтоязычной голяди. Как отмечает ряд исследователей, именно в таких местах культурного стыка отдельных этнических групп складывается самобытный облик традиции, в котором сохраняются архаические черты. По документальным сведениям также известно (и об этом пишет В. М. Щуров), что от реки Жиздры под Козельском начиналась возведенная в XVI веке Тульская засечная оборонительная черта для защиты от опустошительных набегов крымских и ногайских татар на южные окраинные районы Московского государства. Исторические процессы освоения земель

были связаны с развитием материальной и духовной культуры, а также с формированием песенных традиций. В целом, на территории Калужского Полесья зафиксированы этнографические сведения и песенный репертуар, относящиеся к разным историко-стилевым пластам, сосуществующим и взаимодополняющим друг друга. Хороводные или «карагодные» (как говорят исполнители) песни являются важной составляющей традиционной культуры изучаемого региона, наряду со свадебными, лирическими и календарно-обрядовыми песнями. Музыкально-хореографические формы фольклора чрезвычайно разнообразны, они включаются в систему обрядов календарно-земледельческого круга и звучат во время осенне-зимнего, святочного и весенне-летнего периодов народного календаря.

Народная терминология позволяет сгруппировать хороводные песни по признаку приуроченности.

Выделяются святочные песни — их называют «святошными» («эта на святки») или «игровыми карагодными». Они исполнялись на молодежных вечеринах, для проведения которых откупались избы. В Хвастовичском районе в окрестных с с. Подбужье деревнях такие избы назывались «баниями». Сами исполнители не смогли объяснить это название, ссылаясь на то, что так говорили всегда. Возможно, такое название избы получили из-за духоты, образующейся от большого скопления собравшегося народа. В условиях замкнутого пространства избы основная часть участников святочных гуляний сидела на лавках, выбранная пара разыгрывала содержание поэтического текста и могла поцеловаться по его завершении. В хореографическом коде также проявляется главная идея — выбора пары. Среди святочных песен можно назвать общерусские: «Со вьюном я хожу», «Летели две птички», «Хожу я гуляю вдоль хороводу», а также местные сюжеты: «Заваяло-замело все дорожки и пути», «Как пошли наши ребята вдоль по улице гулять». На святочных вечеринах звучали и плясовые песни, исполнение которых в другое время не практиковалось. Наибольшее количество таких песен было записано в с. Подбужье Хвастовичского района: «Бабы в среду пряли», «Что же ты, Дунюшка, безработчая», «Ой, кумушки-голубушки», «Возле нашего окошка пролегла дорожка» и другие⁷.

Собственно игровые песни могли звучать во время поста (и Филипповского, и Великого). В местном наименовании такие песни назывались «говейными» («это в говейны»). Перечислим лишь некоторые из них: «Хрен», «Сиди-сиди, Яша» и весенний хоровод «Заплетися, плетень», известный и по другим регионам России. В Калужской области записаны его фрагменты в трех районах (Куйбышевском, Кировском и Думиничском). «Говейным» называли игровой хоровод «Костромушка», который был записан с различными вариантами напева. Он мог иметь также троицкую приуроченность, и лишь некоторые народные певцы указывали на возможность его исполнения в любое время года.

Из общего числа записанных музыкально-хореографических форм значительная часть принадлежит «карагодам», звучащим во время троицких гуляний. Под наименованием «карагодная» в большинстве случаев подразумеваются именно троицкие хороводы, иногда временные рамки их исполнения могли сдвигаться ближе к Пасхе и даже к Благовещенью⁸. Обращают на себя внимание темброво-тесситурные характеристики троицких хороводов, близких по звучанию к календарно-обрядовым песням. Н. М. Бачинская, побывав на троицких гуляньях, шествуя вместе с песенницами «в луга», описывает манеру их пения: «...с сильным, быть может, даже максимальным напором воздуха на связки, это действительно *plein air*-ное пение, пение широких пространств. Даже два голоса дают компактную звучность, достаточную для того, чтобы песня слышалась издали»⁹. К числу таких образцов можно отнести «карагодную» песню «Не бела заря занималася», записанную в д. Кузьминичи Куйбышевского района. Она имеет балладное окончание сюжета и состоит из нескольких тематических блоков: в первом повествуется о возвращении молодца домой, где его «тетка бьёт», чтобы он был добрей для девушки, затем следует сюжетный мотив «попросил милой холодной воды со Дунай-реки», который завершается гибелью молодца: «Посреди двора мой милой лежит, полотном накрыт. В головах стоят отец с матерью, по бокам стоят сёстры родные. Где мать плачет — там река течёт, где сёстры — там колодец, а где жена плачет — там роса стоит».

Балладная тематика сюжетов часто встречается в календарно-обрядовых хороводах, например, в «стреловском» цик-

ле, получившем свое название в исполнительской и собирательской практике по обрядовой песне «Стрела»¹⁰. Исследуя народную музыкальную культуру старожилов Западной Сибири, А. М. Мехнецов отмечал тесную связь хороводных песен с обрядами календарного круга, «эта связь оказывается тем более определенной, что в старожильческих селах совершенно отсутствует цикл собственно календарно-обрядовых песен»¹¹. Идея о замещении хороводами календарных обрядовых песен высказывалась также О. А. Пашиной. В монографии «Календарно-песенный цикл у восточных славян» она отмечает, что в тех местах, где существует развитый цикл весенних хороводов, весенние заклички отсутствуют, они «соотносятся друг с другом по принципу взаимозаменяемости и с этой точки зрения должны рассматриваться как явления одного порядка»¹². Подобная ситуация складывается и в районах Калужского Полесья.

Показательным для данного региона является обряд крещения или похорон кукушки, который проходил на Вознесение («Шостый Четверг») или в четверг перед Троицей (возможен вариант проведения этого обряда на Николу летнего – 22 мая)¹³. Подробно не останавливаясь на описании обрядового действия, отметим, что оно родственно обрядам вождения русалки на Троицу. Как отмечает Л. Н. Виноградова¹⁴, вождение русалки свидетельствует о принадлежности к полесской традиции. Следовательно, и калужский обряд похорон/крещения кукушки, который был записан повсеместно экспедициями 2003–2008 годов, связан с древней традицией Полесья¹⁵. В ходе обряда с кукушкой совершалось ритуальное шествие, которое могло сопровождаться пением или возгласами.

«Карагодные» песни как явление сложное, где неразрывно сочетаются поэтическое слово, музыка и хореографическое движение, дают предпосылки для внутрижанровой классификации, которую можно провести на разных уровнях.

Образно-поэтический строй «карагодных» песен затрагивает извечные проблемы любви, дружбы, выбора пары, доли девушки, женщины и другие. В них раскрываются характер человека и взаимоотношения между людьми. Сюжеты троичных хо-

роводных песен достаточно продолжительные, при их исполнении происходящее действие обретает массовый характер¹⁶.

Классификация по типу хореографического движения позволяет выделить:

- ритуальные шествия с кукушкой к месту совершения обрядовых действий (описания таких действий были записаны в д. Жилино Кировского района);
- «карагоды» круговые («Во лужках было, во лужочках», «На горوشке роща берёзовая», «Стой, моя роща»);
- линейные («Коршун»);
- «стенка на стенку» («Просо», «Бояре»);
- орнаментальные («Плетень»);
- хороводы с разыгрыванием сюжета («Пойдем, дружок, заведём кружок», «Из-за лесуку, лесу тёмного», «Со выюном я хожу»).

Структурный анализ позволяет выделить в хороводных песнях различные формы композиционных повторов с припевами (абпб, абп, абпбпб) и без них (аа, абб, аабб). Среди часто встречающихся формул припева обозначим следующие — «Ой, ли, ой, ляли», «Ой, ляли, ляли», «Ой, люли, спо-люли», «Ты Дунай, мой Дунай», «Чернечик ты мой, горюн молодой»). Можно выделить песни, в основу композиции которых положен принцип ритмического соотношения «медленно-быстро» и «быстро-медленно».

Среди большого числа троицких хороводов особое место принадлежит песне с сюжетом общерусского распространения «Из-за лесуку, лесу тёмного»¹⁷ — это один из немногочисленных образцов калужских хороводов с характерным словообрывом и цезурой в кадансовой зоне (пример 1):

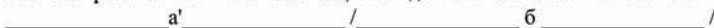
1. Ох, из-за ле - си- ку, ле - су- та тём - ны - ва,

Э - ой, ли ды ля-ли, ля-ли, да ле... ле-су тём - ны - ва.

Некоторые локальные разновидности калужских хороводов имеют в своей основе своеобразную ритмо-акцентную модель и композиционное соотношение¹⁸ (пример 2):

абба — ритм слоγοпроизнесения
 аа'а'б — текст
 аббв — напев

Из-под двух белых берёз,	Протекала тама речка,
Из-под двух белых берёз,	Текла речка-невеличка,
Из-под двух белых берёз	Текла речка-невеличка,
Протекала тама речка.	Вода была ключевая.

Ритм	
Текст	Про-те - ка - ла та - ма реч-ка, тек- ла реч - ка - не- ве- лич- ка, 
Ритм	
Текст	тек- ла реч- ка- не- ве- лич- ка, во- да бы- ла клю- че- ва- я. 

Большинство напевов хороводных песен Калужского Полесья имеет ограниченный амбитус в объеме кварты, квинты при достаточно развитой мелодике. Нотная расшифровка многомикрофонных звукозаписей показывает, что каждый конкретный голос играет формообразующую роль. В деталях движения голосов в звучании хороводных напевов раскрывается гетерофонный тип многоголосия, свойственный раннему пласту музыкального фольклора.

Таким образом, типовые напевы хороводных песен на исследуемой территории, а также записанные обряды с кукушкой позволяют говорить о выделении региона Калужского Полесья. Основные «карагодные» песни («Из-за лесику, лесу тёмного», «На горужке роща берёзовая», «Из-под двух белых берёз», «Во лужках-лужочках девушки танки водят», «Вдоль по морю», «Просо») записаны в районах (с востока на запад: Спас-Деменском, Бетлицком, Людиновском, Жиздринском, Хвостовичском, Думиничском, Ульяновском), границы которых совпадают с ареалами, выделенными Н. И. Лебедевой¹⁹.

Пример 1. «Ох, из-за лесу, леса тёмного»²⁰

$\text{♩} = 0.8$

The musical score is written for a vocal solo and a six-part instrumental ensemble. The key signature has one sharp (F#), and the tempo is marked as quarter note = 0.8. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal entry and the first five instrumental parts. The second system contains the vocal continuation and the remaining instrumental parts. The lyrics are written below the vocal line and above the instrumental lines.

System 1:

Vocal: 1. Ох, из - за ле - си - ку, ле - са те - мны - ва.

System 2:

Vocal: ой, ли ды ля - ли о - о ля - ли, ой, ле... ле - су те - мны - ва.

Instrumental 1: о ды ля - ля ли о - ой, ля - е, ой, ле... ле - са те - мны - ва.

Instrumental 2: о - ле, ды ля - ле, о - й, ли, ой ле... ле - са те - мны - ва.

Instrumental 3: о - й, да лю - ле э ой, лю - ли, ой, ле... ле - су те - м - ны - ва.

Instrumental 4: ой, ле ды ля - ли - о ля - ле(а), ой, ле... ле - су те - мы - ны - ва.

Instrumental 5: ой, ли ды ля - ле - ли ой, ле... ле - су те - м - ны - ва.

Пример 2. «Из-под двух белых берёз»²¹

♩ 112

ис - па - д двух бе - лых би - рёз, ис - па - д двух бе - лых би - рёз
 Ис - па - д двух бе - лых би - рёз и - с - па - д двух бе - лых бе - рёз и - с - па - д двух бе - лых бе - рёз
 двух бе - лых би - рёз, ис - па - д двух бе - лых би - рёз
 па - д двух бе - лых би - рёз
 ис - па - д двух бе - лых бе - рёз и - с - па - д двух бе - лых бе - рёз
 па - д двух бе - лых бе - рёз, ис - па - д двух бе - лых бе - рёз

пра - ти - ка - ла та - ма ре - чка, ре - чка, те - к - ла ре - чка - ни - ви - ле - чка,
 пра - (о) - ти - ка - ла та - ма ре - чка, Пра - ти - ка - ла та - ма ре - чка, ти - к - ла ре - чка ни - ви - ле - чка,
 пра - ти - ка - ла а - на ре - чка, ох, ти - к - ла ре - чка ни - ви - ли - чка,
 пра - ти - ка - ла та - ма ре - чка, ти - к - ла ре - чка ни - ви - ле - чка,
 пра - ти - ка - ла та - ма ре - чка, е - чка, ой, ти - к - ла ре - чка ни - ви - ле - чка,
 пра - ти - ка - ла та - ма ре - чка, е - чка, ти - к - ла ре - чка - ни - ви - ле - чка,

ти - к - ла ре - чка - ни - ви - ле - ва - да бы - ла клю - чи ва - я, а - я - о - х,
 ти - к - ла ре - чка ни - ви - ле - чка, вы - да бы - ла клю - че ва - я, Ва - да бы - ла клю - чи - ва - я, ох,
 ти - к - ла ре - чка ни - ви - ли - чка, вы - да бы - ла клю - чи ва - я, е - ох,
 ти - к - ла ре - чка ни - ви - ле - чка, вы - да бы - ла клю - чи ва - я, ох,
 ти - к - ла ре - чка ни - ви - ле - чка, ва - да бы - ла клю - чи ва - я, О - я, ой,
 ти - к - ла ре - чка - ни - ви - ле - чка, вы - да бы - ла клю - чи ва - я, о - я, э - нь



Примечания

- 1 Тема разрабатывается при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) в рамках создания мультимедиа-проекта «Традиционная культура Калужского края» (проект № 04-03-00331а).
- 2 Восточнославянский этнографический сборник: Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX веках. М.—Л., 1956. Новая серия. Т. 31 (Труды Института этнографии АН СССР имени Н. Н. Миклухо-Маклая); Русские: Историко-этнографический атлас. М., 1967; Народы мира: Этнографические очерки: [В 18 т.]. М., 1957—1966.
- 3 Лебедева Н. И. Этнологическое изучение Калужского Полесья как характерного этнологического района // Рязанский этнографический вестник: Научные труды. Рязань, 1996. Том I. С. 28. Южная граница Калужского Полесья ныне проходит по территории Брянской области (д. Ружное, д. Чичково). По сведениям А. Ракитина, полесские границы расширяют следующие этнографы: В. В. Пассек причисляет к Полесью также Брянский и Трубчевский уезды (см.: Очерки России, издаваемые Вадимом Пассеком. М., 1840. Кн. IV. С. 26), С. Максимов — Севский (см.: Древняя и Новая Россия: Иллюстрированный ежемесячный исторический сборник. СПб., 1876. № 8. С. 306), А. С. Тарачков прибавляет еще и Карачевский. С. П. Карпов приплюсовывает юго-восточный участок современной Смоленщины: левый берег Десны и по правому на двадцать пять верст в Рославльском уезде после впадения реки Вотьмы — район, называемый «Кривым Лесом». Собственно к Калужской губернии М. Ф. Попроцкий относил Жиздринский, Козельский, Мосальский и Лихвинский уезды (см.: Калужская губерния: Материа-

- лы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. СПб., 1864. Ч. 1. С. 8). Сведения приводятся по: Форум аналитического проекта Александра Абакумова «Славянское единство»: Обсуждение материалов проекта: Полемика: 2008-05-03. URL: <http://slavica.5bb.ru/viewtopic.php?id=82> (дата обращения: 17.05.2008).
- 4 Лебедева Н. И. Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки // Рязанский этнографический вестник: Научные труды. Рязань, 1996. Т. I. С. 31–92.
 - 5 Там же. С. 28. На консервативность жизненного уклада населения в Калужском Полесье указывал ранее Д. К. Зеленин. Он писал, что калужские «палехи», наряду с другими архаическими признаками культуры, сохранили наиболее древний славянский тип одежды – поневу без прошвы (см.: Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 234–235).
 - 6 Щуров В. М. Песни Козельского Полесья // Живая культура российской провинции: Калужский край: Козельский район: Этнографические очерки. М., 1999. С. 90–112.
 - 7 Часть плясовых святочных песен из с. Подбужье опубликована в нотном сборнике: Песни села Подбужье / Сост. Т. А. Ситько. Калуга: Фридрихсбург, 2007. 64 с., илл. В Святки, как и во многие другие праздники, пели частушки под гармонь с пляской. Данные формы музыкально-хореографического фольклора требуют особого изучения и в статье рассматриваться не будут.
 - 8 В ходе экспедиций 2001–2008 годов было зафиксировано единственное свидетельство об исполнении «карагодных» песен в Благовещенье в д. Городец Куйбышевского района.
 - 9 Бачинская Н. М. Отчет о поездке в Калужскую область // Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории. М., 2007. С. 160. (Научные труды МГК имени П. И. Чайковского. Сб. 61).
 - 10 «Стрела» – песня весеннего цикла в обрядовом фольклоре восточных славян (см.: Гусев В. Е., Марченко Ю. И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье: К проблеме изучения локальных песенных традиций // Русский фольклор: этнографические истоки фольклорных явлений. Л.: Наука, 1987. Вып. 24. С. 130–131).
 - 11 Мехнецов А. М. Песни русских старожилов Западной Сибири. Вып. 1.: Народные песни Томского Приобья. М.: Родник, 2000. С. 12.
 - 12 Пашина О. А. Музыкальное оформление ранневесеннего периода // Календарно-песенный цикл у восточных славян. М.: Гос. институт искусствознания, 1998. С. 40.

- 13 Подробнее см.: Альтшулер М. С. Калужская кукушка и ее звуковой образ в системе обрядов символических похорон // Миф: Музыка: Обряд. М., 2007. С. 203–211.
- 14 Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской «русальной» традиции // Славянский и балканский фольклор. М., 1986. С. 88–135.
- 15 Этот обряд записан также в Костромской, Тульской и Брянской областях.
- 16 О традиции вождения хороводов на Троицу в Людиновском районе Калужской области пишет в своем отчете Н. М. Бачинская. Об этом подробнее см.: Бачинская Н. М. Отчет о поездке в Калужскую область... С. 152–181.
- 17 См. пример 1. Метроритмическая схема смоделирована с учетом всех строф напева.
- 18 Напев опубликован в приложении к статье Н. М. Бачинской. Подробнее см.: Бачинская Н. М. Отчет о поездке в Калужскую область... С. 152–181.
- 19 Некоторые сюжеты имеют точечное распространение, к примеру, сюжет «Всем друзьям служба была явлена» записан только в Куйбышевском районе, что позволяет обозначить признаки локальной традиции.
- 20 Фонд НЦНМ имени К. В. Квитки. Записано зимой 2002 года Н. Н. Гиляровой, М. С. Альтшулер и студентами в д. Савино Людиновского района. Шестиканальная запись: Исп.: Новикова Н. Н., 1937 г. р. (4325-20, канал 1 — запекает); Трунаева Е. Ф., 1936 г. р. и Пинахина П. П., 1927 г. р. (4321-12, канал 2); Васинова М. И., 1932 г. р. (4326-04, канал 3); Шепенкова Н. Ф., 1931 г. р. (4320-28, канал 4); Васинова К. П., 1930 г. р. (4322-25, канал 5); Савинкина А. Н., 1926 г. р. (4319-08, канал 6); общий канал (4328-04). Расшифровка: Н. Н. Гилярова (№ 18667, 2002 г.).
- 21 Фонд НЦНМ имени К. В. Квитки. Записано летом 2002 года в д. Савино Людиновского района Н. Н. Гиляровой, М. С. Альтшулер и студентами. Шестиканальная запись. Исп.: Новикова Н. Н., 1937 г. р. (4325-25, канал 1); Васинова М. И., 1932 г. р. (4326-10, канал 2); Трутнева Е. Ф., 1930 г. р. (4321-17, канал 3); Шепенкова Н. Ф., 1931 г. р. (4321-17, канал 4); Васинова К. П., 1930 г. р. (4322-31, канал 5); Савинкина А. Н., 1926 г. р. (4319-14, канал 6). Расшифровка: Н. Н. Гилярова (№ 19032, 2003 г.).

Стилевые особенности похоронных и рекрутских причитаний Средней Сухоны

Предметом внимания в настоящей статье являются фольклорные материалы, связанные с традициями Средней Сухоны (Нюксенский район Вологодской области и сопредельные с ним территории Тотемского и Тарногского районов). Основным источником послужили похоронные и рекрутские причитания, зафиксированные в ходе фольклорных экспедиций Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (СПбГК) и Вологодского государственного педагогического университета (ВГПУ) в 1960–2000 годах.

Похоронные и рекрутские причитания, бытующие в районе Средней Сухоны, обладают музыкально-стилевым единством, обеспеченным рядом черт. Так, общими свойствами всех причитаний среднесухонской традиции являются:

- восьмисложная стиховая строка тонического типа;
- равномерный ритм слоγοпроизнесения с вариантами ритмизации клаузулы (с выделением долготой второго акцентного слога либо с выделением долготой последнего слога строки);
- ладовая модель, в основе которой лежит терцовая ячейка интонирования.

Одной из наиболее ярких черт причитаний сухонской традиции является наличие возгласа как структурного элемента фольклорного текста. Как отмечает Б. Б. Ефименкова, в вологодских причитаниях «большая выразительная роль отводится различным речевым возгласам, восклицаниям. Они нарушают однообразие повторения одной и той же короткой музыкальной фразы, активизируют внимание окружающих, не позволяют им ослабить напряженность вслушивания»¹. Действительно, в сухонских причитаниях возгласу как композиционному элементу отводится важное место, причем в структуре причитания этот элемент может выполнять различные функции. По композиционному статусу в структуре причитания выделяются: возгласы,

имеющие стабильное местоположение, и возгласы, имеющие подвижное местоположение. По месту же в композиции причетной мелостроки можно говорить о зачинных, срединных и межстрочных возгласах.

По местоположению возгласа и его структурному облику выделяются три типологически самостоятельные формы причитаний в рамках изучаемого региона.

1. Причитания с кратким зачинным возгласом «Ой, да!» («Ой уж!», «Ой!»), в котором долготно выделен слог «Ой!» (пример 1):

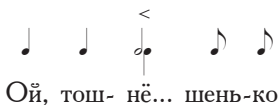


Причитания такого типа распространены в деревнях, расположенных по левому берегу реки Сухоны (Уфтюгский, Дмитриевский, Бобровский, Востровский сельсоветы Нюксенского района). Также такого рода образцы были зафиксированы в Тотемском районе (Нишнепеченгский сельсовет).

2. Причитания с развернутыми зачинными возгласами, соответствующими 5-сложным фразам «Ой, тошнёшенько!» («Ой, тошнёхонько!»), «Охти мнеченьки!» (пример 2). Показательно, что наличие таких возгласов отличает в местной традиции похоронные и рекрутские причитания от свадебных, которые такого возгласа не имеют. В некоторых локальных традициях, в частности, в Городищенской местности (правый берег реки Сухоны), варианты вербальной формы возгласа различаются в рекрутских и похоронных причитаниях («Ой, тошнёшенько!» – возглас, характерный для похоронных и поминальных причитаний, а возглас «Охти мнеченьки!» – только для рекрутских).

В разных локальных традициях сформировались два устойчивых композиционно-ритмических варианта такого зачинного возгласа:

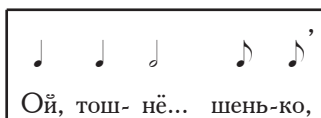
а) вариант со словообрывом, которым долготно и интонационно выделен акцентный слог:



б) вариант без словообрыва, с долготным выделением первого слога зачина-возгласа:



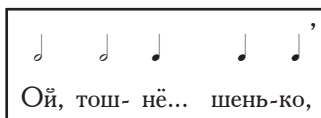
Удельный вес такого зачина-возгласа в форме причитания очень существен — в музыкально-временном отношении он оказывается соизмерим со стиховой строкой: по протяженности зачинный и основной разделы могут быть приблизительно равны, либо зачинный раздел занимает на несколько счетных единиц музыкального времени больше, нежели текстовая часть:



10 ♪



11 ♪



14 ♪

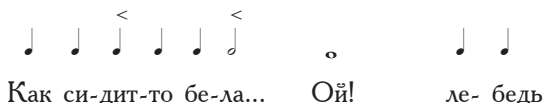


11 ♪

Одной из особенностей причитаний, включающих в свою структуру возглас «Ой, тошнёшенько!», является его мобильность. Так, в некоторых фольклорных текстах этот возглас начинается каждую стиховую строку. Но в целом ряде причитаний возглас «Ой, тошнёшенько!» («Охти, мнеченьки!») может возникать лишь периодически. Он в обязательном порядке открывает исполнение причитания, а затем включается в процесс плача в зависимости от содержания причетного текста и эмоцио-

нального состояния причитальницы, что позволяет говорить о проявлении свойств тирадно-строфической композиции.

3. Причитания с постоянным срединным возгласом («Ой!», «Ой-ё-ёй!»), реализуемым в зоне второго стихового акцента (пример 3). Такие причитания бытуют в маркушевских деревнях Тарногского района. Важным условием появления срединного возгласа в мелостроке причитания служит словообрыв, возникающий на втором акцентном слоге тонического стиха и сопровождающийся сбросом дыхания:



Другой особенностью причитаний, относящихся к этой типологической группе, является зачинный возглас «Ойнюшки», которым обязательно открывается каждое исполнение причитания. Как правило, этот возглас звучит единожды — только в самом начале.

Итак, общей стилиевой чертой всех типологически самостоятельных форм среднесухонских причитаний является наличие возгласа. Несмотря на то, что он может иметь различную протяженность и разный статус в структуре причитания как целостного фольклорного текста, везде он выполняет свою основную функцию — это эмоционально-выразительный импульс, привлечение внимания слушателей-участников ритуала. По наблюдениям А. М. Мехнецова, именно начальная позиция возгласа связана «с родовыми, первичными формами причети»².

Одной из особенностей исполнения похоронных причитаний является включение плачевых возгласов-рыданий между стиховыми строками. Количество таких возгласов, их протяженность зависят от эмоционального состояния причитальницы. Нередко в процессе исполнения причитания их появление может выступать в качестве постоянного элемента композиции, как, например, в причитании из д. Михайловки Тотемского района:

«Ой, ты моя ладушка милая(эй), [э]й, ой, [э]й,
Ой, как ты оставил-то, ладушка (э), [э]й,

Ой, как ты меня, горе го́рькую, [э]й,
 Ой, как ты го́рющицо го́рькую(х), [э]й,
 Ой, как цясо́ка да топере́ци, [э]й,
 Ой, мне куды́ с го́ря деватисе, [э]й,
 Ой, как цево́ я да не думала, [э]й,
 Ой, как цево́ я да не цяяла, [э]й,
 Ой, как ты оставил-то, ладушка, [э]й...»³

В сухонских причитаниях все рассмотренные возгласы являются композиционно выделенными элементами. Возглас, возникающий в фазе активного взятия дыхания, всегда четко структурирует форму и обозначает ее разделы — начальный, срединный (так называемая «точка золотого сечения»), заключительный. Возглас может охватывать пространство между двумя цезурами (протяженные зачинные возгласы, срединные, междустрочные возгласы), либо цезура предшествует возгласу, который далее непосредственно соединяется со смысловнесущей строкой текста (как в зачинных возгласах краткого вида).

Необходимо остановиться и на интонационно-смысловой стороне возгласа как речевого акта. В работах современных исследователей-фольклористов, занимающихся изучением различных видов возгласного интонирования, возглас определяется как коммуникативное явление, рассчитанное на непосредственное восприятие и реакцию окружающих и выполняющее функцию магического воздействия с целью достижения желаемого результата. Коммуникативная функция причитаний обусловлена их ролью в обрядах перехода и связана с необходимостью установления контактов разных уровней: причитальница — слушатели; причитальница — субъект ритуала (душа покойного, невеста, рекрут); причитальница — природные объекты (солнце, ветер, река и прочее). Эта функция определила ведущую роль интонации в ряду музыкально-выразительных свойств причитаний. Традиционным считается объяснение музыкальных свойств причитаний сквозь призму плачевой интонации, действительно являющейся ключевой в понимании сути причитания-плача⁴. Однако не менее важной составляющей причитаний как коммуникативного акта оказывается их возгласная основа.

Одно из исходных значений термина «возглас» связано с церковным обиходом. В словаре В. И. Даля возглас определяется как «произносимое священником вслух заключение молитв, читаемых им, во время службы, невслух, втай». В. И. Далем подчеркнута и функционально-смысловая сторона возгласа: согласно его определению, «возглашать» означает «возвещать, объявлять, оглашать, высказывать громко, вслух, во всеуслышание <...> Возгласный — громкий, звучный»⁵.

Интонационная специфика возгласного интонирования впервые была охарактеризована Ф. А. Рубцовым, который отметил такие свойства интонаций возгласа, как:

- прием сопоставления контрастных в звуковысотном отношении тонов;
- прием долготного выделения сопоставляемых тонов⁶.

Особенности причетного возгласа обусловлены тем, что он имеет эмоциональную природу. Характерно, что на вербальном уровне эти возгласы соответствуют междометиям или фразам, выражающим эмоциональное состояние причитальницы — это восклицания «Ой!», «Ох!», «Охти!», «Ой-ё-ёй!», «Ой, тошненько!», «Охти мнеченьки!».

Причетный возглас включает в себя две фазы, обеспеченные эмоционально окрашенным дыханием (глубокий вдох и следующий за ним активный расход дыхания — выдох):

- фиксация верхнего уровня звукового пространства причитания, обозначение его ритмическими средствами (долгота);
- последующее ниспадание интонации (плавное поступенное движение в зачинных возгласах, либо сброс или глиссандирование в срединных и межстрочных возгласах).

Возгласы, имеющие структурообразующие функции в напеве причета (зачинные, срединные), обладают четко фиксированной высотой — они очерчивают границы терцовой ячейки интонирования (развернутые зачинные возгласы) либо фиксируют верхний тон терции. Межстрочные возгласы, как правило, не имеют звуковысотной фиксированной формы, поскольку в наибольшей степени приближены к речевому типу произнесения: всхлипу-плачу (междометия «Ой!», «Эй!») или речитации-говору (краткие фразы «Ой, мама!», «Ой, мама, ой!»).

Не менее важными свойствами возгласного интонирования являются темброво-тесситурные качества — громкое звучание, яркость и насыщенность тембра, высокий регистр⁷. Важно, что отражение возгласной природы вологодских причитаний мы находим в народной терминологии. Так, в среднесухонской традиции похоронные причитания могут характеризоваться через глаголы, фиксирующие такое качество исполнения причетов, как громкое, активное произнесение: «выть», «орать», «реветь», «кричать» (наряду с типичными для жанра причитаний терминами «причитать», «плакать», «выплакивать»). Согласно высказываниям исполнительниц причитаний, «причитают громко», «пылко кричат», «голосисто причитают»; особенности звучания причетов характеризуются в высказываниях: «воят как белуга», «ревёт во всю голову», «как собаки лают», «как волки ревят» и тому подобных.

В заключение отметим, что рассмотрение причетных напевов сквозь призму возгласного интонирования, с одной стороны, позволяет более ясно определить их интонационную специфику, с другой стороны — наметить структурные и стилевые связи причеты и некоторых песенных жанров русского фольклора, в первую очередь — ранних форм женской лирики, для которых характерен сплав возгласно-плачевых интонаций. Эти связи проявляются как на интонационно-мелодическом уровне, так и в структурном плане. Известные образцы сухонской лирики (например, песня «Дивья воля») включают в свою структуру зачинный распев-возглас «Э-ой», срединные возгласы «Ой», «Эй», возникающие после словообрывов, а также заключительные протяженные тоны в строфах, завершающиеся малотерцовыми сбросами⁸.

Пример 1. Похоронное причитание по матери⁹

♩ = 144

Ой, ты мо - я ро - ди - ма - я ма - муш - ка,

Ой, ты мо - я ду - муш - ка креп - ка - я,

Ой, ты мо - ё сл'о - во - то тай - но - ё,

Ой, как ця - со - ка да то - пе - ре - ши,

Ой, мне не с кем сл'о - ва - то мол' - ви - ти,

Ой, мне не с кем ду - м(ы) - ки по - ду - ма - ти.

Пример 2. Похоронное причитание по отцу¹⁰

$\text{♩} = 98$

* ускоряя



* ускоряя



* ускоряя



* ускоряя



* ускоряя



Пример 3. Похоронное причитание по матери¹¹

$\text{♩} = 108$

и - ню - ш(и) - ки,
Ой!
и - ню - ш(и) - ки,
Ой!
и - ню - ш(и) - ки,
Ой!
и - ню - ш(и) - ки,
Ой!
и - ню - ш(и) - ки,
Ой!

Да ка-к(ы) си - ди - ты - то бе - ла
Да кры - лы - ш(и) - ка - м(ы) тре - пе - ха...
О - на ле - ти - т(и) со - би - ра...
И - з(ы) вы - со - ко - во те...
Да по - ле - те - ла бе - ла...
Да по - ле - те - ла бе - ла...
Да по - ле - те - ла бе - ла...
Да по - ле - те - ла бе - ла...
Да по - ле - те - ла бе - ла...
Да по - ле - те - ла бе - ла...

... (а) ле - бель
... (а) - е - тце.
... (а) - е - т(ы)це...
... (е) - ре - ма
... (а) ле - бель

Примечания

- 1 Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская область). М., 1980. С. 82.
- 2 Мехнецов А. М. Лекции по теории музыкального фольклора для студентов СПбГК. (Рукопись).
- 3 Вологодская обл., Тотемский район, д. Михайловка. Исп.: Поповская Полина Павловна, родом из Харинского с/с Бабушкинского района; Проворова Юлия Максимовна (кто именно из исполнительниц причитает — не установлено). Авторы записи: Марченко Ю. И., Светличная Н. М., Редрухина О., 05.07.1975. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 532-38. Расшифровка Калмыковой Ю. Ю.
- 4 Одним из первых отметил связи напевов причитаний с речевой интонацией плача Ф. А. Рубцов. См.: Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964. С. 58–63.
- 5 Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1998. Т. I. С. 225.
- 6 Рубцов Ф. А. Основы ладового строения... С. 49–50.
- 7 Специфические свойства возгласного интонирования рассмотрены, например, в статье: Попова И. С. Интонируемые выкрики: звуковысотный аспект // Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. статей. М., 2004. С. 173–193.
- 8 См., например, образцы этой песни в издании: Народная традиционная культура Вологодской области. Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 1: Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / А. М. Мехнецов (руководитель авторского коллектива), Г. В. Лобкова, И. В. Королькова и др. Вологда, 2005. С. 302–313. № 193–195.
- 9 Исп.: Юрова Анна Николаевна, 1911 г. р. (род. из д. Дмитриево). Вологодская обл., Нюксенский р-н, Дмитриевский с/с, д. Красавино. Архив ФЭЦ СПбГК, № ОАФ-2936-43. Зап.: Мехнецов А. М., Лобкова Г. В., Парадовская Г. П., Получистова О. А., Терещенко А. А., 20.09.1989. Расш.: Асриева Н. Д. В этом и следующих поэтических текстах с помощью апострофа обозначено смягченное произнесение согласных «л» («л'»), «ч» («ч'»), «р» («р'»).
- 10 Исп.: Булатова Настасья Ивановна, 68 лет. Вологодская обл., Тарногский р-н, Раменский с/с, д. Раменье. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 492-03. Зап.: Туричина О. И., Морохова Л. Ф., 09.07.1974. Расш.: Калмыкова Ю. Ю., Королькова И. В.
- 11 Исп.: Бритвина Анна Григорьевна, 1900 г. р. Вологодская обл., Тарногский р-н, Маркушевский с/с, д. Угор. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 528-04. Зап.: Марченко Ю. И., 22.06.1975. Расш.: Калмыкова Ю. Ю., Королькова И. В.

Колыбельные песни Псковщины: проблемы жанра и музыкального стиля

Экспедициями Ленинградской (Санкт-Петербургской) государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Фольклорно-этнографического центра, проходившими на территории Псковской области с 1978 по 2006 годы, записано около семидесяти текстов колыбельных песен (примерно половина из них с напевами). Отметим, что состояние традиции исполнения колыбельных, которое фиксировалось собирателями начиная с 1980-х годов, носит угасающий характер: не было выполнено записей в реальной ситуации; многие образцы не стабильны по музыкальным особенностям и не всегда снабжены достаточными комментариями. В связи с этим выявление типологических закономерностей на различных уровнях организации музыкально-поэтической формы оказывается сложной задачей.

Приведем некоторые сведения, касающиеся различных ситуаций исполнения колыбельных песен.

Мать, укладывая своего ребенка спать, пела ему колыбельные, повторяя их несколько раз, и при этом пряла: «...И опять повторяешь, и [ребенок] засне, и спит в зыбке. Качали раньше ногой — в зыбке спать, и качаешь. Раньше были люльки, а кроваток никаких не было. Положить в эту люльку и начинаешь его трясти. А люлька висить — к потолку подвешена на жардины (ещё, бывало, што в кольцо вставивши) <...> Бывало, сама сядешь, прядешь, а на ноге вярёвка — рябёнка зыблешь. Вот как раньше жили» (д. Малое Алешно, Новоржевский р-н, 5001-17)¹.

Фольклорно-этнографические материалы, записанные в Псковской области, свидетельствуют о том, что сами дети, наряду со взрослыми, пели колыбельные, становясь няньками для младших братьев и сестер, а также — во время игр в куклы. В семьях, где было много маленьких детей, старшие их нянчили: «У моей мамы сестра — мне крёстная была. У ей девочка была, ещё года не было. Так эту девочку мне приносили нянчить. И

братишке четыре года было, и я их нянчила. И вот, бывало, люльку-то пониже сделают, и я положу эту Шурочку в люльку и припеваю. Так мы уже в восемь-то лет трудились, мы уже нянькам были» (д. Подоспа, Гдовский р-н, 4664-01).

Жительницы д. Шумихи Бежаницкого района рассказывали, как они, будучи детьми, делали из тряпочек кукол — «женщину», «мужчину» и «ребятишек», с ними играли: «катали, забавляли, спать укладывали» (2544-06). По другим описаниям, изготавливали подобие зыбки, в которой качали кукол с пением колыбельных: «Мы их [кукол] качаем, сделым вярёвачки, да сочку паложим и вот и катаем, и люликаем их. <...> Вот так катаим им и пригаваривым» (д. Тростино, Локнянский р-н, 2449-05).

Исходя из этого можно выявить три сферы функционирования колыбельных песен. В псковской традиции колыбельные исполняют: 1) взрослые (мать, бабушка) в процессе укладывания ребенка спать; 2) дети — «няньки» для младших детей; 3) дети в игровой ситуации — ролевая игра с куклами («семья»).

Автор монографии «Русская колыбельная в фольклоре и литературе» В. В. Головин считает, что развитие формы колыбельной песни обусловлено ее строгой ориентированностью на адресата². Это свойство колыбельной является показательным и определяет функциональную направленность жанра. Наряду с утилитарной исследователь выделяет еще три функции: «Все составляющие колыбельной: напев, ритмика, поэтика, фонетика, мотивный и формульный фонд, образный ряд, инвентарь в частностях и совокупности реализуют основные функции жанра — функцию успокоения-усыпления, охранительную, прогностическую и эпистемологическую. Реализация данных функций в контексте традиционного мировоззрения обеспечивает как этапное, так и целостное “завершение” переходного состояния — сон и выход адресата жанра из “переходно-опасного” статуса в благополучное будущее»³. Близкую позицию при анализе функционального ряда колыбельных песен (с учетом специфики напева) занимают авторы статьи «Об обрядовой сущности колыбельных» Ю. В. Розалка и Г. В. Тавлай. По мнению исследователей, первоэлементом колыбельной песни является не столько слово, сколько звук: «Именно

форма интонирования способна в наибольшей мере концентрировать и передавать информацию о функции и назначении данного феномена»⁴. Колыбельные песни несут в себе охранительный смысл, проявляющийся посредством оберега-напева, создают ситуацию общения и взаимопонимания матери и ребенка, а также помогают младенцу начать осваивать «словарь и грамматику родной речи, музыкальный язык, фонетические, морфологические, лексические особенности и, более того, — весь первоначальный круг образности традиционной культуры, в том числе основы музыкального традиционного мышления»⁵. Авторы указывают на наличие у колыбельных песен коммуникативной функции, характерной для всех обрядовых жанров (в данном случае коммуникация происходит между матерью / бабушкой / нянькой и ребенком). Как отмечает В. В. Головин, переходный статус адресата и ситуации пения (граница дня и ночи) обеспечивают ритуальные смыслы колыбельных.

Представленный выше функциональный ряд относится к ситуации, когда колыбельная выступает в своем исходном значении и адресована засыпающему ребенку. Как показывают данные псковских экспедиций, игровая интерпретация — также равноправная форма существования колыбельных в исследуемой традиции. Однако подобное обстоятельство исполнения включает фольклорный текст колыбельной в качестве одного из элементов игрового сценария в совокупности с другими средствами и атрибутами игры. Опираясь на разработки в области функционального метода анализа фольклора П. Г. Богатырева⁶, можно предположить, что при перенесении в игровую среду с иной внутренней структурой фольклорный текст колыбельной песни занимает в ней место, соответствующее его специфике. В результате происходит значительное ослабление одних функций, выдвижение других в качестве ведущих или появление новых. Колыбельная песня, с одной стороны, выступает в качестве маркера, обозначающего статус поющего (в зависимости от правил и персонажей ролевой игры в «семью» — «мать» или «бабушка»). С другой стороны, в этом же ключе она подчиняется общей направленности игры и выполняет также социорегулирующую функцию. Поскольку в данном виде деятельности ребенок мо-

делирует поведение, свойственное взрослым, то это требует от него следования определенным правилам, упорядочивающим действия с предметами и взаимоотношения с другими детьми. При этом ролевая игра формирует личностные качества ребенка и способствует овладению знаково-символической системой (как правило, взрослых), развитию воображения, становлению самоконтроля и соответствующего социального поведения.

Представим основные сюжеты, поэтические мотивы и образы текстов колыбельных песен Псковской области с учетом разработок исследователей-филологов, выполненных, главным образом, на материалах Северо-Запада России, а также Урала и Сибири.

Согласно концепции В. В. Головина, сюжет колыбельной песни не обладает признаками устойчивости и последовательности. Нередко текст основывается на одном мотиве — одномотивный сюжет (этот факт может быть связан с проблемами фиксации жанра). Наблюдаются варианты текстов, состоящие из повтора мотивов идентичной функциональной направленности, но разного образного наполнения, а также тексты, опирающиеся на ряд различных мотивов. «Свобода структуры жанра при строгой определенности функций, в особом ситуационном контексте объясняет феномен мотивного приоритета и практического отсутствия инвариантного сюжета в жанре колыбельной песни»⁷.

Основная структурообразующая единица колыбельных — мотив, который, как правило, обладает свойством формульности и полифункциональности. Анализируя поэтические тексты колыбельных песен, В. В. Головин выделяет ряд мотивов (всего 21). По нашим наблюдениям, в псковских традициях реализуются следующие из них:

- утверждения сна («Саша будет спать-спать, а бабушка качать»);
- пугания-предупреждения («Придёт серенький волчок и утащит во лесок», «А то с краю упадёшь и головку разобьёшь»);
- изгнания вредителя («Киса, киса, не ходи, киса, Надю не буди»);
- призыва успокоителей («Гули, гуленьки, гули, прилетели голуби»);

- колыбели / кровати («Ложись посереёдке, на золоты пелё-
ночки»);
- качания («Прилетели голуби на высокие дубы, они стали
гыркавать, мою девочку качать»);
- кормления-угощения («Все по лавочкам сидят, кашку масля-
ну едят, ложка гнётся, нос трясётся, душа радуется»);
- одаривания («Я скатаю валенки, Мишеньке на ноженьки, бе-
гать по дороженьке»);
- семьи («Твой отец ушёл за рыбою, а мать платье полоскать,
а я дитятку качать»);
- забот успокоителя («Прилетели голубы, сели на ворота, да-
ли нам работы, а чего нам работать, надо Васеньку зыбать»);
- призыва деторождения («Не рожай дураков! Рожай умнич-
ков»).

В некоторых текстах встречаются мотивы, связанные с по-
желанием смерти засыпающему ребенку:

«Ай, люли, люли, люли,
Хошь сяводни да памри,
Завтра похарыны,
Шчи гарохавыи,
Папа убьём,
Ката пазавём»

(д. Гребаново, Новоржевский р-н, 5004-23)⁸.

В. В. Головин также выявляет ряд исключительных мотивов.
К ним относятся мотивы других жанров, исполняемых в качестве
колыбельных, а также следующие: полон кота, воровство котом
сметаны, наказание кота за воровство сметаны, обида кота. Один
из вариантов текста, в котором встречается мотив обиды кота за
несправедливое обвинение, зафиксирован в Псковской области:

«Сидит кот на кухне,
Глазки распухли,
– Чего, котя, плачешь?
– Как же мне не плакать?
Повар сливочки слизал,
На меня беду сказал»

(д. Лукомо, Дновский р-н, 6454-37)⁹.

Отличительной особенностью вариантов этого текста, по мнению В. В. Головина, является отсутствие связи мотивов и адресата колыбельной (а следовательно, и иная функциональность), нехарактерная для жанра пространственно-образная система, особое сюжетное развитие, а также отсутствие универсального маркера («баю», «люли»).

Отметим, что многие песни Псковщины имеют в основе сюжета один-два мотива. Не все из представленных в классификации В. В. Головина мотивы отражены в текстах колыбельных песен исследуемой традиции. Отсутствуют мотивы призыва охранителей, купания-обмывания, сна-роста, отношения к адресату, будущего благополучия, «все спят, и ты спи».

Среди поэтических приемов, способствующих реализации функции усыпления, отметим соответствие поэтического размера и такта качания, наличие формул-маркеров жанра: «баю» (в различных вариантах), «люли», «ай». В текстах колыбельных повторяется звуковой образ формул, строки организуются по принципу парной рифмы:

«Баю-баю-баёньки,
Я скатаю валенки,
Мишеньке на ноженьки
Бегать по дороженьке»
(д. Рогаткино, Новоржевский р-н, 5031-13)¹⁰.

«Баюшки-баю,
Ни лажися ны краю,
Прийдёт серинький валчок,
Схватит Валю зы бачок»
(д. Хребтово, Великолукский р-н, 1717-13)¹¹.

Охранительная функция также проявляется в частом использовании притяжательной формы (например, «мой мальчик», «моё дитятко»), а также в вариантах повелительных обращений к вreditелю («не ходи», «не буди»).

На изучаемой территории не отмечается наличие каких-либо локально-своеобразных сюжетов. Вместе с тем, характерным оказывается отсутствие традиционных мифологических образов колыбельных, имеющих широкое распространение в различных

певческих традициях – таких как Бука, Бабай, Угомон, Сон-Дрема. Основными персонажами становятся животные и птицы: котик / киса, волчок, гули / голубы / гуленьки. Поэтические тексты колыбельных песен Псковской области по принципам организации, ключевым сюжетам, мотивному наполнению пересекаются с образцами, бытующими в других регионах России, и образуют единый стилевой пласт.

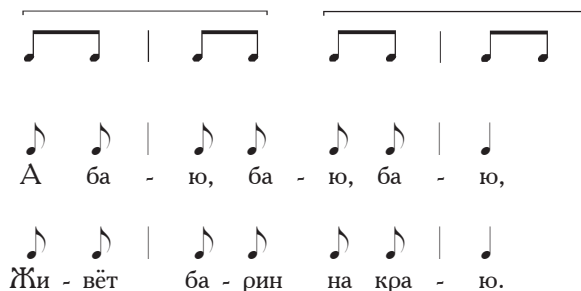
Материалы экспедиций в Псковскую область позволяют проследить, как в речи народных исполнителей характеризуется процесс качания, укладывания ребенка спать: «зыбать», «качать», «трясти»¹², а также пения колыбельных: «люликаем», «приговариваем», «припываем», «причитываем» (то есть «наговариваем» текст). В народной терминологии выделяются:

- акциональный уровень, связанный с ритмичным движением покачиванием («зыбать», «качать», «трясти»);
- исполнительский аспект, проявляющийся в способе произнесения музыкального текста (манера пения характеризуется как «приговаривание», «припевание», «причитывание»).

Определения «люликать» и «баюкать» (производные от припевных слов) отражают более сложный комплекс – синкретическое единство действия (качания) и одновременного интонирования.

Переходя к рассмотрению музыкально-стилевых особенностей колыбельных песен Псковской области, отметим, что большинство напевов опирается на восьмивременной ритмический период с равномерно-акцентной организацией (акцент на третьей и седьмой единицах счетного времени), который, как правило, соотносится с семисложной основой стиха (схема 1):

Схема 1. Слогоритмическая модель колыбельной песни



На данной ритмической структуре базируются напевы как стиховой организации, так и строфической. Все стиховые строки, независимо от количества содержащихся в них слогов, имеют равное время звучания, соответствующее одному музыкальному сегменту. Б. Б. Ефименкова относит такие формы к «временникам». А. А. Банин, характеризуя стабильный музыкально-временной период, отмечает следующие его особенности: «Границы этой ритмосинтаксической единицы определяются в основном музыкальным компонентом песни, который членит поток песенной речи на периодически повторяющиеся, равновеликие сегменты»¹³.

В ритмической и композиционной организации напева колыбельной песни проявляется связь с функционально-смысловой сферой заклинания (равномерная пульсация, закреплённость акцентов, повторность). Как отмечает Б. Б. Ефименкова, ритмоакцентная организация такого типа присуща многим обрядовым, свадебным, хороводным, колыбельным песням, а также характерна для коротких обрядовых текстов, которые не поются, а исполняются в возгласной манере, «что ярко выделяет ритмический уровень их организации»¹⁴.

Первая группа колыбельных песен имеет строфическую структуру. Тип напева, являющийся основным в Псковской области, распространён и в других регионах России (пример 1).

Ладо-интонационное строение строфических напевов колыбельных песен опирается на трех- или четырехступенный диатонический звукоряд с субквартой, который реализуется в двух интонационно родственных попевах (вторая является мелодическим вариантом первой). Первая попевка чаще всего развивается в восходящем направлении (от субквартового тона) и завершается на неустойчивой ступени лада (второй, реже третьей), вторая — движется вниз к устою. В результате такого соотношения возникает «вопросо-ответное» согласование фраз. Важную роль в процессе мелодического развертывания играет опевающий характер движения к выделенному долготой тону. В колыбельных песнях строфической структуры описанные ладо-интонационные особенности координируются с границами композиционных разделов. В сочетании с принципом сопоставления побочной опоры и устойчивого тона, выделенных ритмически,

соответственно, в середине и конце строфы, данные признаки обнаруживают связь с повествовательным типом интонирования.

Жанровым признаком колыбельных песен является наличие импровизационной части, связанной с припевными словами-маркерами жанра: «баю-баю», «люли», в ряде случаев заменяемыми бессловесной вокализацией на гласную. В индивидуальном преломлении этот раздел может развиваться свободно, иметь различную протяженность, что зависит от способности исполнителя варьировать мелодию. Импровизационная природа раздела проявляется также в его положении в форме, у каждого певца могут складываться свои варианты включения распева в строфу в качестве составного элемента. В большинстве случаев импровизационный раздел соотносится с границами музыкально-поэтической строфы (пример 2). Вместе с тем, зафиксированы варианты колыбельных песен, в которых он по протяженности соответствует полустрофе.

В колыбельной песне из д. Саломахи Опочецкого района импровизационный раздел появляется в самом начале, а затем включается между строками поэтического текста, что приводит к становлению довольно свободной по структуре формы, обладающей признаками, близкими к тирадно-строфическому типу композиции (пример 3).

Нельзя не отметить ряд сходных принципов, характеризующих исполнение колыбельных песен и причитаний в Псковской области. И колыбельная песня, и причитание непосредственно связаны с адресатом, исполняются в переходных ситуациях. Колыбельная сопровождает переход младенца из состояния бодрствования в сон (которое чаще всего происходит на границе дня и ночи). Причитание функционирует в обрядах перехода (похоронном, свадебном, рекрутском) и, как правило, маркирует смену статуса (умершего человека, невесты или рекрута).

Временная протяженность как причитания, так и колыбельной не регламентирована заранее, определяется обстоятельствами исполнения, что приводит к становлению поэтического текста и всей формы в целом в процессе пения. В результате ведущими оказываются формульные образования. На уровне поэтического текста это проявляется в опоре на мотивы, которые могут сво-

бодно соединяться между собой. В каждом жанре складывается собственный ряд поэтических формул: в причитаниях, например, это мотивы-обращения, закреплённые в композиции (в начальном разделе текста); в колыбельных — мотив «утверждения сна», проявляющийся в многообразии вариантов.

Кроме того, музыкально-поэтическая форма колыбельных и причитаний включает разделы, не связанные с произнесением поэтического текста (в их основе — припевные слова, возгласы). Они, безусловно, имеют различную интонационную природу, но при этом сходны по композиционной функции и относятся к опознавательным признакам жанра. В структуре причитаний важную роль играют возгласы, которые могут появляться в начале всей формы, между строками текста, иметь различную протяжённость, обусловленную дыханием, его интенсивностью и глубиной. В функционально-семантическом плане возглас связан с выражением горестного эмоционального состояния. В колыбельных песнях импровизационный раздел также может пронизывать различные фрагменты формы, но он в большей степени воплощает идею утверждения. Маркеры жанра — припевные слова «бай» или «люли» — благодаря многократному повторению приобретают императивно-заклинательный характер.

Таким образом, в музыкально-стилевом отношении группа строфических напевов обнаруживает связи как с заклинительной сферой (что проявляется в ритмической организации и реализации принципа повторности), так и с областью повествования (на уровне интонационного развития напева, а также тесситурно-тембровых характеристик). Связь с повествовательными жанрами обусловлена особой ролью слова, необходимостью донесения зафиксированных в поэтических текстах ключевых смыслов — сообщения о росте, здоровье, будущем благополучии ребенка. Заклинательное начало, которое также проявляется на музыкальном уровне в использовании средств, свойственных жанрам обрядово-магической направленности, способствует утверждению и закреплению информации, содержащейся в поэтическом тексте. В то же время, по ряду композиционных особенностей и ситуации исполнения обнаруживается связь колыбельных песен с плачевыми формами.

Напевы колыбельных песен второй группы реализуются в рамках одностиховой структуры, их развитие представляет собой многократный варьированный повтор одной попевки, соответствующей стиховой строке поэтического текста, которая в свою очередь также соотносится со стабильным восьмивременным ритмическим периодом (пример 4).

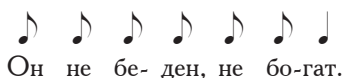
В мелодическом отношении одностиховые напевы различны. Большинство из них имеет терцовую основу лада (нередко с субквартовым тоном), как, например, колыбельная из д. Малое Алешно.

Напев колыбельной из д. Шумихи (пример 5) отличается лаконичностью средств выражения. В его основе лежит одна попевка, опирающаяся на сопоставление тонов d¹ и h. Звукоряд и ладовая основа ограничиваются терцией, а мелодическое движение имеет волнообразный характер и завершается на терцовом тоне.

Суммируя наблюдения над жанровой и стилевой спецификой рассмотренных колыбельных песен Псковской области, отметим следующее:

- 1) С точки зрения функциональной направленности колыбельные песни обнаруживают многогранность; учитывая позиции исследователей и результаты анализа псковских образцов, выделим ряд функций: успокоения-усыпления, охранительная, прогностическая, эпистемологическая, коммуникативная, игровая, социорегулирующая.
- 2) Характеризуя стилевые свойства колыбельных, обозначим, что их художественная форма синкретична — в основе ее организации единство слова, интонации, движения.
- 3) Как и другим жанрам, связанным с движением, колыбельным присуща постоянная ритмическая пульсация, равномерная акцентность, стабильная временная протяженность стиховых строк¹⁵. На уровне ритмической организации обнаруживается наличие типизированных элементов художественной формы, связанных с формульностью. Она проявляется в наличии семисложной основы стиха, соответствующего восьми единицам счетного времени. При этом стабильными оказываются акценты на третьем и седьмом слогах, в роли ритмической фор-

мулы может выступать все построение из шести кратких длительностей и одной долгой:



В случаях варьирования, изменения ритмического рисунка, происходящего за счет изменения количества слогов в стиховой строке (ритмического дробления и стяжения), неизменной и определяющей оказывается ритмоформула окончания (связанная, как правило, с нисходящим движением к опорному тону). Функционально-семантическое наполнение этого элемента восходит к заклинательной сфере. Показательно, что выделенные закономерности позволяют установить однородность на уровне элементов языковой системы различных жанров, связанных с детской возрастной группой (закличек, колядок, игровых припевок и других).

- 4) Отмеченные ритмические особенности соотносятся с различными видами композиционной организации (стиховой, строфической, тирадно-строфической). Рассматривая композиционную организацию колыбельных на различных уровнях, отметим, что преобладающим является принцип повторности. Тексты строятся из сюжетных мотивов, которые легко соединяются между собой (при этом возникает повторность на уровне сюжетных мотивов). Один и тот же текст может исполняться несколько раз, чередуясь с другими. Музыкальная форма основывается на многократном варьированном проведении сходных мелодических образований, благодаря чему возникает интонационная повторяемость в рамках строфы. Отметим, что разработки психологов (Ж. Пиаже, Л. С. Выготского) в области изучения речевой деятельности рассматривают свойство повторности («эхолалии») как ведущее в развитии детей в первые годы жизни¹⁶.
- 5) Колыбельные песни Псковской области отличает опора на простейшие мелодические ячейки (в объеме терции, кварты), важную роль играет опевающий характер развития мелодии, связанный с реализацией повествовательного начала. На уровне интонационно-ладовой организации колыбельных пе-

сен также проявляются свойства формульности. В роли формульного элемента может выступать принцип вопросо-ответного построения фраз, при этом опорные тоны могут находиться в разных соотношениях (чаще секундовом, но также терцовом). Можно согласиться с концепцией Г. М. Науменко о том, что в результате такого развития возникает эффект маятника, постоянного чередования восходящего и нисходящего движения, оказывающего психологическое воздействие, а конкретное звуковысотное выражение уходит на второй план¹⁷. Идея качания, связанная с семантикой роста, выражена не только на акциональном уровне, но и на музыкальном, что раскрывает синкретическую природу жанра колыбельной. Формульность обнаруживается в особенностях звукоряда и ладовых систем. Напев в большинстве случаев имеет терцовую основу лада (звукоряд может включать IV ступень, исполняющую вспомогательную роль), важной функцией обладает субквартовый тон (в некоторых случаях его заменяет субсекундовый). Подобное строение создает разнообразные возможности для варьирования в рамках одного мелодического типа.

- б) Обнаруженные элементы интонационно-ритмической формулы по-разному соотносятся между собой (не обязательно проявляются одновременно в одном напеве), в качестве ведущих выделяются то одни, то другие. Большая часть напевов колыбельных Псковской области относится к одному мелодическому типу и опирается на выявленную интонационно-ритмическую формулу, которая является универсальной для образцов данного жанра в различных регионах России.

Колыбельные песни Псковщины обладают не только своеобразными жанрово-стилевыми чертами, отмеченными выше, но, вместе с тем, обнаруживают типологическое родство с другими жанрами, например, голошениями. Данный аспект изучения открывает перспективы для дальнейших наблюдений в сфере одной из наиболее актуальных проблем этномузыкологических исследований — генезиса и эволюции жанров фольклора.

Пример 1¹⁸

д. Шумиха, Бежаницкий р-н, 2544-07

$\text{♩} = 60$

Бай, бай, бай, ни ла - жи - ся ты на край.

А то с кра - юш - ку ўпа - дёшь и га - лоу - ку ра - за - бьёшь.

А лю - ли - лю - ли - лю - ли, при - ля - те - ли га - лу - бы.

При - ля - те - ли га - лу - бы, на зя - лё - ны - е лу - бы.

Ста - ли гу - ли гур - ка - вать, а мой маль - чик за - сы - пать.

Пример 2¹⁹

д. Полна, Гдовский р-н, 4681-17

♩ = 72

А ба́ - ба́ - ю, ба́ - ю, ни ла - жи́ - ся на кра́ - ю.

При - дёт се́ - ринь - кай вал - чо́к, На - дю за ба́ - чо́к.

И у - та - щит ва ле - со́к пад ра - ки́ - та - вый кус - то́к.

Где вол - ки ки ва - ю́т, На - ди спать ни да - ю́т.

А - - - а а! А ба́ - ю́ - ба́ - ю́ - ба́ - ю́!

Пример 3²⁰

д. Саломахи, Опочецкий р-н, 1624-05

♩ ≈ 100

А, ба - ю, ба - ю, ба - ю, ба - ю, Жи - ве ба - рин ны кра - ю.

А, лю - ли - лю - ли, бай - бай, бай - бай, бай.

Жи - ве ба - рин ны кра - ю, в я - во се - ми - ра ря - бят, веи па ла - выч-кам си - дять.

Пример 4²¹

д. Малое Алёшино, Новоржевский р-н, 5001-17

♩=80

Ба - юш - ки, ба - ю, ни ла - жи - ся на кра - ю. При - дя се - рень - кий вал -

чок, тя - бя сжа - тя зы ба - чок. У - ня - се́ в ка - ба - чок, там пра -

даст за пя - та - чок. Спи, ба - юш - ки, ба - ю, ни ла - жи - ся на кра - ю.

Пример 5²²

д. Шумиха, Бежаницкий р-н, 2544-18

♩=204

Ба́ - ю, ба́ - ю, ба́ - ю, бай, ты, са - ба́й - ка, ня лай, ма - во́ Са - шу не пу - гай.

Примечания

- ¹ В скобках указываются: место записи и ссылка на номер по основному аудиофонду Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее – Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ).
- ² Головин В. Русская колыбельная в фольклоре и литературе. Åbo: Åbo akademi University Press, 2000. С. 14.
- ³ Там же.
- ⁴ Розалка Ю. В., Тавлай Г. В. Об обрядовой сущности колыбельных: Передача реликтовой информации (на материале колыбельных эстонцев Сибири и Южного Урала) // Механизм передачи фольклорной традиции: [Материалы XXI Междунар. молодеж. конф. памяти А. Горковенко, апрель 2001] / Редкол.: Н. Н. Абубакирова-Глазунова (отв. ред. и сост.) и др. СПб.: РИИИ, 2004. С. 166.
- ⁵ Там же. С. 171–172.
- ⁶ См.: Богатырев П. Г. Рождественская елка в восточной Словакии: к вопросу о структурном изучении трансформации функций этнографических данных // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 387–392; Богатырев П. Г. Функции народного костюма в Моравской Словакии // Там же. С. 298–365.
- ⁷ Головин В. Русская колыбельная... С. 19.
- ⁸ Можно предположить, что окончание данного текста трансформировалось и должно быть связано с мотивом заклания животного, характерного для колыбельных: «Кота убьём, попа позовем». Исп.: Кузьмина Евдокия Анисимовна, 1921 г. р. Новоржевский р-н, Зареченская вол., д. Гребаново. Зап.: Мехнецов А. М., 15.02.1998. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 5004-23. Расш.: Редькова Е. С.
- ⁹ Исп.: Ершова Фаина Алексеевна, 1938 г. р., Иванова Евгения Ананьевна, 1935 г. р., Сиротина Любовь Яковлевна, 1941 г. р. (кто именно исполняет, не установлено). Дновский р-н, Замошская вол., д. Лукомо. Зап.: Пархомова Е. А., 09.02.2004. Архив ФЭЦ СПбГК, № ОАФ 6454-37. Расш.: Редькова Е. С.
- ¹⁰ Исп.: Александрова Мария Александровна, 1912 г. р. Новоржевский р-н, Выборская вол., д. Рогаткино. Зап.: Полякова А. В., 11.02.1998. Архив ФЭЦ СПбГК, № ОАФ 5031-13. Расш.: Редькова Е. С.
- ¹¹ Исп.: Бурова Евдокия Сергеевна, 1910 г. р. Великолукский р-н, Урицкая вол., д. Хребтово. Зап.: Теплова И. Б., 28.01.1985. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 1717-13. Расш.: Редькова Е. С.

- 12 Этот синонимический ряд отчасти пересекается с тем, что предлагается в словаре В. И. Даля в связи с процессом укачивания ребенка: «колы́хать», «колы́сать», «колеба́ть», «зыба́ть», «кача́ть», «волновать». Также сходны варианты названий детской колыбели: «колы́ска», «зы́бка», «люлька», «колыбе́ль», «колы́шки».
- 13 Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха: Методологические заметки // Фольклор: Поэтика и традиция / Ред. В. М. Гацак. М., 1982. С. 109.
- 14 Ефименкова Б. Б. Ритмика русских традиционных песен: Учеб. пособие по курсу «Народное музыкальное творчество» / Рос. акад. музыки. М., 1993. С. 80.
- 15 Как отмечает Т. И. Калужникова, на начальном уровне развития ребенком усваиваются ритмические параметры различных звучений, они же составляют основу его «звукового поведения». См.: Калужникова Т. И. Улей, полный звенящих пчел. Ребенок интонирующий в воспоминаниях детства XIX — последней четверти XX вв. (по материалам русской автобиографической прозы) / Сост., вступ. статья и комм. Т. И. Калужниковой. Екатеринбург: Изд-во УГК, 2007. С. 34.
- 16 См.: Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. СПб., 1997. — 256 с., Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1996. — 416 с.
- 17 Науменко Г. М. Детский музыкальный фольклор: Для пения (со-ло, ансамбль, хор) без сопровождения: В 2-х ч. Ч. 1.: Колыбельные, пестушки, потешки, прибаутки, сказки, календарные песни. М.: Композитор, 1999. С. 77–79.
- 18 Исп.: Иванова Татьяна Сергеевна, 1914 г. р., Бежаницкий р-н, Бардовская вол., д. Шумиха. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 2544-07. Зап.: Шишкова О. В., 03.08.1988. Расш.: Редькова Е. С.
- 19 Исп.: Карасёва Надежда Ильинична 1935 г. р., Гдовский р-н, Полновская вол., д. Полна. Зап.: Теплова И. Б., 02.08.1996. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 4681-17. Расш.: Редькова Е. С.
- 20 Исп.: Васильева Екатерина Васильевна, 1908 г. р., Опочецкий р-н, Ладыгинская вол., д. Саломахи. Зап.: Шишкова О. В., 20.07.1984. Архив ФЭЦ СПбГК, № ОАФ 1624-05. Расш.: Полякова А. В.
- 21 Исп.: Михайлова Ольга Фёдоровна, 1927 г. р. Новоржевский р-н, Зареченская вол., д. Малое Алешно. Зап.: Мехнецов А. М., 12.02.1998. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 5001-17. Расш.: Редькова Е. С.
- 22 Исп.: Александрова Анна Антоновна, 1916 г. р. Бежаницкий р-н, Бардовская вол., д. Шумиха. Зап.: Шишкова О. В., 03.08.1988. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 2544-18. Расш.: Лобкова Г. В., Суханова И. В.

С. А. Хазова (Фадеева)
Санкт-Петербург

Материнский фольклор в традиции северных коми-пермяков

Коми-пермяки — небольшая народность, проживающая на северо-востоке европейской части России. Они составляют вместе с коми-зырянами, удмуртами и другими этносами финно-угорской группы коренное население значительной части Урала и Приуралья. В конце XVI и в XVII веке на эти территории переселились русские крестьяне — выходцы из северных уездов Российского государства: Устюжского, Важского и Каргопольского, с берегов Двины, Лузы, Вычегды, Выми, Мезени и других северных рек.

Косинско-камские или северные коми-пермяки проживают в северной части Коми-Пермяцкого автономного округа, в бассейне реки Косы и отчасти в бассейне верхней Камы и северных ее притоков.

Основываясь на материалах, записанных экспедициями Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в Косинском и Кочевском районах Пермского края в 2007–2008 годах, а также экспедициями Пермского государственного педагогического университета (под руководством А. В. Черных) и Сыктывкарского государственного университета (под руководством В. В. Пахоруковой), остановимся на рассмотрении местной фольклорной традиции северных коми-пермяков.

Следует отметить некоторые особенности полевой работы на данной территории. В силу длительного совместного проживания и интенсивных межэтнических контактов коми-пермяков и русских произошли большие изменения в этническом самосознании жителей Коми-Пермяцкого округа, в их этнической самоидентификации. Активное восприятие всего русского, в том числе и фольклора, продолжалось в течение нескольких столетий и особенно активную форму приобрело в XX столетии. Как пишет исследователь Н. Добротворский: «Большая часть пермяков обру-

села и смешалась с русскими; сильнейшая народность поглотила слабейшую. Это слияние продолжается и доньше, и даже теперь — в большей степени, чем прежде. Особенно сильно обнаруживается факт обрусения в деревнях, заселенных наполовину русскими, наполовину пермяками. Пермяки перенимают здесь все русские обычаи и нравы, стараются подражать своим соседям даже в мелочах, говорят по-русски, рождаются с ними, так что самый тип их изменился, переходя в какую-то неуловимую середину между славянским типом и финским»¹.

В настоящий момент жители коми-пермяцких деревень легко понимают как свой родной, так и русский языки, но в быту свободно могут говорить только на коми-пермяцком языке. В связи с этим экспедиционный опрос происходил на русском языке, а ответы, в основном, следовали на коми-пермяцком. В полевой работе, а также в обработке материалов (в частности, в переводе фольклорных текстов и комментариев на русский язык) принимала активное участие лаборант Пермского краевого института повышения квалификации работников образования, кандидат исторических наук Голева Татьяна Геннадьевна, свободно владеющая коми-пермяцким языком.

В сравнении с другими жанрами, зафиксированными на данной территории, наиболее показательной представляется область материнского фольклора. Эта сфера раскрывает особенности национальной культуры, быта и представлений коми-пермяков, их обычаи и нравы, отраженные сквозь призму того или иного жанра. С первых минут жизни ребенок оказывается в гармоничной музыкально-поэтической среде колыбельных песен, пестушек и потешек. В то же время эти фольклорные жанры участвуют в формировании детского характера, способствуют физическому и духовно-нравственному развитию малыша, устанавливают естественные связи подрастающего человека с наследием предков.

Весь комплекс жанров этой области фольклора звучит на коми-пермяцком языке, что не случайно. Именно на начальном этапе развития ребенка, в содержании его воспитания, образования важное место отводится родному языку как основе становления личности. Как справедливо указывают исследователи: «Язык — наиболее специфическая форма проявления духовной

культуры, психологического склада народа. Народ мыслит, выражает свои чувства на языке. Как средство общения язык не отделим от общественно-трудовой деятельности людей. Всякое познание наиболее доходчиво и понятно народу на его родном языке»².

Примечателен тот факт, что словосочетание «родной язык» на коми-пермяцком звучит как «мамкыв» (дословно — ‘язык матери’). Язык матери с первых минут жизни человека выполняет коммуникативную функцию между ребенком («кага» — дословно ‘дитя’) и самым близким, дорогим, родным для него человеком.

Одним из самых важных жанров материнского фольклора являются колыбельные («кага онмёсьтан»). Смысловое ядро жанра связано с необходимостью успокоить ребенка, чтобы он заснул. Поэтика жанра опирается на общечеловеческие ценности: мать желает своему ребенку благополучия и больших достижений, трудолюбия и послушания, посвящает свое дитя в занятия и обязанности членов семьи, знакомит его с окружающим миром, раскрывает идеальный образ сына или дочери.

В текстах колыбельных отражается и специфическая образная система, в частности мифологические представления коми-пермяков. Одним из ярких мифологических персонажей является самый могучий зверь лесотажной зоны — Медведь («Ош»), о чем свидетельствует коми-пермяцкий богатырский эпос. Приведем текст коми-пермяцкой колыбельной, где использована метафора, заключающаяся в уподоблении ребенка медвежонку («Ош» — «ошторья»; ‘медведь’ — ‘медвежонок’) (пример 1):

«Ёва, ёва, ёва
Ёва, Катенька, ёва,
Ёва, ёва ошторья,
Немёй Катялён письня».

«Эва, эва, эва,
Эва, Катенька, эва,
Эва, эва, медвежонок,
Немая Кати песня».

Следует обратить внимание на последнюю строку приводимого выше текста, где говорится о «немой», то есть бессловесной песне, которая может быть понята как уподобление звуков, издаваемых ребенком, вою медвежонка. Указание на тотемного животного коми-пермяков свидетельствует о древнейших представлениях народа, отраженных в стремлении матери защитить

ребенка, отвести от него нечистые силы и болезни. Возможно, что истоки этого образа уходят корнями в миф о рождении эпического героя от сожительства женщины Пёвсин с медведем³. Для сравнения, в русских колыбельных образ медведя встречается очень редко и, в основном, как «персонаж-вредитель», отпугивающий ребенка⁴.

В колыбельных песнях местной традиции также встречаются и многочисленные образы птиц. Например, образ голубя в русских колыбельных выступает в качестве покровителя малыша, вестника, символа благодати и благословения ребенка⁵. В колыбельных песнях коми-пермяцкой традиции этот образ определяет самого ребенка: «узыштас гулюйс» — ‘поспи, гуленька’; «гулюоныс миян» — ‘голубочек наш’.

Фигура ребенка, находящаяся в центре образной системы коми-пермяцких колыбельных, рождает особые поэтические тексты, построенные по принципу определения-называния различных качеств (пример 2):

«О́ва, о́ва, о́ва	«Э́ва, э́ва, э́ва,
О́ва, ба́тющко, о́ва,	Э́ва, ба́тющка, э́ва,
Лю-лю, лю-лю,	Лю-лю, лю-лю,
Лю-лю, ма́ленько́й тусёк,	Лю-лю, ма́ленькое зернышко,
О́ва, ба́тющко́йс,	Э́ва, ба́тющка,
Гу́люоныс мия́н,	Го́лубочек на́ш,
Сьо́лмшоры́с мия́н».	Се́редина се́рдца на́ша».

В приведенном выше примере интересно образное уподобление маленького человека зернышку — «ма́ленько́й тусёк», а также обозначение его как «сьо́лмшоры́с мия́н», что дословно может быть переведено как ‘середина сердца наша’. Таким образом, ребенок мыслится как частица взрослого человека и в физическом, и в духовном смысле. Известны и такие определения малыша в коми-пермяцких колыбельных как «учо́ттторо́» (‘маленькая моя частица’), «ми́чаторо́» (‘красивая моя частица’)⁶.

По словам Н. А. Мальцевой, известной исследовательницы коми-пермяцкого фольклора, в текстах колыбельных ребенка называют также «пи́канокё́» (буквально ‘снытёнок мой’) — производное от названия растения сныть, которое используют при приготовлении пищи, в качестве лечебных средств, а также для

изготовления древнего музыкального инструмента — многоствольной флейты («пыляны»)⁷.

Характеризуя музыкальную сторону колыбельных песен местной традиции, заметим, что практически все напевы в своей основе имеют композиционную структуру музыкально-временного периода (по терминологии А. А. Банина)⁸. При неизменном объеме музыкального времени количественно-слоговой состав стиха не постоянен и колеблется от 4 до 7 слогов (пример 2):

 Ö - ва,	 ö - ва,	 ö - ва,	8  / 6 сл.
 Ö - ва,	 ба -	 тюш-ко,	8  / 7 сл.
 Лю -	 лю,	 лю -	8  / 4 сл.
 Лю-	 лю,	 ма-	8  / 7 сл.
 лён-	 кой	 ту-	 сёк.

Обращает на себя внимание музыкально-поэтическая композиция напева в целом. Это своего рода сцепление относительно законченных композиционных единиц — моностроф, посредством многократного варьированного повтора распетого возгласа «эй»:



Этот звуковой повтор является опорным словом («формулой-маркером»), способствующим сквозному развитию музыкально-поэтической формы в целом. Распетый возглас «эй» служит акустическим сигналом, который дает установку ребенку на успокоение, засыпание, сопутствуя «монотонному» пению, участвует в создании гармоничной звуковой ситуации умиротворения, качания ребенка.

Характер развития распева-возгласа «эй» демонстрирует постепенное усложнение первоначально краткого нисходящего хореического оборота в узком диапазоне, развивающегося в сфе-

ре экмелики, «где звуки не имеют точной высоты, а отношения между ними носят характер не строго фиксированных интервалов, а свободных межтоновых промежутков»⁹. Последнее включение возгласа «эй» связано с усилением его музыкальной значимости:



В той же колыбельной интонирование «эй» происходит и на высотнo-определенных звуках (пример 2) — складывается так называемый «лад с закрепившимся звукорядом» (термин Т. И. Калужниковой)¹⁰:



В коми-пермяцких колыбельных песнях ономатопами, имеющими как структурообразующее, так и функциональное значение, оказываются слова «о́ва», «ба́й», «лю́ли». Обратим внимание на свободное комбинирование русских слов «ба́й», «лю́ли» с коми-пермяцким «о́ва», также применяющимся в значении «ба́й».

В области коми-пермяцкого материнского фольклора наряду с колыбельными функционирует жанр магических приговоров «на сон». Как отмечают исследователи¹¹, подобные магические заговоры вступали в силу, когда ребенка кто-то сглазил, «щепинка» на спине колется, «полуночица» не дает спать. Поэтому не случайно в текстах приговоров неизменно присутствуют устрашающие образы, отпугивающие нечистую силу.

Если в образцах русского детского фольклора персонажами-вредителями являются, как правило, мифологические — Бабай, Бука, то в коми-пермяцких эта же функция воплощена иными средствами. В приводимом ниже тексте¹² в качестве отпугивающих лиц выступают «Тикон» (‘Тихон’), Давыд и «Якунь» (‘Яков’). Как отмечает Н. И. Толстой, «этимологически изолированные, непрозрачные (лишенные внутренней формы) слова, чаще всего иноязычные, получают семантическую мотивировку (приобретают внутреннюю форму) на основе их сближения с со-

звучными им другими словами, что внешне выражается в их звуковой и/или семантической модификации»¹³. Проанализировав текст приговора, можно обнаружить следующие причинно-следственные связи между именем и значением: Тихон дает засыпающему тишину и спокойствие, Яков закрывает глаза (его имя «Якунь» сближается по законам народной этимологии с коми-пермяцким «кунь» — ‘закрывай’)¹⁴, а Давыд (тот, который «давит», «утяжеляет») сковывает движения ребенка. Таким образом, все три персонажа способствуют быстрому засыпанию младенца:

«Тикӧн локтас —	«Тихон придет —
Голя вылӧ вожасяс.	На плечи сядет.
Давыд локтас — давитас».	Давид придет — задавит.
Якунь локтас — синнӧз кунь».	Яков придет — глаза закрывай».

В качестве распространенного персонажа-вредителя в текстах магических приговоров встречается образ ночной лесной птицы — совы. Как отмечает А. В. Гура, «зловещими являются все ночные птицы семейства совиных: сова, филин, сыч. Своим появлением возле дома сова предвещает смерть»¹⁵. Мотив смерти, по словам автора, часто соединяется с мотивом маленького ребенка. У разных народов крик совы передается разными словесными возгласами и толкуется двояко — либо к покойнику, либо к рождению ребенка: «Пу-у-у-тьс» (к смерти) и «Ку-гу» (подражание плачу ребенка)¹⁶.

Приведем текст коми-пермяцкой колыбельной, в котором коми-пермяцкое слово «сюзь», что буквально означает ‘сова’, и фонетически схожее с ним слово «узь» (‘дитя’) сближаются¹⁷:

«Кага узь, кага узь,	«Спи, дитя, спи, дитя.
Бокат сюзь, бокат сюзь.	Рядом сова, рядом сова.
Кага баб, кага баб,	Баю, дитятко, баю, дитятко.
Бокат каб, бокат каб.	Рядом колодка, рядом колодка ¹⁸ .
Сюзыс пондас буксыны,	Сова начнет ухать,
А тэ пондан уксыны».	А ты будешь укать» ¹⁹ .

В материнском фольклоре коми-пермяков также широко распространены «тпрукӧтаннӧз» — потешки. Основная задача

жанра связана с развитием координации движений ребенка, с овладением собственным телом через ритмически организованную деятельность. Как говорят об этом носители традиции, «плясать велишь» ребенку²⁰. Играющий с малышом ставит или подсаживает его на колено и, держа за ручки и слегка подкидывая, произносит текст.

Потешки, прежде всего, учат маленького ребенка понимать речь и выполнять различные жесты, движения согласно содержанию слов. Ритмичность и скандированный характер произнесения, упорядочивающее действие рифмы, тесная связь с жестикуляцией являются важнейшими характеристиками данного жанра. Потешки обычно не имеют развернутого сюжета и строятся как чередование звукоподражательных слов с короткими фрагментами текста, строки которого иногда никак не связаны между собой. Приведем образец, в котором подобное несогласование, вероятно, могло возникнуть как результат существования текста в двуязычной среде²¹:

«Тру-тру-тру, Макарика, да
Колесука — Сеника.
Жорнова — Микитика, да
Слепѡй Спиридоника.
Ќрина пырѡм,
Ќрины кушак кыйѡ.
Чуньтѡм ѡдя чунясьѡ,
Да дубасокнас ошшасьѡ».

«Тру-тру-тру, Макарика, да
Колесики — Сеника.
Жернова — Микитика, да
Слепая Спиридониха.
Ирина зашла,
Ирина кушак ткет.
Беспальца Евдокия
пальцем указывает,
Дубасом хвастается».

При различной функциональной направленности (потешка — тешит, развлекает, веселит, а колыбельная — успокаивает, усыпляет ребенка), оба жанра имеют в своей основе композиционную структуру, опирающуюся на музыкально-временной период с постоянно колеблющимся количественно-слоговым составом. Интонационная мелодика потешек представляет собой «моторную модель», доминантой которой являются «элементы кинетического опыта ребенка, восходящего к различным регулярным временным процессам в человеческом организме и внешнем мире»²². Для мелодики таких моделей характерно ритмичное про-

изнесение слогов на одном звуке с возможным захватом соседних тонов (пример 3). Такой вид контура мелодики Т. И. Калужникова называет «монотонией»²³.

Большая роль в потешках отводится так называемому «детскому языку», что имеет непосредственное отношение к жанровой специфике детского фольклора. Одной из примет языка детей является наличие необычных звукосочетаний или, по определению С. М. Лойтера, «словозвуков»²⁴. К ним относятся звукоподражательные слова, не имеющие самостоятельного значения.

Так, например, известная потешка «Сорока» на коми-пермяцком языке²⁵, в отличие от русских образцов, начинается со звукоподражания голосу сороки:

«Катша, катша,
 китш, китш, китш.
Локтö гöститны,
 катша каша пуис.
Локтö гöститны,
 каша сёйны.
Раз гöстя локтіс,
 два локтіс,
Три, четыре, пять.
Пуксисö, сёисö, сёисö,
 сёисö и гортö мунисö.
Мунисö, мунисö, мунисö.
 И зёрмис.
Да кыз нія
 котöртисö, котöртисö».

«Сорока, сорока,
 китш, китш, китш.
Приходите в гости,
 сорока кашу сварила.
Приходите в гости,
 кашу есть.
Одна гостыя пришла,
 вторая пришла,
Третья, четвертая, пятая.
Сели, поели, поели,
 поели и домой пошли.
Шли, шли, шли.
 И дождь пошел.
Да как они побежали».

Следует отметить, что сигнал звукоподражания «китш» (фонетическое сочетание букв, характерных для коми-пермяцкого языка) является основой и для названия сороки — «катша». Словозвук «тпруку», с одной стороны, имитирует детский «лепет», с другой стороны, выступает как дидактический прием развития, направленный на тренировку ротовых рецепторов ребенка. В нескольких коми-пермяцких потешках мы наблюдаем имитацию голосом инструментального наигрыша (пример 4):

Тпруко-тпруко, Танко, да
 Съблѡм бурмѡтанко.
 Питѣр веселитчѡ, да
 Данко чочком тоша.
 Сарапин кузь зипун, да
 Педорика кѡс коті, да
 Тун, ду-ру-дун, ду-ру-дун,
 ду-ру-дун, ду-ру,
 Дун, ду-ру-ду-ру, ды-рун, та-та.

Тпруку, тпруку, Таня, да
 Сердце радующее.
 Петя веселится, да
 Данил — белая борода.
 Серафим — длинный зипун.
 Федорика — сухие коты, да
 Тун, ду-ру-дун, ду-ру-дун,
 ду-ру-дун, ду-ру,
 Дун, ду-ру-ду-ру, ды-рун, та-та.

Проанализировав формы материнского фольклора северных коми-пермяков, мы обнаруживаем ряд диалектных особенностей, связанных с историей формирования данной традиции и этническим диалогом интенсивно взаимодействующих русской и коми-пермяцкой культур. На территории Коми-Пермяцкого округа Пермского края как «культурного пограничья» наблюдается своеобразный «резонанс» русской и финно-угорской традиций, образующих динамичное и при этом неделимое стилевое единство.

Пример 1²⁶

$\text{♩} = 84$

Э - э - эй!

О - - - ва, о - ва, о - ва, о - ва.

О - ва, ба-тюш-ко - ыс, узь-ыш - тас гу - лю - ыс.

Э - э - эй!

Шом шыл па - ня - лись, коз - ла вы - лын пу - ка - лись.

Э - э - э - эй! Э - э - эй!

О - - - ва, о - ва, о - ва, о - ва, Ка - тень - ка, о - ва.



Э-э-эй!

Ёва, ёва, ёва

Ёва батюшкыс,

Узъыштас гулюыс.

Э-э-эй!

Эва, эва, эва, (баю)

Эва, батюшка,

Поспи, гуленька (голубок),

Э-э-эй!

Шём шыд панялсь,

Козла вылын пукалсь,

Э-э-эй!

Кислый суп хлебаешь,

Сидишь на козле (качалка),

Э-э-э-эй! Э-э-эй!

Ёва, ёва, ёва

Ёва, Катенька, ёва,

Ёва, ёва ошторья,

Немёй Катялён письня.

Э-э-э-эй! Э-э-эй!

Эва, эва, эва,

Эва, Катенька, эва,

Эва, эва, медвежонок,

Немая Кати песня.

Пример 2²⁷



Ёва, ёва, ёва

Ёва, батюшко, ёва,

Лю-лю, лю-лю,

Лю-лю, маленькой тусёк.

Эва, эва, эва,

Эва, батюшка, эва,

Лю-лю, лю-лю,

Лю-лю, маленькое зернышко,

Э-э-э! Э-э-э!
 Ёва, ёва, ёва,
 Ёва, батюшкыс,
 Гулюоныс мян,
 Сьёломшёрыс мян.

Э-э-э! Э-э-э!
 Эва, эва, эва,
 Эва, батюшка,
 Голубочек наш,
 Сердечный наш.

Пример 3²⁸

$\text{♩} = 198$

Та - ра - кан, та - ра - кан, та - ра - ка - но - ва но - га.
 Дев - ка по по - лю хо - ди - ла, та - ра - ка - ну на - сту - пи - ла.
 Лёз кап - кан, го - лу - бёй кап - кан.
 Ма - ка - ри - ка куш сі - тан. Шлю - пи - шля - пи тёр - рё - кан.
 Кан - пет бось - там на три ко - пей - ки.
 Тёр - рё - кан ми жа - ри - там, ся - ко́й дук - сб ва - ри - там.

Таракан, таракан,
 тараканова нога.
 Девка по полю ходила,
 Таракану наступила.
 Лёз капкан, голубой капкан.
 Макарика куш сітан.
 Шлюпи-шляпи тёрёкан.
 Канпет босьтам на три копейки.
 Тёрёкан ми жаритам,
 Сяко́й дуксё варитам.

Таракан, таракан,
 тараканова нога.
 Девка по полю ходила,
 Таракану наступила.
 Синий капкан, голубой капкан.
 Макарика голая задница.
 Шлюпи-шляпи таракан.
 Купим канфет на три копейки.
 Таракана мы пожарим,
 Разный дух сварим.

Пример 4²⁹

$\text{♩} = 126$

Тпру-Тпру - ко - тпру - ко, Тан - ко, да лом бур - мо - тан - ко.

Пи - тэр ве - се - лит - чо, да Дан - ко чоч - ком то - ша.

Са - ра - пин кузь зи - пун, Пе - до - ри - ка кос ко - ті, да

Тун, ду-ру-дун, ду-ру-дун, ду-ру-дун, ду-ру, Дун, ду-ру-ду-ру, ды-рун, та - та.

Тпруко-тпруко, Танко, да
 Съёлём бурмётанко.
 Питэр веселитчö, да
 Данко чочком тоша.
 Сарапин кузь зипун, да
 Педорика кös коті, да
 Тун, ду-ру-дун, ду-ру-дун,
 ду-ру-дун, ду-ру,
 Дун, ду-ру-ду-ру, ды-рун, та-та.

Тпруку, тпруку, Таня, да
 Сердце радующее.
 Петя веселится, да
 Данил – белая борода.
 Серафим – длинный зипун.
 Федорика – сухие коты, да
 Тун, ду-ру-дун, ду-ру-дун,
 ду-ру-дун, ду-ру,
 Дун, ду-ру-ду-ру, ды-рун, та-та.

Примечания

- ¹ Цит. по: Конаков Н. Д., Шабает Ю. П. Этническое самосознание коми-пермяков: прошлое и современность // Традиционная народная культура Урала: Материалы международной научно-практической конференции. Пермь, 1997. С. 103.
- ² Васильев В. И., Малиновская С. М. Концепция национально-политического, экономического и культурного развития малочисленных народов Севера Томской области. М., 1994. С. 45.
- ³ Мальцева Н. А. О некоторых особенностях коми-пермяцкого детского фольклора // Этническая культура и современная школа: Материалы межрегиональной научно-практической конференции (19-20 апреля 2007 г., п. Ильинский). Пермь, 2007. Вып. 5. С. 237.
- ⁴ Головин В. Русская колыбельная в фольклоре и литературе. Åbo: Åbo akademi University Press, 2000. С. 250.

- ⁵ Там же. С. 254–257.
- ⁶ Мальцева Н. А. О некоторых особенностях коми-пермяцкого детского фольклора... С. 236.
- ⁷ Традиция игры на «пылянах» была зафиксирована у коми-пермяков и подробно исследована Н. И. Жулановой. См.: Жуланова Н. И. Многостольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск.: М., 2003.
- ⁸ Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха // Фольклор. Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 109.
- ⁹ Калужникова Т. И. Акустический текст ребенка / Уральская гос. консерватория имени М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2004. С. 259.
- ¹⁰ Там же. С. 259.
- ¹¹ Некрылова А. Ф., Головин В. В. Уроки воспитания сквозь призму истории (Традиционные формы воспитания у русских крестьян в XIX – начале XX вв.). СПб., 1992. С. 8.
- ¹² Пермский край, Коми-Пермяцкий округ, Кочевский район, с. Кочевое. Исп.: Мелехина Вера Петровна. Перевод: Голева Т. Г. Антология коми-пермяцкого фольклора: CD / Науч. сопровождение: А. Черных, Т. Голева. Пермь: Модерн, 2007. (Традиционный фольклор народов Прикамья. Т. 1. № 6), 2007.
- ¹³ Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. Изд. 2-е, испр. М., 1995. С. 317.
- ¹⁴ «Куньны»: 1) ‘закрывать, закрыть, сомкнуть, смежить (глаза)’: «синнэтö кунь» – ‘закрой глаза’; 2) ‘засыпать, заснуть’: «синнэсö куньöм ни» – ‘он уже заснул’. См.: Коми-пермяцко-русский словарь: Ок. 27000 слов / Сост.: Р. М. Баталова, А. С. Кривошекова-Гантман. М., 1985.
- ¹⁵ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 568.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Пермский край, Коми-Пермяцкий округ, Кочевский район, с. Большая Коча. Исп.: Останина Любовь Кирилловна, 1935 г. р. Перевод: Голева Т. Г. Антология коми-пермяцкого фольклора: CD / Науч. сопровождение: А. Черных, Т. Голева. Пермь: Модерн, 2007. (Традиционный фольклор народов Прикамья. Т. 1. № 28), 2007.
- ¹⁸ Колодка – это деревянная форма для изготовления обуви, из которой могли делать куклу для детских игр.
- ¹⁹ «Укать» – плакать.
- ²⁰ Сведения о записи и исполнителе см. прим. 26. Архив ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 7642-19.

- 21 Сведения о записи и исполнителе см. в примечании 12.
- 22 Калужникова Т. И. Акустический текст ребенка... С. 224.
- 23 Там же.
- 24 Лойтер С. М. Русская детская литература XX века и детский фольклор: проблемы взаимодействия. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. д-ра филологич. наук. Петрозаводск, 2002.
- 25 Пермский край, Коми-Пермяцкий округ, Кочевский р-н, с. Юкseeво. Исп.: Петрова Анна Григорьевна 1941 г. р. Зап.: Хазова (Фадеева) С. А., Суханова И. В., Голева Т. Г., 28.08.2008. Расшифровка, перевод: Голева Т. Г. Архив ФЭЦ СПбГК № ОАФ 1368.
- 26 Пермский край, Коми-Пермяцкий округ, Косинский район, Косинское с/п, с. Пуксиб. Исп.: Батуева Александра Егоровна 1931 г. р. Зап.: Хазова (Фадеева) С. А., Корягина А. А., Зидыганова И. Ф., 28.07.2007. Перевод: Кучева А. Н. Архив Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее – ФЭЦ СПбГК), ОАФ № 7642-18.
- 27 Сведения о записи и исполнителе см. в примечании 26. Архив ФЭЦ СПбГК: ОАФ № 7642-20.
- 28 Пермский край, Коми-Пермяцкий округ, Кочевский район, Сепольский с/с, д. Кукушка. Исп.: Анфалова Домна Васильевна, 1936 г. р. Расп.: Фадеева (Хазова) С. А., перевод: Лобанова А. Антология коми-пермяцкого фольклора: CD / Науч. сопровождение: А. Черных, Т. Голева. Пермь: Модерн, 2007. (Традиционный фольклор народов Прикамья. Т. 1. № 21).
- 29 Пермский край, Коми-Пермяцкий округ, Косинский р-н, Косинское с/п, д. Пуксиб. Расшифровка: Хазова (Фадеева) С. А., перевод: Голева Т. Г. Фольклорный архив Сыктывкарского гуманитарного университета (Далее – СыктГУ), Коми-Пермяцкое собрание, подборка «Музыкально-поэтический фольклор» № 1, № п/п 45, шифр 3003-3. Зап.: группа студентов филологического факультета СыктГУ. 1988 г.

*Н. Б. Захарьина
Санкт-Петербург*

**Песнотворец, гудец, поэт, композитор:
образ Бояна в русской культуре**

В 1950 году в Детгизе вышло издание «Слова о полку Игореве», проиллюстрированное гравюрами В. А. Фаворского и М. И. Пикова. Боян изображен в книге дважды. В первый раз на фронтсписе (гравюра В. А. Фаворского) — как воин в кольчуге, с гусями, перед ним князь и воины. Другое изображение (гравюра М. И. Пикова, стилистически однородная с гравюрой В. А. Фаворского) предваряет поэтический перевод А. Н. Майкова. Она является буквальной иллюстрацией к тексту «Слова»: «Боянъ бо вѣщій, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашется мыслю по древу, сѣрымъ вѣлкомъ по земли, шизымъ орломъ подѣ облакы. Помняшеть бо, рече, пѣрвыхъ временъ усьобицѣ. Тогда пуцашеть 10 соколовъ на стадо лебедѣй: которыи дотечаше, та преди пѣснь пояше <...> Боянъ же, братие, не 10 соколовъ на стадо лебедѣй пуцаше, нѣ своя вѣщиа прѣсты на живая струны вѣскадаше; они же сами княземъ славу рокотаху»¹. На гравюре М. И. Пикова мы видим Бояна в образе сказителя с гусями. Боян сидит под деревом, оно же «мировое дерево» — универсальный символ языческой космологии², по его ветвям скачет белка — «мышь», ря-



Рис. 1. Гравюра М. И. Пикова

дом летит орел, бежит волк, справа — стая лебедей и соколы. (рис. 1) Пожалуй, только одна деталь не соответствует тексту «Слова» — это гусли, на которых играет Боян, ибо автор литературного произведения не назвал прямо музыкальный инструмент, ограничившись упоминанием струн.

Так, исподволь, с детских лет, формируется образ сказителя с гуслими. Задача настоящей статьи — показать этот образ в исторической динамике и выяснить, когда же Боян встретился со своими гуслими? Известные на сегодняшний день источники, расположенные в хронологическом порядке (насколько это возможно, учитывая широкие или спорные датировки некоторых памятников) дают такую картину.

Слово «гусли» известно на Руси издревле. Мы находим его уже в самых ранних памятниках отечественной письменности³: Путятиной Минее и Ильиной книге. В сохранившейся от конца XI или начала XII века рукописной Минее праздничной (так называемой Ильиной книге) слово «гусли» зафиксировано на л. 22 об., в стихире Иоанну Богослову (глас 1, подобен «Небесным чином»). Гимнография этого периода почти вся переводная. Не составляет исключения и это песнопение, оно является переводом греческой стихиры 'Η τερκίοντος λυρα. В ней святой уподобляется инструменту, который, движимый божеством, издает пророческую песнь. Его губы уподоблены струнам, а язык — плектру. Слово «лира» переведено как «гусли», «струны» (νευρα) как «струны», а «плектр» как «вьвьце»: «Б[о]годвижимыя гоусли н[е]б[е]сныхъ песни • тайнописьць сы • уста б[о]гогл[агол]ива • пение пениемъ • поеть весело • устьнама двизая яко струнами • яко же вьвьцьмь языкомъ движа • молиться намъ сп[а]стися»⁴.

Ильина книга — одна из немногих рукописей, донесших до нас богослужебные тексты, звучавшие на Руси до принятия Студийского устава. Скорее всего, перевод их сделан в Болгарском царстве, где процветала школа Кирилла и Мефодия. Когда Феодосий Печерский в конце XI столетия ввел Студийский устав, была предпринята правка богослужебных книг с учетом греческого оригинала⁵. Текст рассматриваемой стихире изменился: «лира» теперь переводится как «цевница», «струны» оста-

лись «струнами», а «плектр» передан как «бряцало»⁶. Однако и первичное чтение не ушло из обихода, и слова «богодвижимыя гусли» встречаются и в более поздних памятниках⁷.

Примечательно в этой стихире то, что пение описывается здесь как инструментальная игра. Такое понимание пения восходит к древнейшим временам и, в частности, к текстам Ветхого Завета. Исследователь библейских музыкальных инструментов Е. И. Коляда пишет: «Симптоматично, что синкретизм, в целом присущий древнему мышлению, в сфере музыки часто обретает реальный “инструментальный” образ и выражается абсолютно конкретными понятиями, связанными с инструментальной музыкой или музыкальными инструментами»⁸. «Иногда возникает непривычная для современного, но столь типичная для древнего представления симбиотическая или этимологически амбивалентная терминология, допускающая смысловую экстраполяцию. Примером симбиотической терминологии служит обозначение струнной группы выражением “келе-шир” (букв. ‘инструменты пения’)⁹.

Сходное понимание термина обнаруживаем и в Путятиной Минее, относящейся к середине XI в. Гусли упоминаются на л. 3, в каноне пророку Иеремии (Глас 8, Песнь 7, ирмос «Дети еврейския»): «Гусли Б[о]жия ты явися • строимъ рукою параклитовою н[е]б[е]сныя гласы вештающа и поюща б[лагословен]ъ [Ты, Господи, Боже, вовеки]»¹⁰. Здесь словом «гусли» переведено слово «орудие» (ὄργανον) греческого оригинала¹¹: пророк Иеремия уподобляется инструменту пения, управляемому рукою божества.

На Русь такое понимание музыкальных и, в частности, струнных инструментов могло проникнуть вместе с текстами Псалтири. Известна, например, цера 988–1036 годов с текстами Псалтири. Сохранилось только два псалма и отрывок третьего, но есть основания полагать, что всю книгу заучивали наизусть¹². В Псалтири есть такие строки (цитирую по синодальному переводу): «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гусях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите его на кимвалах dobroglasnykh» (Пс 150:3–5)¹³.

Сложно (скорее, невозможно для современного сознания) вообразить, каким было пение, породившее этот образ. Безусловно, это не просто пение с аккомпанементом, где последний играет факультативную роль. Вопрос о принципах древнего пения сложнее, чем кажется на первый взгляд. Высказывания на эту тему есть в статье И. Я. Порфирьева о Псалтири, вышедшей в 1857 году¹⁴. Привлекая множество свидетельств о чтении Псалтири, автор наталкивается на противоречие: попеременное упоминание чтения и пения этой книги. Попытка примирить эти два способа исполнения, свести их к единому, привела к интересной гипотезе, которая, однако, не получила развития ни в этой, ни в других работах. Имеется в виду предположение о едином способе исполнения, выраженном разными терминами: «Псалмы именно читались на распев и такое чтение в наших древних сочинениях называется пением»¹⁵. Автор полагает, что такое исполнение свойственно всем книгам, но особенно ярко выражено в Псалтири. Подтверждением служит правило обучения чтению Псалтири («наказание»), в котором описаны различные оттенки интонации и динамики чтения.

К XI веку относится важнейшая археологическая находка — лирообразные гусли, имеющие собственное имя «Словиша»¹⁶. Во второй половине этого же столетия жил и Боян — реальная личность, прототип разбираемого здесь образа. М. Н. Тихомиров полагает (судя по упоминаниям в «Слове» князей, которым пел славу Боян), что он был придворным поэтом Святослава Ярославича и его сына Олега¹⁷.

XII век ознаменовался созданием величайшего произведения древнерусской литературы — «Слова о полку Игореве», написанного между 1185 и 1187 годами. Как известно, «Слово о полку Игореве» дошло до нас в издании по списку XVII века. Предположительно, текст «Слова» был создан в XII столетии, и в списке, положенном в основу первого издания, изменился мало. Отсюда — довольно большое число «темных мест», которые были уже непонятны переписчику XVII века, но не подвергались адаптации к современным языковым нормам, а переписывались механически, без понимания. Поэтому можно считать, что текст дошел до нас в своей архаичной версии.

Автор характеризует Бояна как вещего, «смысленного», «соловия» и песнотворца старого времени. Эпитеты «вещий», «смысленный», «соловей» легко постигаются интуитивно, что подтверждается Словарем русского языка XI–XVII веков¹⁸ и данными лексико-фразеологического комментария к «Слову о полку Игореве», сделанного В. П. Адриановой-Перетц¹⁹, а также другими изданиями.

Сложней с определением «песнотворец», данным Бояну автором «Слова о полку Игореве». В современном сознании это слово крепко связано с гимнографами²⁰. В древнерусских песнопениях слова «песнотворец» мне найти не удалось, хотя однокоренные — песнь, песнословцы и другие — присутствуют там в изобилии. Пока полный круг древнерусской гимнографии не войдет в словари, нельзя утверждать, что слово «песнотворец» в ней не употреблялось, но уже сейчас видно, что оно по меньшей мере встречается не часто. Прямые совпадения найдены только в произведениях Кирилла Туровского: «Яко же историци и вѣтия, рѣкше льтописцыи и пѣснотворци, приклоняють своя слухы въ бывшая межю цари рати и въпычения...»²¹. Словарь добавляет примеры: «Нѣ яко же и песнотворѣ хытрѣ» (mousikos)²²; «Аполлона ж вводят бога суца стрельца... И песнотворца и волхвующа человеком»²³. Пока что термин «песнотворец» связывается со светским придворным певцом, имеющим магические функции.

Сам акт песнотворчества описан в цитированном в начале статьи фрагменте «Слова» как игра на струнном инструменте. Отмечу образ живых струн, перекликающийся с приведенной выше стихирой и псаломскими стихами.

Неудивительно, что образ создателя Псалтири царя Давида, как он понимался в русской культуре, оказывается близким образу Бояна. То, что так развернуто сказано о Бояне, находит соответствие в образе царя Давида, но «собирать» этот образ приходится по фрагментам.

Царь Давид, согласно библейскому преданию, первоначально был именно придворным певцом царя Саула, и это не было забыто в русской традиции. В Псалтири XIII века — Новгородской Симоновской (Хлудовской) Псалтири — есть миниатюра с надпи-

сью о том, как царь Давид играет перед Саулом: «Сый золь вели въ Сауле духъ. Давыд е сего от гонить, в гусли бье»²⁴.

Игра царя Давида охарактеризована в «Слове на Лазарево воскресение» — произведении домонгольского периода, дошедшем до нас в списках XIV–XVI веков: «Удари Давид в гусли, въскладываа прѣсты своа на живыя струны сѣдя а преисподнем аде и рече “Се бо время весело наста, се приде день спасения. Уже бо слышу — пастыри свиряют в вертьпе и глас их приходит в адова врата, и в мои уши входит. Уже слышу топот ног перских конь, иже несут дары ему волсви от своих царев небесному, днесь рожденному на земли”»²⁵.

Ключевым словом в описании техники игры является глагол «воскладаша», который предполагает движение сверху вниз. В. П. Адрианова-Перетц в лексико-фразеологическом комментарии к «Слову» дает такую параллель: «...в Остром[ировом] ев[ангелии]: “Бремена ...въскладают на плеща человеческаа”»²⁶.

В археологических находках XII–XIII столетий в гусях постепенно «закрывается» игровое окно — оно становится декоративным, а затем вовсе исчезает. На известном изображении гуслей на обруче XII–XIII веков²⁷ мы видим технику игры, при которой пальцы «воскладают» или «накладывают» на струны.

Надо полагать, что в XI–XIII веках происходило изменение конструкции музыкального инструмента и техники игры на нем. Если говорить о Бояне как реальной личности, то нельзя с уверенностью сказать, на каком инструменте он играл: были это гусли с игровым окном или ранний пример гуслей без одного — неизвестно, насколько можно доверять в этом отношении автору «Слова», который Бояна не видел. Что касается образа, то это — начало формирования канона изображения музыкальных инструментов.

Канон изображения музыкальных инструментов в Древней Руси был ориентирован на западноевропейские образцы. Ярчайшим примером служит миниатюра упомянутой Хлудовской Псалтири, неоднократно проанализированная исследователями (Н. Ф. Финдейзен, Н. Н. Розовым, В. И. Поветкиным). Исключение исследователи делают для шлемовидных гуслей. Ныне принято считать, что среди музыкальных инструментов

только гусли писались с отечественного образца. По мнению В. И. Поветкина, они в наших миниатюрах рисовались как двойник современного им псалтериона²⁸. Первое свидетельство бытования шлемовидных гуслей — предполагаемый протограф Радзивилловской летописи²⁹: шлемовидные гусли присутствуют в миниатюре «Искушение Исакия» на л. 112³⁰.

С XIV века появляются изображения псалтиревидных гуслей в инициалах. В. В. Стасов в альбоме «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» (СПб., 1887) ввел в научный оборот инициалы, представляющие собой изображения царя Давида, играющего на псалтири (гуслях). В основе композиции этих инициалов — «изображение царя Давида в короне, играющего на гуслях. Такая композиция “Д” очень распространена в рукописях XIV века»³¹. Изображения отражают именно ту технику игры на инструменте, которую описывал автор «Слова»: все 10 пальцев располагаются на струнах. В слое XIV века В. И. Поветкин обнаружил фрагмент, который считал частью таких гуслей. Надо заметить, что ориентировался он при этом именно на изображения³².

Следующий, XV век во многом стал переломным для русской культуры. Формирование Московского царства, принятие Иерусалимского устава и, в конце столетия, исправление певческих книг — этими событиями ознаменовалось это время. Наблюдения Н. Н. Розова над оформлением богослужебных книг говорят о том, что в XV веке произошел некий перелом во взглядах на музыкальный инструментарий³³. В XV веке было создано произведение, во многом перекликающееся со «Словом о полку Игореве» и впитавшее в себя его образы. Это «Задонщина». Именно она служит основным аргументом против сторонников фальсификации или позднего происхождения «Слова»³⁴. Фрагмент, описывающий игру Бояна, в «Задонщине» передан иначе, чем в «Слове»: «Тот бо вѣщій Боянъ воскладоша горазная своя персты на живыя струны, пояше руским князем славы»³⁵. Хотя словосочетание «живые струны» сохранено, но смысл фрагмента уже иной: это просто пение с аккомпанементом. Образ, выросший из древнего синкретизма, уже непонятен человеку XV столетия. О Бояне сказано: «...помянем первых

лет времена, похвалим вещаго Бояна, горазна гудца в Киеве». Эта цитата показывает, что пение уже отделяется от инструментального исполнительства³⁶.

В последующие века рассматриваемые образы продолжали существовать в культуре, но, очевидно, потеряли свою первоначальную яркость. Е. И. Коляда приводит впечатляющий список источников, в которых встречается слово «гусли»³⁷. По ее наблюдениям, нередко слово «гусли» трактуется в метафорическом смысле как символ духовного идеала или, как говорят составители «Словаря русского языка XI–XVII веков», свидетельствует о силе таланта³⁸. Такое толкование встречается в экзегетических трудах, но особенно оно характерно для гимнографических текстов. Не забудем также, что «Слово на Лазарево воскресение» известно в списках XVI века, а «Слово о полку Игореве» было издано по списку XVII.

Реминисценции образов встречаются и в старообрядческой литературе. «А будет намь тако не веришь, Давиду поверь: и царь бо и пророкъ не солжет никакъ, яко гусленникъ и песнивецъ, и Дух Святыи имь действова», — пишет старец Евфросин, духовный сын Досифея³⁹.

С открытием и первым изданием «Слова о полку Игореве» начинается новый этап истории образа. Боян воспринимался как античный поэт, неизменным атрибутом которого была лира. Замечу, что в части тиража первого издания имеется виньетка в виде струнного музыкального инструмента⁴⁰.

В 1801 году вышла книга под названием «Пантеон российских авторов», где первым назван Боян: «За несколько лет перед сим в одной монастырской архиве нашлось древнее сочинение, достойное Оссиана, и названное Песнею воинам Игоря. Знатоки наших древностей утверждают, что оно должно быть произведением XII века. В нем живо описываются бедствия России и храбрость сынов ее, дикость нравов и сила героев. Автор неизвестен; но в начале своей песни он именует другого песнопевца, Бояна, славит его дарования и называет *Соловьем древних лет*. Мы не знаем, когда жил Боян, и что было содержанием его сладких гимнов; но желание сохранить имя и память древнейшего русского поэта заставило нас изобразить его

в начале сего издания. Он слушает поющего соловья и старается подражать ему на лире»⁴¹. Текст, написанный Н. М. Карамзиным, сопровождает гравюра на меди Н. И. Соколова по рисунку Ф. Кинеля: Боян изображен в виде юноши, играющего на лире.

С Бояном неоднократно сравнивали Г. Р. Державина⁴²:

«О песнопевец! Ты возрождаешь
Гений почивших племен.
Лирой Бояна песням дорийским
Ново бессмертье даешь»⁴³;

«Да воскреснет в гробе почивший
Древний Боян, и возьмет
В вещие персты лиру гремящу
Он лишь тебя воспоет!»⁴⁴

А. С. Пушкин сделал нашего героя придворным певцом князя Владимира в поэме «Руслан и Людмила», где он появляется дважды: сначала на свадебном пиру, затем в вещем сне Руслана:

«Раздался гуслей беглый звук
И голос вещего Баяна,
Певца героев и забав»⁴⁵.

Ф. Г. Белинский, разбирая поэму, пишет о том, что ее образы лишены национального колорита, «в ней русского — одни только имена, да и то не все»⁴⁶. «И потому весь *баян* Пушкина — ни более, ни менее, как риторическая фраза»⁴⁷. Однако Пушкин все же озаботился местным колоритом, дав Бояну в руки русский музыкальный инструмент — гусли.

В начале 40-х годов XIX века была написана и поставлена на сцене опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Как известно, создавая оперу по пушкинской поэме, с частичным сохранением его стихов в либретто, М. И. Глинка совершенно изменил концепцию произведения: формально названная «большой волшебной оперой»⁴⁸, «Руслан и Людмила» открывает линию эпической драматургии в русской опере. Песня Бояна⁴⁹ звучит как эпиграф к произведению, задавая его тон.

В партитуре, изданной сестрой композитора Л. И. Шестаковой по рукописи, использовавшейся в театре, указано: «Театр представляет роскошную великокняжескую гридницу в Киеве. <...> Впереди всех Баян, с лежащими перед ним на столике гусями». Надо полагать, это были так называемые концертные или «поповские» гусли. «Конструктивно это те же гусли-псалтирь, но уложенные в прямоугольный ящик с ножками. Ими часто пользовались регенты, почему и возникло их наименование – “поповские гусли”»⁵⁰. В оркестре звучание гуслей передано сочетанием арфы и фортепиано.

В 1854 вышла в свет поэма Н. В. Гербеля «Игорь, князь Северский» с четырьмя тоновыми литографиями по рисунку М. А. Зичи (оригиналы не найдены), выполненными в мастерской А. Мюнстера в Петербурге в 1853 году. Литография «Боян» сохранена и во втором издании (1855), и в 5-м издании (1875), где иллюстрации выполнил А. И. Шарлемань. В последнем «в листах Зичи убавилась мягкая живописность, возобладали сухая графич[еская] манера Шарлеманя с присущей ему мелодраматичностью характеристик»⁵¹. Боян выглядит здесь как старец с гусями (гусли имеют прямоугольную форму). Образ, созданный этими иллюстрациями, с теми или иными вариациями, стал каноническим для изданий «Слова о полку Игореве».

В начале XX века Боян стал воистину национальным русским символом. Его именем называли броненосный крейсер, журнал, посвященный музыке, хоровые общества на Западной Украине и даже немецкого изобретения аккордеон, усовершенствованный русскими мастерами. «Баяном» именовали М. И. Глинку. В Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства хранятся гусли⁵² с надписью: «Изготовлены к 50-летию со дня смерти композитора. Великому Баяну земли русской Михаилу Ивановичу Глинке С. Петербургская консерватория 3-го февраля 1907 г.».

История образа Бояна в русской культуре не закончена. «Слово о полку Игореве» остается одним из самых издаваемых и изучаемых произведений русской литературы, воспетые его автором персонажи близки и знакомы каждому. И, возможно, вещь Боян откроется нам своей новой гранью.

Примечания

- ¹ Цит. по изд.: Слово о полку Игореве / Вступ. ст., подгот. древнерусского текста Д. С. Лихачева. М., 1985. С. 26–27; учтена одна поправка, введенная Н. П. Карелкиным — замена слова «мысль» на «мысь» (белка). См.: Карелкин Н. П. «Игорь, князь Северский»: Поэма / Пер. Николая Гербеля // Отеч. записки. Т. 93. № 3. Отд. 4. С. 1–11.
- ² Яковсон Р. Композиция и космология плача Ярославны Т. 24: Литература и общественная мысль Древней Руси. К 80-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц // Труды Отдела древнерусской литературы / Акад. наук СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1969. С. 32–34.
- ³ Перечисление славянских памятников с упоминанием гуслей см.: Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии. М., 2003. С. 178.
- ⁴ Ильина книга: Древнейший славянский богослужебный сборник: Факсимильное воспроизведение рукописи: Билинейно-спатическое изд. источника с богосл. коммент. М., 2006. С. 44.
- ⁵ Момина М. А. Проблема правки славянских богослужебных гимнографических книг на Руси в XI в. // Труды отдела древнерусской литературы / Ин-т. рус. лит. СПб., 1991. Т. 45. С. 200–219.
- ⁶ Ильина книга: Рукопись РГАДА. Тип. 131: Линвист. изд. / Подгот. греч. текста, коммент., словоуказ. Б. В. Крысько. М., 2005. С. 119.
- ⁷ Этот перевод сохраняется в Стихираре месячном. См.: Серегина Н. С. Инструментальная символика в древнерусских песнопениях // Из истории инструментальной музыкальной культуры: Сб. науч. тр. Л., 1988. С. 52;оборот «Радуйся ...гусль богодвижимая» есть в одной из редакций Жития Прокопия, юродивого Устюжского. РГБ. Ф. 256 (Рум.). № 361, Л. 115–149 (л. 135). (XVI—начало XVII века). Цит. по: Словарь русского языка XI–XVII веков. М., 1977. Вып. 4. С. 161.
- ⁸ Коляда Е. И. Музыкальные инструменты... С. 20.
- ⁹ Там же. С. 29.
- ¹⁰ Новгородская служебная минея на май (Путятин Миней) XI век: Текст, исслед., указ. / Подгот. В. А. Баранов, В. М. Марков. Ижевск, 2003. Л. 3. С. 298. Последняя строка восстановлена по русскому переводу греческого оригинала, сделанному Л. Щеголевой. См.: Щеголева Л. И. Путятин Миней (XI век) в круге текстов и истолкования. М., 2001. С. 211.

- 11 Щеголева Л. И. Путятин Миней (XI век) в круге текстов... С. 34.
- 12 Зализняк А. А., Янин В. Л. Новгородская псалтырь начала XI в. – древнейшая книга России (Новгород 2000 г.) // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. М., 2001. № 1. С. 153–164.
- 13 См. также Пс 32:2; 70:22; 97:5; 143:9; 149:2.
- 14 Порфирьев И. Я. Употребление книги Псалтырь в древнем быту русского народа // Православный собеседник, издаваемый при Казанской духовной академии: 1857 год. Казань, 1857. С. 814–856.
- 15 Там же. С. 822–823.
- 16 Инструмент найден в 1975 году на Троицком II раскопе в слоях XI века (Тр. 17–98, 108), ныне хранится в Новгородском государственном музее-заповеднике. См.: Поветкин В. И. Новгородские гусли и гудки: (Опыт комплексного исследования) // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. М., 1982. С. 295–322.
- 17 Тихомиров М. Н. Боян и Троянова земля // Слово о полку Игореве: Сб. исследований и статей / Под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950. С. 175–176.
- 18 Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 2. М., 1975. С. 136; Вып. 25. М., 2000. С. 229; Вып. 26. С. 131.
- 19 Адрианова-Перетц В. П. Фразеология и лексика «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве и памятники Куликовского цикла: К вопросу о времени написания «Слова». М.; Л., 1966. С. 13–126.
- 20 См., например: Игнатия (Пузик В.И., мон.). Церковные песнотворцы. М., 2005.
- 21 Кирилл Туровский. Слово на собор святых отец // Калайдович К. Памятники российской словесности XII века. М., 1821. С. 74. Цит. по: Адрианова-Перетц В. П. Фразеология и лексика... С. 122–123.
- 22 Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 15. М., 1989. С. 20.
- 23 Книга глаголемая алфавит. Сказание о всяких вещех и иностранных речей, яже не предложены на русский язык. БАН 33.4.7. Л. 69 об. (XVII в.) Цит. по: Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 15. М., 1989. С. 20.
- 24 ГИМ Хлуд. 3. Л. 52 об. Поветкин В. И. «Русский» изобразительный канон на музыкальные инструменты // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1989. М., 1990. С. 143; Ророва О. Russian illuminated Manuscripts. New York, 1984. Pl. 12.
- 25 Рождественская М. В. К литературной истории текста «Слова о Лазаревом воскресении» // Труды отдела древнерусской литературы / Акад. наук СССР; Ин-т. рус. лит. М.; Л., 1970. Т. 25.

- С. 53–54. Варианты: «Ему же глаголаше Давыд, в преисподнем аде седа, накладыа очитыя персты на живыя струны» (список XIV–XV в.); в списке начала XVI в. вариант: «Удари, рече, Давыд в гусли и возложи прьсты своя на живыя струны и на иныя накладыа» (Адрианова-Перетц В. П. Фразеология и лексика... С. 29–30).
- 26 Адрианова-Перетц В. П. Фразеология и лексика... С. 29–30.
- 27 Даркевич В. П., Монгайт Л. Л. Старорязанские клады: 1967 г. // Советская археология. 1972. № 2. Рис. 2, 3.
- 28 Поветкин В. И. «Русский» изобразительный канон на музыкальные инструменты... С. 147.
- 29 Там же.
- 30 Радзивиловская летопись. [Факс. воспроизведение рукописи, хранящейся в Б-ке Рос. акад. наук. 34.5.30 XV в.]. СПб.; М., 1994. С. 140.
- 31 Свиринов А. Н. Искусство книги Древней Руси: XI–XVII вв. М., 1964. С. 79.
- 32 Поветкин В. И. Музыкальные древности Новгорода // Новгородские археологические чтения: Материалы науч. конф., посвящ. 60-летию археологического изучения Новгорода и 90-летию со дня рождения основателя Новгородской археологической экспедиции А. В. Арциховского, 28 сентября – 1 октября 1992 г. Новгород, 1994. С. 134–143.
- 33 Розов Н. Н. Музыкальные инструменты и ансамбли Хлудовской (русской) псалтири // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 91–105; Розов Н. Н. Об особенностях художественного оформления литургических и певческих рукописных книг // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1985. С. 424–433; см. также: Захарьина Н. Б. К вопросу об отражении музыкального инструментария в древнерусских теоретических руководствах по церковному пению // Музеи театра и музыки в международном пространстве: Материалы научно-практической конф. 20–22 марта 2008 года. СПб., 2008. С. 260–269.
- 34 Сторонником такой точки зрения является, например, историк А. А. Зимин.
- 35 Воинские повести Древней Руси. Л., 1985. С. 160.
- 36 Замечу, что имя Бояна читается только в одном списке Задонщины. В других списках – «боюн» или «боярин». Этот список (РНБ, Кир.-Бел. 9/1086), пожалуй, особенно интересен музыковедам – именно его создатель, инок Ефросин, сохранил для нас первое отечественное музыкально-теоретическое руководство и ряд интереснейших музыкальных фрагментов. См.: Каган М. Д., Поньир-

- ко Н. В., Рождественская М. В. Описание рукописей XV в. книгописца Ефросина // Труды отдела древнерусской литературы / Акад. наук СССР; Ин-т. рус. лит. Л., 1980. Т. 35. С. 3–300.
- 37 Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии... С. 178–179.
- 38 Словарь русского языка XI–XVII веков. М., 1977. Вып. 4. С. 161.
- 39 Вновь найденный старообрядческий трактат против самосожжения 1691 года / Сообщение Х. Лопарева. СПб., 1895 (Памятники древней письменности; № 108). С. 64. (Рукопись. РНБ. ОЛДП. О. 121)
- 40 Дмитриев Л. А. История первого издания «Слова о полку Игореве» М.; Л., 1960. С. 19. Л. А. Дмитриев указал на применение этого декоративного мотива в кн.: Описание курского наместничества из древних и новых разных о нем известий, вкратце собранное Сергеем Ларионовым, того наместничества Верхней Расправы прокурором. М., 1786.
- 41 Пантеон российских авторов. М., 1801. Ч. 1. С. [3].
- 42 Подробнее см.: Прийма Ф. Я. «Слово о полку Игореве» в русском историко-литературном процессе первой трети XIX века. Л., 1980.
- 43 К. Э. «Державину, по прочтении его перевода Пиндаровых од» // Русский вестник, издаваемый С. Н. Глинкою. М., 1808. Ч. 2. С. 80.
- 44 Н. Н. «Державин» // Русский вестник, издаваемый С. Н. Глинкою. М., 1808. Ч. 5. С. 323.
- 45 Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1975. Т. 3. С. 66–67.
- 46 Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 365.
- 47 Там же. С. 366.
- 48 Глинка М. И. Руслан и Людмила: Большая волшебная опера в пяти действиях. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина с сохранением многих его стихов / Музыка М. И. Глинки. Партитура издана Л. И. Шестаковой (урожд. Глинка). Представлена в Петербурге в 1-й раз в 1842 г. 27 ноября. СПб., 1878.
- 49 Вторая песня Бояна, посвященная А. С. Пушкину, не была допущена цензурой.
- 50 Поветкин В. И. Загадка гуслей-псалтиря // Прошлое Новгорода и Новгородской земли: Материалы науч. конф. 11–13 ноября 1997 г. Новгород, 1997. С. 81–85.
- 51 Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. / Рос. акад. наук; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. кол.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (отв. ред.). СПб., 1995.
- 52 СПбГМТиМИ, Музыкальные инструменты, Х-487, ГИК16516/1323.

*Костис Дриянакис
Волос, Греция*

**От лиры до кануна:
историко-географическое развитие
безгрифных инструментов
в Восточном Средиземноморье¹**

Современные российские концертные гусли имеют сходство с кануном — струнным щипковым музыкальным инструментом с трапециевидным корпусом, который получил распространение во всех странах Ближнего Востока (фото 1). Древнерусский вид гуслей также напоминает некоторые другие древние инструменты Восточного Средиземноморья, например, лиру и кифару. Эти инструменты исчезли из Средиземноморья уже в средние века, но в таких странах, как Эфиопия или Йемен, можно и сегодня встретить образцы, невероятно похожие на средиземноморские инструменты, известные по описаниям и другим документальным свидетельствам прошлого.



Фото 1. Современный канун (или канонаки, как его называют греки) мастера Саадеддина Санди из Стамбула. Фотография автора, Греция, май 2010

В регионе Восточного Средиземноморья с самых древних времен происходили миграции народов и их взаимный культурный обмен. Эти процессы имели широкое распространение, вплоть до Среднего Востока. Границы менялись с течением веков, часто это было связано с влиянием тех или иных религий. Балканы, например, были в свое время частью Римской империи, а в какой-то период — частью Исламского мира. Переезды и свободная торговля приводили к значительному взаимобою в сфере музыки, поэтому практически можно говорить о едином культурном пространстве, которое охватывает территорию от современного Ирана до современной Эфиопии и до Италии, а возможно и шире.

Некоторые из цивилизаций данного региона оставили нам исторические доказательства существования образцов тех или иных музыкальных инструментов (в живописи, скульптуре, литературе). Это ассирийцы, египтяне, евреи, арабы, греки и другие.

Насколько известно сегодня, музыкальная традиция всего этого региона — одноголосная и модальная. В ней представлено огромное богатство ладов и звукорядов. Это особенно заметно в «классических» традициях региона (в песнопениях греческой церкви, музыке османского двора, камерной музыке арабов, еврейских песнопениях и так далее), которые хоть и имеют связи с народным творчеством, но в то же время существенно отличаются от него.

Можно выделить три основных вида щипковых инструментов с открытыми струнами, распространенных в Восточном Средиземноморье. Один из них — арфы: инструменты с вертикальным расположением струн на корпусе². Почти все они — открытого типа — как дугообразные, так и угловые («Арфист Кероса» является исключением)³. Второй вид — цитры: многострунные инструменты, в основном с горизонтальным расположением струн (плоскость струн расположена параллельно резонатору) и резонатором, находящимся под струнами. К третьему виду относятся лиры: малострунные инструменты, с резонатором в нижней части и переключателем, на которую натянуты струны, в верхней части. В свою очередь лиры могут иметь небольшой размер, в этом случае исполнитель держит инструмент в руках.

Другая разновидность лир отличается крупным размером, на них играют, поставив на стол или на пол. Все эти виды существуют и сегодня. Есть достаточно оснований считать, что малострунные и многострунные инструменты развивались параллельно, поэтому число струн не является признаком эволюции. Можно предположить, что между выделенными видами и разновидностями инструментов главное различие состояло не в числе струн, а в технике исполнения.

Греки значительно отличаются от других народов региона не столько достижениями в области музыкального искусства, сколько развитием литературы о музыке (а также изобразительного искусства с музыкальной тематикой). Эта сфера является хорошо изученной на сегодняшний день, по сравнению с древней музыкальной литературой других народов. В области музыкальной культуры Древнего Египта также были проведены крупные исследования, в то время как Греция Средневековья и Нового Времени, а также материалы по другим народам (южным и восточным) остаются в значительной степени неизвестными.

В 1929 году в Уре (современный Ирак) были обнаружены фрагменты трех лир и одной арфы. Исследователи относят их к середине третьего тысячелетия до нашей эры. Также было найдено одно изображение музыканта с лирой (известное как «штан-дарт из Ура»). Это были крупные инструменты, высотой больше метра. На сегодняшний день они являются самыми древними из найденных струнных инструментов. Одна из лир, сохранившаяся лучше других, оставалась в Ираке, но в 2003 году была похищена из Багдадского музея и найдена чуть позже в разобранном состоянии, со снятыми элементами из золота и серебра⁴.

К. Закс считает, что в третьем тысячелетии до н. э. музыкальные инструменты в Междуречье и Египте были одинаковыми⁵. В Египте того же времени мы находим изображения лютни с длинным грифом, арфы и лиры, многие из которых удивительно похожи на современные инструменты близлежащих территорий⁶. Изображения подобных им еврейских инструментов⁷ — киннора и невели — встречаются в начале первого тысячелетия до н. э. На Арабском полуострове также были найдены древние наскальные рисунки с изображением больших лир, дати-

рованные вторым тысячелетием до н. э. В Греции самым ранним свидетельством существования струнного инструмента является скульптурное изображение «Арфист Кероса», датированное предположительно третьим тысячелетием до н. э. На Крите изображения инструментов типа лиры появляются уже около 1400 года до н. э., но возникновение самих инструментов относится, по-видимому, к более раннему времени. Греки часто признавали азиатское происхождение многих своих инструментов и были склонны считать музыку искусством, которое пришло из-за границы: «И вся музыка фракийской и азиатской считается», — писал Страбон⁸.

В Греции зафиксировано большое количество инструментов — как типа лиры (лира, кифара, кифарис, формигс, барбитон, псалтигс, спадикс, киннир)⁹, так и типа псалтиря и, возможно, арфы (псалтирь, эпигонион, магадис, самбика, пиктис, симикион, навлас, тригонон). Навлас и киннир, вполне вероятно, аналогичны еврейским инструментам с такими же названиями. Но, несмотря на наличие множества наименований, в общем информация о самих инструментах неопределенна и часто противоречива¹⁰. Многие из этих инструментов, возможно, были одинаковыми (как писал Афиней¹¹). Вероятно, с течением времени названия некоторых инструментов могли изменяться. Мы практически уверены, что некоторые названия переходили от одного инструмента к другому.

Эти инструменты были не греческого происхождения, но греки, вероятно, изменили их в соответствии со своей эстетикой. Плутарх называет кифару азиатской¹²; само слово «кифара», очевидно, имеет персидское происхождение, потому что по-персидски «тар» значит ‘струна’¹³. Некоторые из названий греческие — например, «псалтирь» происходит от глагола «псалло» (ψάλλω — ‘тянуть’, отсюда же происходит и название церковной книги), а также «тригонон» (τρίγωνον — ‘треугольный’), «эпигонион» (ἐπιγόνειον, «ἐπί» + «γόνυ» — ‘наколенный’)¹⁴ и так далее.

Инструменты с открытыми струнами составляли основную часть греческих струнных. Только в IV веке до н. э. появляются свидетельства об инструментах типа лютни¹⁵. Но остается без

ответа главный вопрос: почему греки предпочитали именно малострунные инструменты? Платон пренебрегал многострунными¹⁶, Аристоксен характеризовал их как «непристойные», но нам не известно, насколько суждения этих авторов совпадали с общественным мнением того времени.

Ли́ра и кифара были близко родственными инструментами (фото 2, 3). Ли́ра была легче и тише, кифара — тяжелее и громче. Ли́ра считалась инструментом благородным, но любительским, подходящим для общего образования. Кифара, напротив, относилась к профессиональным инструментам, и ей даже были посвящены специальные конкурсы. У лиры был округлый корпус, который, согласно мифологии, был сделан из панциря черепахи (но также мог быть изготовлен из дерева). На него натягивали кожаную мембрану. Две боковые планки, из рога или дерева, были соединены сверху поперечным брусом, на который натягивались струны. Самая старинная разновидность лиры имела три или четыре струны, с начала VII века до н. э. струн становится семь, позже — восемь¹⁷. Это — классическая версия



Фото 2. Аполлон с лирой. Древнегреческая живопись, возможно, работа художника Пистоксеноса, V век до н. э. Археологический музей Дельф

лиры, но с V века до н. э. появлялись экспериментальные инструменты с 13 струнами, что вызывало в том числе и негативную реакцию. Совершенно не ясно, как настраивали этот инструмент¹⁸, и еще более не понятно, как на нем играли. Кажется несомненным, что на лире играли обеими руками, но их роль была разной. В правой руке держали плектр, в то время как пальцами левой



Фото 3. Муза, играющая на кифаре. Древнегреческий лекиф, V век до н. э. Археологический музей Афин

перебирали или, предположительно, заглушали струны¹⁹. Можно с уверенностью сказать, что изначально музыкант играл и одновременно сам пел, и только в VII веке до н. э. появилась «пси-ли кифарисис» (ψιλή κιθάρισις), то есть ‘голая игра’, без пения. Планки и корпус у кифары были сделаны из цельного куска дерева. На обоих инструментах играли в такой позиции, чтобы струны располагались практически вертикально. Согласно преданиям, на лире играли легендарные греческие музыканты божественного или полубожественного происхождения: Орфей, которому лиру вручил сам Аполлон, и Амфион, созидавший стены Фив

под звуки лиры. Несомненно, что лира и кифара были отмечены особым почитанием, связанным с культом Аполлона²⁰.

На инструментах семейства псалтиря и арфы играли иначе — пальцами обеих рук, возможно — с искусственными накладными «ногтями». Неизвестно, у каких из них струны располагались при игре вертикально, а у каких — горизонтально, но несомненно, что у некоторых струны были двойными — эта конструктивная особенность была унаследована современным кануном. Существовали инструменты даже с 20 парами струн²¹.

Трудно проследить развитие этих инструментов от древности до настоящего времени. Изобразительное искусство римлян показывает, что их использование продолжалось непрерывно до конца IV века н. э. Конечно, интеграция Средиземноморья, связанная с образованием римской империи, еще больше помогла распространению инструментов. Христианская церковь, имевшая мощное влияние уже в VI веке, была непримиримой по отношению к музыкальным инструментам, музыкантам и светской

музыке вообще. Несомненно, что лира и кифара, связанные с почитанием древних богов, подверглись преследованиям и подверглись натиску христиан. Следы лиры и кифары потерялись в греческом мире с VI века, но многострунные инструменты сохранились (как и струнные с грифом). В IX веке мы находим первые упоминания о лире со смычком (похожей на русский гудок). Одна из греческих рукописей XII века показывает нам инструмент в форме псалтиря, но очень простого строения. Сасаниды в Персии оставили изображения арфы, датируемые первыми столетиями н. э. В этот период, возможно, появляются и арабские названия, такие как михзаф, мижар, тунбур, танбура, существующие и до настоящего времени²². Птолемей во II веке н. э. говорит о 15-струнном каноне, который не является музыкальным инструментом для игры, а служит прибором для проведения музыкально-акустических экспериментов, так же как и монохорд Пифагора.

Распространение ислама (как и христианства) повлекло за собой жестокое обращение с музыкальными инструментами. Несмотря на некоторые слухи о том, что Аль-Фараби (ок. 872–951 н. э.) создал канун, сам он ничего не написал об этом инструменте. В испанских рукописях начиная с VII века содержатся слова «псалтирь» и «канон», и такие упоминания в литературе и живописи продолжают до эпохи Возрождения. Предположительно, этот инструмент был привезен в Испанию арабами, и уже тогда его конструкция была почти окончательно сформирована. В Греции Мануэль Вриенниос (XIII век) оставил всеобъемлющее описание неизвестного многострунного инструмента, по назначению также научного, а не исполнительского. Некоторые считают, что «канонион» использовался для подготовки церковных певцов, но этому нет никаких доказательств. Если это так, то мы должны предположить, что псалтирь использовался как индийская сварамантала, которую певец держит в своих руках, подстраивая свое пение под определенные по высоте звуки струн. На всех изображениях до XIX века псалтирь показан в вертикальном положении²³.

Согласно изображениям поствизантийского периода в Греции (в то время уже не было больших статуй) многострунные

инструменты делятся на два типа. Один похож на современный канун: плоский, в форме трапеции, имеет корпус с отверстиями. Другой напоминает современные арфы: вертикальный, с брусом, с резонатором, перпендикулярным струнам. Сходств слишком много, чтобы это было случайностью. Однако практически нет письменных упоминаний о таких инструментах. Те немногие, что существуют, говорят о другой эпохе (например, народный духовный стих «Давид играет на лире, и Иаков на псалтири»), поэтому мы должны проявлять определенную осторожность, оценивая данные литературные упоминания. Также неполную информацию дает и литература исламского мира, хоть из нее и видно, что в Персии до XVI века продолжала существовать арфа открытого типа под названием чанг (گنج). Возможно, оттуда она перешла к туркам, которые сохранили ее до конца XVII века. К этому времени относятся и первые упоминания о горизонтальных цитрах, но действительно трудно определить, когда именно канун стал горизонтальным.

Канун возродился в середине XVIII века, вероятно, в Египте или Сирии, а оттуда распространился и стал популярным во всем Восточном Средиземноморье. Хрисанфос из Мадиты, известный знаток греческой церковной музыки, использует название «канонаки» с 1832 года²⁴. Это утонченный, элегантный инструмент для камерной музыки. Он имеет около 75 струн²⁵, сгруппированных по три. В это время закрепились горизонтальная позиция, которая позволяет играть обеими руками. В конце XIX века появились и «мандалы», маленькие рычаги, которые позволяют делать переход от одного макама к другому легко, быстро и с точностью (хотя на Каирском конгрессе по изучению арабской музыки в 1932 году еще были представлены и кануны без рычагов). В Османской империи первые звукозаписи кануна датируются 1904 годом, так же как и в арабском мире, и традиция кануна продолжается, несмотря на политические изменения и войны, до сегодняшнего дня. Известные исполнители музыки на кануне: Камел Абдаллах (Египет), Хасан Гарби (Тунис), Мухаммад Сабсади (Ливан), Саадедин Октенай (Турция), Салем Хусейн (Ирак) и другие. В современную Грецию канун привезли беженцы Малоазиатской катастрофы (1922).

Никос Стефанидис (1900–1983)²⁶ считается самым ярким представителем греческой исполнительской «школы» кануна, которая является более народной, нежели классической (канун был инструментом классической музыки Османского дворца, в современной Греции он стал народным инструментом).

Инструменты, похожие на древние лиры и кифары, встречаются сегодня в Восточной Африке (Судан, Эфиопия, Эритрея, Кения и даже Танзания и Уганда) и на берегах Аравийского полуострова (Бахрейн, Йемен, Оман и даже Ирак). Сходство этих инструментов с античными аналогами (как во внешнем виде, так и по манере исполнения) привлекло внимание таких ученых, как Алан Даниелу и Курт Закс²⁷. На суданском танбуре²⁸ и на эфиопском краре играют руками с обеих сторон струн (фото 4), как мы это видим на изображениях с древнегреческих амфор. Правая рука держит кожаный плектр, а левая заглушает струны на выбор. Техника игры на арфе используется и на эфиопской бегене, размер которой сразу напоминает лиру Ура. Настройка этих инструментов совершенно отличается от псалтиря, здесь струны не упорядочены по высоте звука. Крар (или керар), название которого может быть производным от кифары, считается «инструментом сатаны», возможно, из-за его использования нехристианским населением²⁹. На бегене, напротив, играют в эфиопской церкви, и это может означать, что она воспринимается как аналог древней «арфы Давида»³⁰. В Эфиопии существуют также и более примитивные лиры, такие как гоала у хамаров³¹ и шунги у ари³². В Кении встре-



Фото 4. Эфиопский музыкант с краром. Март 2008. Фотография Стива Эванса³³

чаются маленькие лиры тум, чепконго и кипукандет, а также большое литунгу, звук которого очень похож на бегены, с характерным дребезжанием струн на коже корпуса³⁴. Эти инструменты распространяются до Уганды и Танзании и постепенно уступают место арфам и дитрам с тыквенным резонатором. Многие из них находятся сегодня на пути забвения, хотя крар и бегена еще являются типичной чертой музыки Эфиопии и Эритреи, а литунгу начало понемногу возрождаться.

На берегу Аравийского полуострова мы встречаем ручную симсимию и большую танбуру (или тунбиру, или тумбару). Мы почти уверены, что эти инструменты пришли сюда с запада (с восточного берега Африки), а не с севера (из Междуречья). В Ирак лира под названием «танбура» вернулась из Судана, но здесь на ней играют пальцами, а не плектром. Такие лиры распространены вплоть до Исламабада³⁵. Кроме бегены, все эти инструменты народные, а не классические. Здесь стоит отметить, что сопровождение, очень похожее на сопровождение танбуры или крара, можно найти даже в Греции, хоть и исполняемое на лауте³⁶.

До начала эпохи звукозаписи невозможно говорить с уверенностью о том, какая музыка звучала на этих инструментах. Выражение Сократа «знаю только то, что ничего не знаю» в данном случае полностью подходит. Музыкальная литература, тексты и изображения содержат некоторую информацию, но вопросов намного больше, чем ответов. Исследователи заявляют, что расшифровали древнегреческую музыкальную нотацию; недавно было объявлено о расшифровке клинописи с музыкальной нотацией шумеров, но никто не может подтвердить, что музыка, которая исполняется сегодня на основе этих нотаций, похожа на ту, что звучала в древние времена. Как именно играли на лирах, кифарах, псалтирях, пандурах и других инструментах? Как сопровождалось пение? Играли одновременно с пением или инструмент и голос звучали попеременно, как в диалоге? Играли мелодию или поддерживали ритм? По современным сведениям известно, что инструменты, имеющие внешнее сходство, совершенно отличаются по звучанию и манере исполнения. Индийская сварамантала время от времени сопровождает пение арпеджио, а арабская тумбира поддерживает ритмическую основу

пения. Персы до сегодняшнего дня поют с инструментальными прелюдиями, но само пение звучит без сопровождения. Были ли в древние времена бурдоны? Приходится констатировать, что все реконструкции звучания древней музыки, даже те, что считаются уже классическими, — субъективные версии отдельных людей, и не выдерживают никакой научной критики³⁷.

Попытки реконструкции инструментов на основе найденных текстов и изображений делаются давно и не только в Восточном Средиземноморье. Особенно интересным был завершённый в 2004 году опыт Эндрю Лоуинса по воссозданию лиры Ура, на которой можно было бы играть. Записи звучания лиры были опубликованы³⁸. Ее звук очень похож на бегены и литунгу, и это не странно, принимая во внимание длину струн. Существуют опыты исполнения древней музыки на основе всех имеющихся данных (инструментов, нот, изображений, текстов и так далее), но эстетика и конечный результат таких опытов диктуется музыкальным мировоззрением (а часто и политическими взглядами) каждого исследователя. В Греции музыковедческие исследования являются эллиноцентричными, так же как в Западной Европе они европоцентричны, если можно их так определить. Грек склонен видеть все явления происходящими из его славной страны, а западноевропейец обычно считает Грецию краеугольным камнем Европы. Это значит, что тесные связи Древней Греции с Восточным Средиземноморьем игнорируются. Насколько известно, не было проведено исследований древнегреческой музыки, которые бы принимали во внимание этномузыкологическую информацию из Ирака, Саудовской Аравии или Эфиопии. Грегорио Паньягуа, например, считает, что на всех безгрифных инструментах Древней Греции играли как на европейской арфе, но, может быть, были и другие техники исполнения — как на эфиопском краре или на йеменской танбуре? Такое заключение возможно, хотя оно может быть и оспорено (Йемен так же далек от Афин, как и Москва), но есть многократные подтверждения тому, что в искусстве такие дальние отношения могут иметь очень глубокие корни³⁹. В конце концов, названия «Эфиопия» и «Эритрея» — греческие.

Примечания

- 1 Перевод статьи с греческого на русский язык осуществлен Ольгой Глушенко; редакционная правка выполнена Г. В. Лобковой, К. А. Мехнецовой, И. Б. Тепловой.
- 2 Такое определение арфы дают Э. Хорнбостель и К. Закс. См.: Hornbostel E. M., Sachs C. *Systematik der Musikinstrumente* // *Zeitschrift für Ethnologie*. XLVI. 1914. S. 553–590. Я следую их классификации, хотя она и не абсолютно подходит для данной темы.
- 3 «Арфист Кероса» — один из самых древних экспонатов греческой скульптуры, изображающий музыканта, который держит треугольную арфу закрытого типа.
- 4 Maude de Schauensee. *Two Lyres from Ur*. Pennsylvania University, 2002 (Мод де Шауенси. Две лиры из Ура); См. также: Subhi Anwer Rasheed. *The music in the land of Ashur* // *The History of Musical Instruments in Old Iraq*. URL: <http://www.lyre-of-ur.com/pdf/MUSIC-IN-ASHUR.pdf> (дата обращения 1.6.2010). (Субхи Анвер Рашид. Музыка на земле Ашура // История музыкальных инструментов в древнем Ираке). Оригинал на арабском языке.
- 5 Sachs Kurt. *The Rise of Music in the Ancient World*. Norton, 1943. (Закс Курт. Развитие музыки в древнем мире). Много информации содержится в его книге: *The history of musical instruments*. Dover, 2006. (История музыкальных инструментов. 1-е издание 1940). Исследования К. Закса, хотя и являются классическими, но сегодня во многом считаются устаревшими.
- 6 Настенные рисунки гробницы Нахта в Египетских Фивах изображают девушку, играющую на лютне с длинным грифом. Другая девушка играет на арфе с 13 струнами. Может быть, рисунки и не точны, но эта арфа очень похожа на арфы других, более южных районов Африки. Еще один рисунок в Фивах из гробницы Небамуна того же времени подтверждает существование лютней.
- 7 См.: Theodore W. Burgh. *Listening to the Artifacts: Music Culture in Ancient Palestine*. T&T Clark International, 2006. (Теодор Бург. Прислушиваясь к артефактам: Музыкальная культура Древней Палестины). Есть описания 300 соответствующих предметов, но древних изображений очень мало.
- 8 Στράβων. Γεωγραφικά. I. 3, 17. (Страбон. География).
- 9 В русском языке отсутствует звук, обозначаемый греческой буквой Θ (по звучанию похожий на длинное «т»), которая чаще всего транс-

- литерируется как «ф». Также греки не любили твердые согласные и обычно заменяли их на мягкие. «Б» часто трансформируется в «в». До настоящего времени греки используют одно и то же слово *κithára* (кифара) и для древней кифары, и для современной гитары.
- 10 Обратите внимание, что хотя и существуют изображения из Ранней Античности до Средневековья, большинство письменных источников (особенно музыковедческих) датируются периодом Поздней Античности.
 - 11 Αθήναιος. Δειπνοσοφισταί. ΙΔ 636F 40. (Афиней. Пир мудрецов). Афиней придерживается, очевидно, более ранних представлений, и это ясно из его упоминаний о Аполлодоре, о Менехме, о Аристоксене Тарантиском и так далее. В этой книге есть также упоминания и о других инструментах с двойными названиями.
 - 12 Πλούταρχος. Περί μουσικής. 1133С, 6. (Плутарх. О музыке). Исихий Александрийский в «Сборнике всех слов в алфавитном порядке» (Νοσύχιος Αλεξανδρεύς. Συναγωγή Πασών Λέξεων κατά Στοιχείον) V века н. э. подтверждает, что кифара была изобретена в Азии.
 - 13 До сегодняшнего дня в Иране существуют инструменты тар и ситар, оба струнные, щипковые, с длинным грифом.
 - 14 Приводится этимология К. Закса. Древние считали, что название «эпигонион» происходит от Эпигоноса, известного музыканта VI века, но вообще этимология музыкальных инструментов Древней Греции не всегда ясна. Афиней (Δ 183С 81) ясно описывает эпигонион как вертикальный псалтирь, что находит соответствие в средневековых изображениях.
 - 15 «Муза, играющая на трехструнной лютне», на пьедестале Мантинии (около 330 до н. э.). Афинский Археологический Музей.
 - 16 Πλάτων. Πολιτεία. Γ 399 Δ. (Платон. Государство).
 - 17 Мнения о количестве струн не совпадают даже у древних писателей. Диодор Сицилийский в «Исторической библиотеке» (Διόδωρος Σικελιώτης. Βιβλιοθήκη Ιστορική. Α10) пишет, что Гермес создал лиру трехструнной. Никомас Герасский в его «Фрагментах» (Εхcerpta 1С), как и другие, считает, что лира первоначально была семиструнной.
 - 18 Античные источники не дают информации о настройке трех- и четырехструнной лиры. К. Закс предполагает, что такие инструменты настраивались как «первая – пятая – восьмая» (Die griechische Instrumentalnotenschrift, Zeitschrift für Musikwissenschaft VI, 1924), и что позже они стали пентатоническими. Многие исследователи не приняли эту теорию. Нет упоминаний о пятиструнной лире, но есть свидетельство, что лира до Пифагора имела

диатонический строй. См.: Αριστοτέλης. Προβλήματα. XIX 32. (Аристотель. Проблемы); Νικόμαχος Γερασινός. Εγχειρίδιον Ἀρμονικῆς. 5. (Никомах Герасский. Руководство по гармонике). Судя по греческой народной музыке, бытующей в современной практике, можно предположить настройку «первая – пятая – четвертая». Очень интересные наблюдения об этом имеются в очерке: Samuel Baud-Bovy. L'accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne // *Revue de Musicologie*, 53-1. 1967. (Самюэль Бо-Бови. Настройка древней лиры и народная музыка современной Греции).

- 19 Самое яркое описание см.: Φιλόστρατος ο Νεώτερος. Εἰκόνες. 6, 1902. Т. (Филострат Младший. Картины).
- 20 Музыкальная литература древнегреческой цивилизации была собрана Карлом фон Яном в книге: Carl von Jan. *Musici Scriptores Graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius Et Melodiarum Veterum Quidquid Exstat*. 1899/Nabu Press, 2010. (Карл фон Ян. Музыкальные писатели Греции: Аристотель, Евклид, Никомах, Бакхий, Гаудентий, Алипий). Оригинальный текст, комментарий по-латыни. Для англоговорящих есть перевод: Andrew Barker. *Greek Musical Writings*. Cambridge University, 1984 (2 части).
- 21 Обширная информация о древнегреческих и других инструментах содержится в книге: Σόλων Μιχαηλίδης. *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Μ.Ι.Ε.Τ., 1982; англ.: Solon Michaelides. *Music of Ancient Greece*. Faber & Faber, 1978 (Солон Михаилидис. Энциклопедия древнегреческой музыки). Издание содержит много детальной информации о древних источниках и многом другом. Богато информацией и такое уважаемое издание, как «Словарь музыкальных инструментов Гроува». См.: *The Grove dictionary of Musical Instruments*. McMillan, 1987 (3 части).
- 22 См. «Словарь музыкальных инструментов Гроува» (примечание 21).
- 23 Книги общего характера с большим количеством фотографий инструментов и их изображений издавались в разные исторические периоды: Φοίβος Ανωγειανάκης. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Μ.Ι.Ε.Τ., 1976. (2-е изд. – Μέλισσα, 1991). (Фивос Аноянакис. Греческие народные музыкальные инструменты). (Опубликовано и на английском языке); Σταύρος Καρακάσης. *Ελληνικά Μουσικά Όργανα*. Δίφρος, 1970. (Ставрос Каракасис. Греческие музыкальные инструменты). О греческом кануне существует монография: Δημήτρης Θέμελης. *Το κανονάκι: Προέλευση και ιστορία*. University Studio, 1996. (Димитрис Фемелис. Канонаки: Происхождение и история).

- 24 Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων. Θεωρητικόν μέγα της μουσικής. 1832 / Σπανού, 1976. (Хрисанф из Мадиты. Большая теоретическая книга музыки).
- 25 Египетский вариант с 72 струнами, турецкий – с 78.
- 26 Замечательный пример его искусства: Νίκος Στεφανίδης. Κανονάκι. Αφοι Φαληρέα, 1984 (LP). (Никос Стефанидис. Канонаки). Здесь и далее: LP – виниловая пластинка «гигант».
- 27 В соответствующих разделах «Словаря музыкальных инструментов Гроува» (см. примечание 21).
- 28 Под названиями «танбур», «тамбур», «танпура» и другими встречается множество инструментов из разных стран и совершенно разного вида. Суданский танбур – инструмент типа лиры. Хороший пример исполнения на танбуре и сопровождения пения: Mohamed Gubara. Sounds of Sudan. Vol. 3. World Circuit, 1986 (LP). (Мохамед Губара. Звуки Судана. Ч. 3).
- 29 Ashenafi Kebede. The Bowl-Lyre of Northeast Africa. Krar: The Devil's Instrument // Ethnomusicology. 21/3. 1977. (Ашенафи Кебеде. Чашевидная лира северо-восточной Африки. Крар: инструмент дьявола).
- 30 Алему Ага является самым известным исполнителем на бегене. См.: Alemu Aga. The harp of King David. Buda, 2002. (Алему Ага. Арфа царя Давида); Ethiopia: Three chordophone traditions. Barenreiter – Musicaphon, 1972 (LP). (Эфиопия: Три традиции хордофонов).
- 31 На CD: Nyabole: Music of the Hamar. Wergo, 2003. (Няболе: Музыка Хамаров).
- 32 На CD: Ethiopie: Polyphonies Ari. Ocora, 2003. (Эфиопия: Многоголосие Ари).
- 33 Источник: <http://de.wikipedia.org/wiki/Krar>
- 34 На CD: Hugh Tracey (ed.). Kenyan songs and strings 1950–1952 SWP, 2001. (Песни и струнные инструменты Кении 1950–1952 / Сост. Хью Трейси).
- 35 Много примеров и интересных комментариев на пластинках: Anderson Bakewell. Yemen: The Afro Arabian crossroad. Lyricord, 1970. (Йемен: Афро-арабский перекресток / Сост. Андерсон Бэйкуэлл); Habib Hassan Touma (ed.). Musical Atlas: Bahrain. Unesco/Emi Italiana, 1979. (Музыкальный Атлас: Бахрейн / Сост. Хабиб Хасан Тума); Poul Rovsing Olsen (ed.). Pêcheurs de perles et musiciens du golfe Persique. Ocora, 1968. (Ловцы жемчуга и музыканты Персидского залива / Сост. Поул Ровсинг Олсен). Многие из этих пластинок переизданы на дисках. См.: Jean Jenkins & Poul Rovsing Olsen. Music and musical instruments in the world of Islam. Horniman Museum, 1976. (Джин Дженкинс, Поул

Ровсинг Олсен. Музыка и музыкальные инструменты в исламском мире).

- ³⁶ Очень яркий пример: Μαλεβιζιώτης πηδηχτός (Малевизьётис пидихтос) на пластинке: Σίμων Καράς (επ.). Τραγούδια της Κρήτης. SDNM, 1976. (Песни Крита / Сост. Симон Карас).
- ³⁷ Примеры: Gregorio Paniagua & Atrium Musicae de Madrid. Musique de la Grece antique. Harmonia Mundi, 1978. (Грегорио Паньягуа. Атриум Музыки Мадрида. Музыка Древней Греции); Ensemble Keryllos. Musique de l' antiquité Grécque (de la pierre au son). Частное издание, 1994. (Ансамбль Кериллос. Музыка греческой античности (от камня до звука)); Πέτρος Ταμπούρης. Μέλος Αρχαίων. Ελληνικός Δίσκος, 1994. (Петрос Тамбурис. Древний напев); Диск Г. Паньягуа — несомненно, самое известное и «классическое» издание.
- ³⁸ Bill Taylor. The Lyre of Ur: Let music and dance fill your house. Частное издание, 2008. (Билл Тэйлор. Лира Ура: Пусть музыка и танец наполнят ваш дом). Подробная информация о реконструкции лиры Ура имеется на сайте: www.lyre-of-ur.com.
- ³⁹ Хорошим примером являются церковные иконы X века в Греции и XIX века в российской провинции. Несмотря на огромное расхождение, они продолжают одну и ту же традицию. Русские иконы, хотя и относятся к позднему времени, оказываются более примитивными, поскольку они являются народной версией старого классического образца. Точно так же тунбара или крап могут быть современными версиями древнего инструмента близлежащего района.

*Н. С. Михайлова
Петрозаводск*

Традиционное исполнительство на кантеле в Карелии (по данным архивных материалов и музейных коллекций)

Исследовательский интерес к карельскому струнному щипковому инструменту кантеле имеет уже почти двухсотлетнюю историю, но по-прежнему существует множество вопросов, которые встают перед современными исследователями и исполнителями, изучающими и презентующими аутентичные формы игры на инструменте. Поскольку во второй половине XX века кантеле вышло из традиционной сферы бытования, то сегодня основными источниками информации об инструменте, его конструкции, особенностях исполнительства являются музейные коллекции музыкальных инструментов, архивные документы и ранее опубликованные материалы исследователей, заставших традицию в живом состоянии. В основе данной статьи лежат результаты изучения коллекций музыкальных инструментов, хранящихся в фондах музеев Карелии¹, архивных источников и фотоматериалов Национального архива Республики Карелия, Карельского научного центра РАН (далее КарНЦ), исследований ученых Финляндии и Карелии, а также собственные полевые записи автора.

«Кантеле» (*kantele*) – общеупотребительное название инструмента, совпадающее с собственно карельским и финским произношением, его южнокарельский вариант – *kandeleh* (ливвиковский диалект карельского языка) сегодня не употребляется. Существует версия возникновения названия инструмента от финского слова «*kansi*» ('крышка'), то есть от верхней его части (деки), закрывающей долбленое корытце, а также от «*kantaa*» (с финского – 'носить', 'нести'), то есть то, что всегда носили с собой². Карельским исследователем, создателем первого оркестра кантеле Виктором Пантелеймоновичем Гудковым предложена еще одна версия: «Само слово “кантеле” (“канделях”) близко карельскому слову “кандо” – пень, обрубок дерева. Именно из не-

большого деревянного обрубка вытесывается топором, затем окончательно отделяется ножом (иногда долотом) резонансовый ящик кантеле»³.

Исполнители сами изготавливали себе инструмент. Из ели или ольхи (реже — осины) выдалбливали трапециевидный ящик. Его длина, исходя из имеющихся образцов, составляла от 55 до 75 см по нижнему основанию, ширина зависела от количества струн (10-12-струнные инструменты имели расстояние в самой широкой части около 15-20 см). Дерево выбирали крепкое, с прожилками и без сучков, чтобы инструмент не раскалывался и выдерживал натяжение струн. Мастера знали, как найти подходящий материал: «...не всякое дерево годится. Ель нужна такая, у которой древесина краснеет, как только кору снимешь; от воздуха — краснеет. И ольха годится. Ольху искать надо там, где речка шумит. Старики говорили: шум голос кантеле дает»⁴. Мастер должен был делать кантеле шесть недель: «Говорят, кантеле надо делать шесть недель, звучнее будет. Кто брался — каждый день в руки берет, шесть недель делает»⁵. В процессе вытесывания заготовку неоднократно поливали соленой водой для уплотнения древесины и улучшения ее резонаторных качеств. Новое кантеле, если была возможность, несли к морю: «Старики в Соловки были ухожи. Они на богомолье к Зосиме и Савватию идут — новое кантеле с собой. “Куда берешь кантеле — грех музыку с собой брать”. — “Надо взять, в море вымочить. Море голос дает”»⁶.

Основным способом изготовления инструмента было долбление. Чаще встречается долбление сверху. Из куска дерева вытесывали корыто, полость которого могли предварительно выжигать⁷. Затем сверху плотно закрывали дощечкой-декой, которую вставляли без клея в вырезанный паз или приматывали к корпусу лентой бересты, или же прикрепляли гвоздями. Для деки использовали, как правило, еловую доску. Редко встречаются инструменты, выполненные долблением снизу, дно инструментов закрыто доской (нижней декой). Также делали кантеле и долблением сбоку, с той стороны, которая является более длинной. Это довольно сложная технология, которая требует использования специальной длинной и узкоконечной стамески. Такие инст-

рументы преобладали у тихвинских вепсов, но, в отличие от карелов, они оставляли отверстие незакрытым. В карельских кантеле торец закрывали подогнанной по размеру дощечкой. В двух последних случаях, при долблении сбоку и снизу, верхняя дека составляет единое целое с инструментом, что, по наблюдениям В. П. Гудкова, отрицательно влияет на качество его звучания⁸.

На более узкой части инструмента вырезали характерный гребнеобразный выступ, именуемый в народной поэзии «понси» (ponsi). В него вставляли металлический стержень (гвоздь, напильник, кусок толстой проволоки), на котором, охватывая его петельками, укрепляли струны. На противоположной стороне устанавливали деревянные колки, на которые наматывали другой конец струн, и регулировали их натяжение. Колки у всех имеющихся в музейных фондах кантеле, за исключением одного⁹, расположены лопаткой вниз, что, по мнению финского исследователя Армаса Отто Вьяйсненена, является свидетельством древних форм инструмента¹⁰. Немаловажную роль играет резонаторное отверстие (одно или несколько), вырезаемое на верхней деке инструмента. Оно улучшает звуковые качества кантеле. Мастера говорили, что «через него выходит голос кантеле». Отверстие оформлялось приемом сквозной фигурной резьбы в виде креста, квадрата, ромба, круга или нескольких кругов, расположенных в виде цветочной розетки.

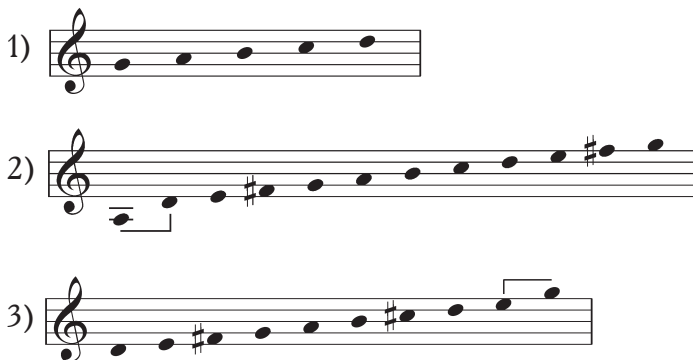
Струны кантеле, воспетого в «Калевале», были волосяными. В народной практике для этих целей использовали конский волос. В. П. Гудкову удалось записать свидетельство одной пожилой карелки, что в молодости она видела в своей деревне кантеле с волосяными струнами, звучавшими очень слабо, но нежно и приятно¹¹. В основном кантелисты использовали жилые (кишечные) или металлические струны. В Краеведческом музее еще в 1932 году, по свидетельству В. П. Гудкова, хранились кантеле с жилыми струнами. Однако все обнаруженные им в экспедициях инструменты уже имели металлические струны из тонкой стальной, железной или медной проволоки.

Принято считать, что древнейшие кантеле имели пять струн, что соответствовало числу пальцев на руке и совпадало с мелодическим построением эпических песен. Инструменты с таким

количеством струн были зафиксированы только в Беломорской Карелии. По предположению А. О. Вьясянена, в XIX веке в связи с расширением мелодического диапазона народных песен количество струн стало увеличиваться (при неизменности форм инструмента). В южных районах Карелии были распространены преимущественно восьми-, девяти-, десяти-, одиннадцати- и двенадцатиструнные инструменты.

Большое значение карелы придавали внешнему виду инструмента. Для придания нужного цвета корпус тонируют (держали над медленным огнем в деревенской бане) или красили. Иногда инструмент украшали художественной резьбой или наносили различными способами (штриховка, рисунок, надпись, резьба, выжигание) знаки: даты, инициалы, сюжетные рисунки (например, кузнеца за работой, летящую комету).

Настройка кантеле, по мнению традиционных музыкантов, дело такое же трудное, как и обучение игре на нем. Строй кантеле — диатонический, в основе лежит единый принцип поступенной настройки. Пятиструнные инструменты, по сведениям А. О. Вьясянена, имели типичный звукоряд в объеме квинты (1). В приладожских многострунных кантеле две самые низкие струны иногда имели квартовую или квинтовую настройку (2), а две самые высокие, как правило, терцовую (3). Такая настройка была характерна и для пряжинских кантеле: «...чаще всего строй инструмента представляет собой натуральную минорную гамму, с добавлением сверху характерного интервала в полтора тона»¹².



При игре кантеле держат на коленях или кладут на стол. Играют, перебирая пальцами обеих рук, причем обычно употребляется только пять пальцев: большой, указательный и средний правой руки и указательный и средний — левой. Как правило, большой палец правой руки касается самой короткой (расположенной ближе к исполнителю) струны, а указательный палец левой — следующей. Правая рука охватывает крайние регистры и середину диапазона, а левая заполняет промежутки. При такой аппликатуре пальцы обеих рук чередуются и соприкасаются, поэтому это положение рук исполнителя на кантеле А. О. Вяйсянен называет «тесным» и считает его наиболее типичным для традиционного музицирования¹³. На пятиструнном кантеле за каждым пальцем закрепляется отдельная струна, в многострунных инструментах каждый палец «ведет» несколько струн. Возможно исполнение как одноголосной, так и аккордовой фактуры. Наиболее характерным приемом игры пряжинских карел, по утверждению В. П. Гудкова, была гармоническая фигурация, то есть «переборы струн»¹⁴. Струны задеваются подушечками пальцев, реже — ногтями.

Игра на кантеле служила преимущественно сопровождением танцев или же исполнялась для слушания. Репертуар кантелистов состоял из характерных прелюдий-переборов и танцевальных мелодий. Подтверждением тому служат опубликованные записи А. О. Вяйсянена, сделанные в Северном Приладожье, а также материалы В. П. Гудкова, собранные в Пряжинском, Петровском и Ведлозерском районах Карелии, которые, по его словам, на 90 % составляли танцевальные, очень живые, веселые и бодрые мотивы. Такой репертуар мог сложиться только в результате долгой практики игры под танцы на деревенских вечеринках. По рассказам исполнителей, до появления в карельской деревне балалайки и гармоники, под игру на кантеле очень часто танцевали традиционную «кадрель», «р'исти-кундру» и «к'руугу»¹⁵. В Северном Приладожье А. О. Вяйсяненом зафиксированы наигрыши, сопровождавшие танцы «р'исти-кондра», «маанитус», а также пляску: «русского», «трепак», «барыня» и другие.

Известность и популярность эпоса «Калевала» Э. Леннрота, созданного на основе народных эпических песен, повлияла на

представление о традиции исполнительства на кантеле, точнее, о территории ее распространения. Активное бытование рунопевческой традиции в Беломорской Карелии стало предпосылкой к распространению мнения о том, что именно там должно было сохраниться и исполнительство на древнем музыкальном инструменте карел. Поскольку свидетельств о бытовании кантеле на этих территориях было совсем немного, то на долгие годы сложилось мнение, что традиция угасла. Подтверждением этих слов может служить факт первой поездки в поисках кантеле в 1932 году молодого энтузиаста, в последующем известного карельского фольклориста В. П. Гудкова именно в северную Карелию. Впоследствии он напишет: «Руны “Калевалы” теперь сохранились преимущественно в районе Калевалы. Здесь, казалось бы, должно сохраниться и кантеле. Однако сотрудниками Карельского научно-исследовательского института обнаружить его здесь пока не удалось»¹⁶.

Настоящим открытием стала живая традиция исполнительства на кантеле, обнаруженная на юге Карелии. В 1916–1917 годах территория Северного Приладожья была тщательно обследована финским музыковедом А. О. Вяйсяненем. Ему удалось встретиться с 23 кантелистами, исполнившими более 120 наигрышей, что несомненно свидетельствует об активном бытовании традиции. Показательно также, что более трети встреченных музыкантов не достигли 50-летнего возраста. Результатом кропотливой работы А. О. Вяйсянена стал сборник «Мелодии кантеле и йоухикко»¹⁷, который по сей день является единственным источником традиционных наигрышей на кантеле для современных исполнителей и исследователей.

В 1930-х годах активное исследование карельского кантеле велось сотрудниками Карельского научно-исследовательского института (далее – КНИИ) В. П. Гудковым и В. Я. Евсеевым. В 1933 году они отправились в Пряжинский район Карелии. Результаты оказались неожиданными: «...обошли мы около двадцати деревень. И в восемнадцати деревнях мы отыскиали кантеле, в большинстве случаев по несколько экземпляров <...> Нам удалось записать адреса более двух десятков игроков на кантеле и непосредственно слушать игру десятерых»¹⁸. Спустя два года

кропотливой работы по выявлению носителей традиции исполнительства на кантеле в докладной записке Сектора музыкальной этнографии КНИИ были подведены первые итоги: «Самодельные 8-12-струнные кантеле до сих пор продолжают бытовать в карельской деревне, преимущественно в Южной Карелии (районы: Пряжинский, Олонецкий, Петровский). Наличие кантеле установлено более чем в 40 пунктах и зарегистрировано более 20 кантелистов. Следовательно, кантеле не является инструментом вымершим»¹⁹. Позднее В. Я. Евсеев составил полный список взятых на учет КНИИ традиционных исполнителей, в него вошли фамилии 41 кантелиста и дополнительно названия 23 деревень, где были обнаружены только инструменты²⁰.

Картографирование фактов исполнительства на кантеле на территории современной Карелии показало единичность и разрозненность сведений о бытовании инструмента в северной части республики, тогда как в южных районах традиция процветала и активно развивалась вплоть до 40-х годов XX века. Трагические события середины XX века сыграли роковую роль в истории традиционного диатонического кантеле: были расстреляны, уехали за границу или погибли почти все исполнители.

Во второй половине 1960-х годов на поиски кантеле отправился известный карельский писатель Виктор Иванович Пулькин. Зная о материалах В. П. Гудкова, он поехал в Пряжинский район, где обошел много деревень. Ему удалось найти несколько инструментов, которые теперь хранятся в фондах музея «Кижи». В д. Кинерма писатель встретился с Евдокимом Федоровичем Гавриловым, последним носителем древней традиции. Кантеле, на котором играл Е. Ф. Гаврилов, до сего дня хранит в память о своем отце дочь музыканта А. Е. Гаврилова.

В 2000 году в этих местах работала комплексная экспедиция под руководством академика В. П. Орфинского, в которой принимала участие автор статьи²¹. И хотя ни одного кантеле найти не удалось, были записаны рассказы о конструкции инструмента, исполнителях, их репертуаре. Память жителей этих краев еще хранит сведения о некогда богатой в этих краях традиции исполнительства на древнейшем музыкальном инструменте карел — кантеле.

Примечания

- ¹ Автор статьи работала с коллекциями музыкальных инструментов Государственного историко-архитектурного и этнографического музея «Кижи», Национального музея Республики Карелии и Олонекского краеведческого музея карелов-ливвиков.
- ² Пулькин В. И. Кантеле // Север. 1971. № 3. С. 115.
- ³ Гудков В. П. Карельское кантеле // Народное творчество. 1937. № 8. С. 41.
- ⁴ Пулькин В. И. Кантеле... С. 115.
- ⁵ Эти сведения указывают на связь с христианскими представлениями, основанными на вере в то, что душа через шесть недель после смерти тела переходит в другой мир. В данном случае происходит одушевление дерева, из которого изготавливается инструмент. Полевые материалы автора: Карелия, Суоярвский район, п. Вешкелица, 2000 г. Фонотека кабинета фольклора Петрозаводской государственной консерватории, б/н.
- ⁶ Пулькин В. И. Кантеле... С. 115.
- ⁷ Подобная древняя технология использовалась при изготовлении долбленых лодок: внутреннюю полость бревна выжигали, затем выгоревший участок зачищали. Об этом см.: Семакова И. Б. Опыт создания справочных материалов по истории кантеле и родственных ему инструментов и исполнительства на них в Республике Карелия // Семизвездие: Материалы научно-практической конференции «XXI век – век народной музыки». Петрозаводск, 2005. С. 59.
- ⁸ Гудков В. П. Карельское кантеле... С. 42.
- ⁹ Это 18-струнное кантеле (КГМ 37237), изготовленное из отдельных дощечек. Подобные инструменты, встреченные В. П. Гудковым в экспедициях, по его мнению, появились в карельских деревнях как «следствие бывших торговых сношений его владельца с Эстонией и Финляндией».
- ¹⁰ Вайсянен А. О. Вепское кантеле. Перевод В. Я. Евсеева // Архив КарНЦ. Ф. 1. Оп. 32. Д. 180. Л. 8.
- ¹¹ Гудков В. П. Карельское кантеле... С. 41.
- ¹² Гудков В. П. Музыка Калевалы // Начало: [сборник]. Кн. 4. 1935. С. 40.
- ¹³ Kantele – ja jouhikko – sävelmiä / Toimittanut A. O. Väisänen. Jyväskylä, 2002. S. IX–XI. 2 uudistettu painos (1 painos – 1928).
- ¹⁴ Гудков В. П. Карельское кантеле... С. 42.
- ¹⁵ Там же.

- ¹⁶ Гудков В. П. Музыка Калевалы... С. 40.
- ¹⁷ Kantele – ja jouhikko – sävelmiä...
- ¹⁸ Гудков В. П. Живое кантеле // Красная Карелия. 1933. 16 октября. № 239. С. 3.
- ¹⁹ Докладная записка от 3.09.1935 г. // Архив КарНЦ РАН. Ф. 1. Оп. 3. Д. 167. Л. 23.
- ²⁰ Список народных кантелистов, взятых на учет КНИИ. Составитель В. Я. Евсеев. Рукопись // Архив КарНЦ РАН. Ф. 1. Оп. 3. Д. 208. Л. 6.
- ²¹ Комплексное междисциплинарное экспедиционное исследование традиционной культуры народов Карелии и сопредельных территорий (руководитель В. П. Орфинский). 2002 г.

«Пу барабан» в инструментальной культуре коми-пермяков Кочёвского района

Народная музыка коми-пермяков представлена преимущественно песенной традицией. Инструментальная музыка встречается намного реже, музыкальных инструментов немного.

Простейший духовой инструмент коми-пермяков – «пиксан» (‘свистулька’, ‘свисток’) – представляет собой небольшую закрытую одинарную продольную флейту из стебля растения «пикан»; она не имеет пальцевых отверстий и способна издавать только один звук; игровой срез прямой (в северных районах Коми-Пермяцкого округа) или двусторонний косой (в южных районах). Встречается и второй вариант пиксана, изготовленный из закрытого с обеих сторон суставами такого же или более толстого стебля с продольной прорезью посередине трубки. Этот инструмент требует чуть большей силы дыхания, но столь же элементарен в обращении. Оба варианта пиксана принадлежат, главным образом, сфере детского игрового быта¹.

К широко распространенному типу инструментов относится многоствольная флейта «пэляннэз», напоминающая кугиклы (конструкция инструмента и принцип игры почти такие же). В переводе с коми-пермяцкого «пэлянн» и «пэляннэз» означает ‘дудка’ или ‘дудки’. Изготавливали эти флейты чаще всего из зонтичных растений в период их созревания, иногда из стеблей ржаной соломы, перьев лебедей и гусей. На пэляннах играют сольно и в ансамбле. В настоящее время традиция игры и изготовления этого инструмента почти забыта.

«Пэля́нны» – преимущественно женский инструмент (как и «ку́гиклы»), является одним из устойчивых социокультурных знаков-маркеров полового статуса, хотя изредка встречаются случаи его бытования и как мужского инструмента (д. Урья, с. Большая Коча). На пэляннах девочки учились играть в детском возрасте. В это же время мальчики осваивали продольную одинарную губно-щелевую обертоновую флейту с односторон-

ним косым свистковым срезом (аналог южнорусской обертоновой флейты «калюки»), называемую в разных местах «пэлянн» (‘дудка’), «этика пэлянн» (‘одинарная дудка’) или «умра» (по названию одноименного растения). Учились играть тайком, в укромном месте, без свидетелей.

Есть информация о ныне уже исчезнувшем инструменте – разновидности многоствольной флейты, сделанной из перьев водоплавающих птиц. При изготовлении инструмента отрезки гусиных перьев разной длины укладывали рядами до 20 штук, зашивали в кожу и разделяли швом; во время игры трубочки прикладывали к губам и дули в них, передвигая. По свидетельствам исполнителей, звук у этого инструмента был писклявый, он использовался для аккомпанирования пляске.

Еще одна разновидность многоствольной флейты – «идзас пэляннэз» (‘соломенные дудки’). Инструмент изготавливали в период окончания жатвы (во время обряда «выжинок») из самых крупных и толстых стеблей спелой ржи.

Сохранились сведения о бытовании флейты с несколькими игровыми отверстиями – «этика пэлянн». Встречаются упоминания также о следующих инструментах: «бадьпу пэлянн» (‘ивовая дудка’ из тонкого ствола ивы с выкрученной сердцевиной, надрезанным язычком и двумя-четырьмя игровыми отверстиями), «льэмпу пэлянн» (‘черемуховая дудка’) и «симэт буксан» (‘берестяная труба’). К свободным аэрофонам относятся ныне бытующие в отдельных традициях «пипу лист» (‘осиновый лист’), «симэт»/«сюмэт» (‘береста’), «идзас чипсан» (‘соломенный свисток’). Эти инструменты относятся к атрибутам сферы развлечения и досуга («симэт»), реже являются средством любовного общения юношей с девушками («пипу лист»).

Локальное распространение (д. Большая Коча) имеет свисток из ивовой коры (полостная флейта без отверстий), по конструкции и материалу полностью аналогичный таким же инструментам Европейской части России (например, встречающимся в Тверской области), Литвы и Эстонии.

В коми-пермяцких деревнях сохранился еще один музыкальный инструмент (точнее, звуковое орудие, также свободный аэрофон), изготавливаемый из птичьих перьев (в данном слу-

чае — из крылового пера тетерева), — «съела чипсан» (‘рябчиковый свисток’) — манок, который используется охотниками для подманивания рябчиков. Интересно, что термином «чипсан» на коми-зырянской территории называют продольные флейты и многостольные флейты, аналогичные пэляннам.

Есть информация о существовании в прошлом в отдельных деревнях рожка из коровьего рога, по описанию напоминающего жалейку (д. Урья).

Часто в качестве музыкальных инструментов использовались бытовые предметы — печные заслонки, по которым при пляске выбивали ритм ножиком, косы, ведра, по которым барабанили веретенами. Отдельно следует упомянуть деревянный утюг («катайчан нэш»), представляющий собой ребристую доску (аналогично — русский «рубель»), по которой с целью получения звука водили веретеном.

Со второй половины XIX века широкое распространение получает гармоника в самых разных разновидностях (таьянка, хромка, минорка, однорядка и так далее). Наряду с гармонью популярностью пользовались и балалайки, часто самодельные. В репертуаре балалаечников преобладали плясовые наигрыши и мелодии, сопровождающие припевки и частушки. Следует отметить, что в традиционном быту северных коми-пермяцких деревень такие многозвучные инструменты, как пэянны и гармонь, иногда воспринимаются как взаимозаменяемые либо даже как однофункциональные инструменты.

К числу пастушеских музыкальных инструментов относятся круговая трещотка «сярган» и «пу барабан». Трещотка встречается редко (д. Большая Коча) и используется для извещения жителей пастухом о начале и конце пастьбы утром и вечером. Она представляет собой палку со сделанными на конце выемками вдоль ствола, образующими по форме подобие зубчатого колеса. К этому же концу палки крепится дощечка, которая, вращаясь, задевает за выемки и издает треск. Подобного типа инструмент (в различных разновидностях) распространен у многих народов России и Европы.

«Пу барабан» является, пожалуй, наиболее распространенным музыкальным инструментом. До недавнего времени он бы-

товал в каждой деревне, и почти каждый ее житель умел играть на нем. Этот инструмент относится к группе идиофонов, представляет собой ударную доску. «Пу» означает 'дерево'; при изготовлении чаще всего использовалась ель (преимущественно из-за акустических особенностей этой древесины — звонкости). Толщина доски — около 2 см. Если толщина была слишком большой, то на задней части делали выемку для ее уменьшения. Колотушек было либо две, либо одна; они имели прямую либо слегка изогнутую на конце форму. Колотушки изготавливались из веток или из куска дерева, предпочтение отдавалось можжевельнику («вэрэс») из-за акустических свойств древесины.

Барабан мог иметь форму трапеции, сходящейся кверху, в верхних углах делались сквозные отверстия, в которые продевалась веревка. Концы веревки могли привязываться непосредственно к отверстиям в углах либо соединялись узлом. Барабан вешали на шею таким образом, что доска была на уровне груди. Колотушки часто также привязывали к отверстиям по краям или к веревке, чтобы не потерять их.

«Пу барабан» правильнее было бы назвать прежде всего звуковым орудием пастуха, а музыкальным инструментом лишь во вторую очередь. Равно как и ботало для скота («жиньян»), которое в настоящее время из-за отсутствия кузниц очень ценится, «пу барабан» был инструментом, непосредственно связанным с пастушеством. Пастух играл на барабане утром, сначала проходя по деревне и извещая жителей о начале сгона, а затем, стоя в определенном месте (куда приводили хозяева свой скот), в ожидании сбора всего стада. Во время пастбы пастухи играли редко, лишь когда животные начинали разбредаться и их нужно было собрать вместе. Для обмена информацией между пастухами барабан не использовался (такие сведения не зафиксированы). Играли как двумя колотушками (повесив инструмент на шею), так и одной, повесив на шею или плечо (д. Пельым, д. Урья).

В тех местах, где пастуха не выбирали на весь сезон, а пасли поочередно, умением играть на «пу барабане» владели и женщины. В тех же деревнях, где пастуха выбирали на сезон из своей или соседних деревень (пришлых пастухов не было), та-

ким умением не владел никто, кроме пастуха. Этим можно объяснить тот факт, что в ряде мест, где пастух был выборным, при вопросе о бытовании в деревне каких-либо музыкальных инструментов, жители не указывают на «пу барабан», но вспоминают его при расспросах об особенностях пастушества. В этом случае он считается не музыкальным инструментом, а звуковым орудием, неразрывно связанным с пастушеством.

Если стадо пасли по очереди, то пастух вешал барабан на забор после окончания пастьбы, чтобы на следующее утро его взял другой пастух, чья очередь следовала за ним. Такое правило еще раз подтверждает, что это музыкальное орудие связано непосредственно с процессом пастьбы и не употреблялось как музыкальный инструмент.

Вместе с тем, в качестве музыкального инструмента «пу барабан» использовался для сопровождения пляски «тупи-тап». Основной ритмический рисунок пляски по звучанию напоминает название этого танца. Иногда игра на барабане, помимо пения и танцев, сочеталась с игрой на других музыкальных инструментах – балайке и гармонии, а также «пэляннах» и рожках (д. Урья).

Если раньше «пу барабан» можно было встретить в каждой деревне, то в настоящее время повсеместно сохранились только воспоминания. Нужно отметить, что этот инструмент вышел из бытования недавно, и очень многие люди хорошо помнят процесс его изготовления и игры на нем. В ряде мест это был единственный музыкальный инструмент, кроме гармонии, которая в своих разновидностях была и остается самым распространенным музыкальным инструментом.

В настоящее время «пу барабан» бытует в немногих деревнях Кочёвского района – Большая Коча, Пелым, Бажино.

Примечание

¹ Здесь и далее в статье автор опирается на работу: Жуланова Н. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. М.: Издательский дом «Композитор», 2008.

Е. М. Петрова (Бессонова)
Санкт-Петербург

Рояльная гармоника: конструктивные особенности, традиционный промысел и технология производства

Елецкая рояльная гармоника — одна из региональных разновидностей русской гармоники. По экспедиционным данным кафедры этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств (далее — ВГАИ), она бытует на территории, относившейся в конце XIX века к Воронежской губернии и смежным с ней Орловской и Тамбовской губерниям (в настоящее время это территория Липецкой области и граничащих с ней северных районов Воронежской области)¹.

Елецкая рояльная гармоника в связи с оригинальностью конструкции и своеобразием тембровых характеристик стала предметом особого интереса многих музыкантов, инструментоведов и исследователей, но тем не менее до сих пор не существует ни одной публикации, посвященной гармонному промыслу в Липецкой области.

Кафедрой этномузыкологии ВГАИ было предпринято несколько специализированных фольклорных экспедиций, проходивших с 2002 по 2008 год в Елецком, Усманском, Задонском, Тербунском, Хлевенском, Грязинском, Липецком, Добровском районах Липецкой области, а также в северных районах Воронежской области и посвященных сбору материала по традиции игры на рояльной гармонике и гармонному промыслу. Результатом экспедиционных выездов стали записи разнообразных наигрышей и интереснейших сведений, полученных от народных музыкантов и гармонных мастеров-рояльщиков. В настоящей статье эти материалы будут представлены впервые.

Конструктивные особенности и разновидности рояльной гармоники

Выделяется ряд конструктивных особенностей, которые в комплексе позволяют отличить рояльную гармонику от других

разновидностей. К основным признакам относятся два вертикальных выносных грифа и три клавишные клавиатуры, при этом на левом грифе клавиши располагаются с двух сторон: с лицевой (клавиши басов) и с тыльной (клавиши аккордов). При смене направления движения меха звуки на рояльной гармонике не изменяются. Управление мехом осуществляется с помощью кистевого ремня, расположенного вдоль ребра грифа левой клавиатуры, и пальцевой петли, закрепленной на подвижной металлической планке с тыльной стороны правого грифа.

Рояльная гармоника представлена несколькими моделями, отличающимися друг от друга строем и количеством рядов клавиш. В зависимости от строя и конструкции правой клавиатуры выделяются диатонические (однорядные) и хроматические (двухрядные и многорядные) гармоники. В свою очередь каждая из перечисленных моделей включает в себя различные модификации (приложение 1). Отметим, что если в инструментovedческой научной литературе при определении разновидности инструмента исследователи основное внимание уделяют звукоряду правой клавиатуры гармоники, то для носителей традиции большее значение имеет диапазон левой клавиатуры. Гармонные мастера и народные музыканты определяют модель инструмента по числу «пар» (наименование баса и относящегося к нему аккорда на левом грифе инструмента): «шестипарка», «семипарка», «восьмипарка».

Елецкая гармоника — именно такое название по месту возникновения, производства и бытования (по аналогии с другими — тульская, ливенская) первоначально было дано новой разновидности инструмента, сформировавшейся в Елецком уезде Орловской губернии. В ходе полевых исследований, наряду с повсеместно распространенным наименованием всех моделей рояльной гармоники — «роялка», нам удалось зафиксировать название «русская» по отношению к диатонической однорядной разновидности гармоники. На вопрос собирателя: «На какой гармошке играет ваш муж?» — были записаны такие ответы: «Он — на русской — райлачке!»²; «...у нас русская гармошки были — наши райлачки»³. Хотя такие записи немногочисленны, но, на наш взгляд, они являются прямым доказательством более раннего на-

звания инструмента, указывающего на связь с другими видами диатонических гармоник.

В книге «Русские народные музыкальные инструменты», описывая рояльную гармонику, К. А. Вертков одним из первых высказал предположение, что название «рояльная» появилось после формирования двухрядной разновидности инструмента (гармоника «с полутонами»), поскольку в этом случае правая клавиатура оказалась внешне сходной с клавиатурой рояля⁴. Определение «рояльная», в силу большой популярности новой модели инструмента, в данный период времени быстро закрепилось, а впоследствии распространилось на все модели, так как стало выделять местную разновидность гармоник на фоне других «русских». Следует отметить, что с развитием гармонного промысла появились новые центры производства, и территория бытования инструмента расширилась. Но в современной культурной традиции определение «елецкая» в названии гармоник распространено ограничено, в основном в Елецком и прилегающих к нему районах Липецкой области. «Почему ж елецкая? Эти гармоник наши мастера делали, усманцы. Это наша усманская рояльная гармонь!» — так о наименовании инструмента рассуждает гармонист из села Пластинки Усманского района Михаил Иванович Кудинов⁵. В данной статье по отношению к основной разновидности инструмента — диатонической гармонике — применяется повсеместно бытующее народное название «рояльная гармоника».

Появление новой модели гармоник — дело рук не одного поколения мастеров. Существует несколько взглядов на историю возникновения рояльной гармоник. В статье «Из истории рояльной гармоник» сотрудник краеведческого музея города Ельца И. Н. Сергеева, ссылаясь на рассказы местных жителей, сообщает, что мастером-изобретателем рояльной гармоник был крестьянин А. П. Ильин, приехавший в город Елец в 50-х годах XIX века из города Ефремова Тульской губернии (сейчас — город Ефремов Ефремовского района Тульской области). «Он был хорошо знаком с гармонным ремеслом и начал кустарничать в городе Ельце»⁶. И. Н. Сергеева не уточняет, какую именно из разновидностей гармоник делал А. П. Ильин, когда переехал в Елец, и что нового он внес в конструкцию инструмента.

На роль предшественников рояльной гармоники претендуют сразу несколько более ранних ее видов, бытовавших, по свидетельствам местных жителей, на территории Елецкого, Задонского и Тербунского районов современной Липецкой области. Это тульская «семиклапанка», ливенская гармоника и елецкая «простянка», которые производились местными мастерами. При сопоставлении конструктивных особенностей вышеназванных инструментов можно сделать вывод о том, что гармоника «простянка» является продуктом совмещения и эволюции «семиклапанки» и «ливенки».

В научно-исторической энциклопедической книге «Гармоника: Прошлое и настоящее» А. М. Мирек называет «простянку» «русянкой»⁷, но в ходе экспедиционной работы такого названия от носителей традиции зафиксировано не было. «У нас были простянки. Звонкая такая гармошечка, маленькая, в Двуречках [*село в Липецком районе Липецкой области. — Е. П.*] была. Я тогда маленький был. Дед Ванюха на ней по праздникам играл»⁸. Можно предположить, что наименование «простянка» появилось после изобретения более сложных моделей гармоник, а старое название забылось.

От тульской гармоник «простянка» унаследовала диатонический строй, правую клавишную клавиатуру, гриф для размещения которой стал более широким, а клавиши — более длинными, и также принципы изменения высоты звука при смене направления движения меха. От «ливенки» воспринято наличие трех планок, дающих усиление и октавное удвоение звуков, а также конструкция левой клавиатуры, состоящая из восьми клапанов, расположенных с двух сторон грифа. Также следует отметить, что если на ливенской гармонике клапаны левой клавиатуры воспроизводят восемь басовых звуков, то на «простянке» — четыре баса и четыре соответствующих им аккорда.

Появление «русянки» А. М. Мирек датирует 60-ми годами XIX века⁹. Именно это время можно принять за точку отсчета в истории формирования елецкой рояльной гармоник, так как в конструкции этого инструмента уже сложились основные черты, влияющие на звуковые особенности рояльной гармоник: трехпланочное звучание и конструкция правой клавиатуры, принцип

настройки левой клавиатуры, включающей 4 баса и 4 соответствующих им мажорных аккорда, а также диатонический строй инструмента от звука ми или ми бемоль. До настоящего времени это самый распространенный строй рояльной гармоники¹⁰.

Таким образом, несмотря на сходство, «простянка» имела свою, отличную от других гармоник конструкцию. По свидетельствам местных жителей, «простянка» бытовала вплоть до 20-х годов XX века. В настоящее время такую гармонику можно встретить только в выставочных экспозициях столичных музеев (отдел-филиал Музея истории Москвы «Музей русской гармоники А. Мирека», филиал Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства «Шереметевский дворец – Музей музыки»).

Вслед за «простянкой» практически одновременно появились две разновидности гармоник – так называемые «трёхпарка» (11x3x3) (фото 1) и «четырёхпарка» (11x4x4)¹¹. «В селе Козеево Елецкого района мастер Поляков делал гармошки простянки. У них правая [клавиатура. – Е. П.] – такая же как у четырёхпарок, только немного меньше, а левая – с клапанами. Сперва были такие гармошки – простянки, а потом стали уже четырёхпарки делать»¹². Друг от друга новые гармоник отличались только диапазоном левой клавиатуры, но, по сравнению с предшествующими моделями гармоник, они имели иной принцип звукоизвлечения. При смене направления движения меха на «трёхпарке» и «четырёхпарке» высота звука не изменялась, из чего можно сделать вывод о том, что уже в первых видах рояльных гармоник эволюция происходила следуя за развитием музыкальной традиции в целом, которая, в свою очередь, требовала расширения диапазона и исполнительских возможностей инструмента.

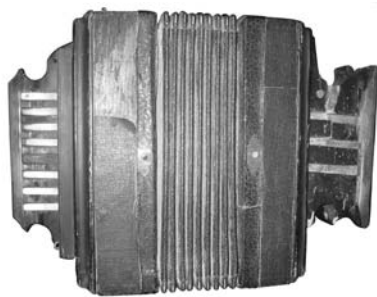


Фото 1. Однорядная диатоническая, рояльная гармоника – «трёхпарка» (вид спереди) неизвестного мастера. Из коллекции исполнителя на гармониках Афанасия Ивановича Матюхина, 1927 г. р. (г. Елец)

В отличие от «простянки» диапазон правой клавиатуры рояльной «трёхпарки» и «четырёхпарки» расширился с 7 до 11 звуков. Также конструкция дополнилась левым выносным грифом с двумя клавишными клавиатурами, расположенными с обеих сторон грифа: с лицевой стороны — клавиши басов, с тыльной — клавиши аккордов. До настоящего времени такие гармоники сохранились в личных коллекциях потомственных гармонистов Елецкого, Задонского, Хлевенского районов: «У меня три гармошки. Маленькая гармошка мастера Жукова — трёхпарочка. Она ба́тина... и я на ней учился играть»¹³.

Все последующие разновидности однорядной диатонической рояльной гармоники создавались по пути увеличения диапазона правой клавиатуры и расширения возможностей аккомпанемента в левой: «четырёхпарка» (11х4х4), «шестипарка» (15-16х6х7), «семипарка» (16х7х8), «восьмипарка» (16х8х9). Несмотря на существование нескольких разновидностей рояльных гармоник, в настоящее время получила широкое распространение и признание в традиционной культуре именно рояльная «шестипарка» или «улошная гармонь» (фото 2, 3).



Фото 2, 3. Однорядная диатоническая рояльная гармоника «шестипарка» (вид спереди и сзади) мастера Перегудова (г. Воронеж). Владелец — Николай Васильевич Чекалин, 1938 г. р., исполнитель на рояльной гармонике, уроженец села Верхняя Хава Верхнехавского района Воронежской области, сейчас проживает в селе Излегоще Усманского района Липецкой области

Именно конструктивные и тембровые особенности «шести-парки» стали универсальными для традиционной культуры Липецкой и северной части Воронежской областей. Эта гармоника имеет трехпланочную двухоктавную (с октавным удвоением звуков) правую клавиатуру, трех- или четырехпланочный бас (трех- или четырехоктавный) и трехпланочные аккорды (двух- или трехоктавные). Правая клавиатура состоит из 15 (16) клавиш, воспроизводящих диатонический звукоряд. Левая клавиатура состоит из шести басовых клавиш, настроенных по квинтам, и семи аккордовых клавиш. Пяти басам соответствуют мажорные аккорды и одному — минорный, а также есть один дополнительный минорный аккорд. Такой диапазон гармоники «шестипарки» позволяет исполнять наигрыши в двух мажорных и одной минорной тональностях.

1) Звукоряд правой клавиатуры



2) Звукоряд левой клавиатуры, лицевая сторона



3) Звукоряд левой клавиатуры, тыльная сторона



*Из истории традиционного промысла
по изготовлению рояльной гармоники*

По экспедиционным данным ВГАИ, в 1880-е годы в городе Ельце уже работала артель по производству рояльных гармоник-«шестипарок», а в 1890-е годы такие артели появились в



Фото 4. Многорядная хроматическая елецкая рояльная гармоника — «гармонь-баян» (вид спереди) усманских мастеров Шмаковых

Задонске¹⁴ и Усмани. Более того, однорядные диатонические рояльные гармоника-«шестипарки», сделанные в 90-е годы XIX века¹⁵, по своей форме, конструкции, подборке дерева и металла практически не отличаются от лучших инструментов, изготовленных в конце XX века¹⁶. То есть, можно сделать вывод, что к 1890-м годам диатоническая рояльная гармоника уже сформировалась.

В 20-е годы XX века появилась двухрядная хроматическая рояльная гармоника. Изобретателями такой гармоника были самые известные гармонные мастера города Ельца братья Черных, Георгий Алексеевич (1876 г. р.) и Иван Алексеевич (1895 г. р.). Они увеличили диапазон рояльной гармоника до трех с половиной октав хроматического звукоряда на правой клавиатуре и полного басы-аккордового аккомпанеента на левой. Расширенные возможности инструмента позволили исполнять произведения классического репертуара. Такие гармоника производились только по специальному заказу для особого круга музыкантов. Именно на таких инструментах играли в составе трио гармонные мастера и прекрасные исполнители братья Шмаковы (г. Усмань) на конкурсе гармонистов, проходившем в городе Воронеже в 1926 году (фото 4).

Появлению двухрядной хроматической рояльной гармоника предшествовала переходная модель инструмента, сочетающая в своей конструкции двухрядную хроматическую правую клавиатуру и однорядную семи- или восьмипарную левую клавиатуру (фото 5–10). Такая модель получила признание в среде городских гармонистов, так как имела большие возможности для исполнения постоянно обновляющегося песенного репертуара. Среди сельских «рояльщики» гармоника «с полутонами» (хроматическая рояльная гармоника) не получила широкого распро-



Фото 5, 6. Двухрядная хроматическая рояльная гармоника «семипарка с полутонами» (вид спереди и сзади) мастера Василия Васильевича Панова (Мёдова), 1882 г. р. (с. Крюково Задонского района Липецкой области). Владелец – племянник мастера – Алексей Епифанович Дмитриев, 1930 г. р., исполнитель на рояльной гармонике (с. Паниковец Задонского района Липецкой области)

странения. Традиционные наигрыши не нуждались в хроматическом звукоряде, для сложившихся в народной среде форм бытования (игра «на ходу», во время уличных праздников, гуляний) она была слишком громоздкой и недостаточно яркой по звучанию.

В начале 90-х годов XIX века гармонный промысел вышел далеко за пределы города Ельца. В селах современных Задонского, Грязинского, Добринского, Усманского, Липецкого районов стали появляться мастерские и артели по производству инструментов. Существовало два пути распространения промысла: либо ученик, обучившийся изготовлению инструментов в Ельце, возвращался домой и начинал делать гармоники самостоятельно, либо мастер из города Ельца переезжал на новое место и создавал там артель. «Мои предки – это самые великие мастера елецкой рояльной были – Ростовцевы. Родом они из деревни Ростовцево Елецкого района. Дедушка приезжал в Кривку [село Усманского района. – Е. П.] гармошки продавать, ему тут местечко у озера понравилось. И он переехал сюда со своими детьми жить и ремеслом здесь стал заниматься»¹⁷.

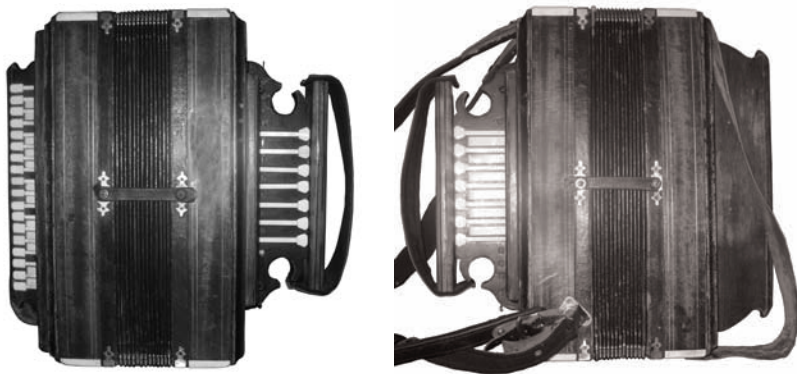


Фото 7, 8. Двухрядная хроматическая рояльная гармоника «семипарка с полутонами» (вид спереди и сзади) неизвестного мастера. Владелец – Александр Михайлович Летвинов, 1957 г. р. (пос. Новая Усмань Новоусманского района Воронежской области)

Стремительному распространению гармонного промысла способствовала большая востребованность инструмента. По экспедиционным данным ВГАИ, во многих селах Елецкого района уже в начале XX века могло проживать до 20-30 гармонистов, владевших игрой именно на рояльной гармонике. «Когда рояльные пошли – эт страсть, что было: в деревне 20 дворов, и в каждом доме – по гармони. Все играли, все учились. <...> Коров сдавали, а гармонь покупали»¹⁸. Немаловажным оказывается и тот факт, что города Елец и Усмань, на территории которых зафиксировано активное производство рояльных гармоник, с конца XIX века были важнейшими торговыми точками южных районов России. Здесь организовывались крупнейшие ярмарки, собиравшие людей из близлежащих губерний. В середине XIX века была открыта Рязанско-Козловская железнодорожная ветка, и эти города стали станциями Юго-Восточной железной дороги.

На территории Липецкой области бытовало несколько форм производства рояльных гармоник. Одной из них, широко распространенной до 1930-х годов, являлась работа артели. Изготовление гармоник разделялось на определенные операции, закрепленные за участниками артели: один мастер делал корпус, другой – мех, третий – планки.



Фото 9, 10. Двухрядная хроматическая рояльная гармоника «восьми-парка с полутонами» (вид спереди и сзади) неизвестного мастера. Владелец – Александр Михайлович Летвинов, 1957 г. р. (пос. Новая Усмань Новоусманского района Воронежской области)

Артели различались по количеству рабочих. Существовали небольшие семейные артели (5-7 человек) и более крупные (20-25 человек), в которые нанимались мастера и ученики. За возможность обучаться гармонному делу ученики платили хозяину артели. Таким учеником в артель к задонскому мастеру Ивану Семёновичу Баранову в 1898 году пришел один из известных мастеров-рояльщиков Панов (Мёдов) Василий Васильевич, 1882 г. р. «Он нашёл разломанную ливенку, взял себе, начал строить, но у него ничего не получилось. Отец был хорошим гармонистом. Увидал, что парень интересуется, и решил его отдать учиться в гармонную артель к мастеру Баранову. Мастер не хотел его брать: “Только, – говорит, – канитель создавать”. Ну, тогда отец (мой дед) говорит: “Мы будем вас продуктами снабжать, вы только его возьмите, посмотрите, не годится – тогда прогоните”. Он его взял. Сначала уборщиком был, а потом начал давать ему ремонт гармоней. Видит, что мальчишка с сообщением, и стал ему доверять всё. Проучился он полгода, мастер дал ему выходной. Так он за полгода выходных сделал гармони. Она оказалась очень хорошая, мастер отдал её ученику и отпустил. Приехал он домой, гармони стал делать»¹⁹.

В конце 1920-х годов в городе Ельце братьями Георгием Алексеевичем и Иваном Алексеевичем Черных была открыта первая мастерская по изготовлению и настройке рояльных гармоник «Красная гармонь». В ней работало более 60 человек. В то время инструменты пользовались очень большим спросом. В 1928 году мастерские были конфискованы, а мастера Черных раскулачены. Они переехали в Москву, где работали в мастерской на Сухаревской площади, изготавливая венские гармоники и баяны²⁰. В 30-е годы XX века были раскулачены и многие другие гармонные мастера.

Мастерская братьев Черных была самым крупным производством за все время существования гармонного промысла на территории распространения рояльной гармоники. С конца 1930-х годов и до настоящего времени изготовление рояльных гармоник происходит только в домашних условиях одним-двумя мастерами или небольшой семейной артелью. Такую форму гармонного промысла можно назвать именной (термин автора), так как инструменты, изготовленные одним мастером, помимо общего названия «роялка», имеют еще и особую характеристику – по имени мастера, например: «котелкинская» (мастера Дмитрия Алексеевича Котелкина, 1890 г. р.), «мёдовская» (мастера Василия Васильевича Панова, 1882 г. р., по подворью – Мёдова), «зыбинская» (мастера А. С. Зыбина), «сочетаевская» (мастера Семёна Григорьевича Сочетаева). При такой форме производства каждый мастер, как правило, оставлял внутри корпуса гармоники надпись или печать, сообщавшую год изготовления инструмента, фамилию и место жительства мастера (фото 11). В 50-е годы XX века такие известные мастера, как Василий Васильевич Панов (Мёдов) (с. Крюково, Задонский район), Дмитрий Андреевич Куликов (с. Таволжанка, Грязинский район), стали делать на планках



Фото 11. Именная печать гармонного мастера Ивана Алексеевича Черных, 1895 г. р. (г. Елец)

своих инструментов гравировку с фамилией и инициалами, а также прикрепляли металлическую табличку на корпус гармоники. Список выявленных в ходе экспедиционной работы мастеров по изготовлению рояльных гармоник приводится в приложении 2.

Семейные артели хранили секреты особого звучания инструмента, отличного от гармоник других мастеров. По звучанию и внешнему виду инструмента и сегодня игроки с легкостью узнают руку мастера, сделавшего ту или иную гармонику. Один из лучших гармонистов Усманского района Липецкой области Михаил Иванович Кудинов так рассказывает об инструментах местных мастеров: «Вот усманские мастера – они испокон веков славились. Были фамильные традиции Шмаковых, Старченко, Киселёвых. У Шмаковых сдавленный звук, они “затыкаются” и немного помягче других. У Старченко – прорыв, звон, они всех обходили»²¹.

Встречается форма бытования гармонного промысла, при которой один мастер делал корпус гармоники, а другой изготавливал голосовой механизм и осуществлял настройку инструмента. «Был у нас в Нижнем Казачьем ещё мастер – Василий. Он делал красивые корпуса к гармоникам, у него всё было современное, но голоса к его гармоникам складывал Давыдов, Василий не умел»²².

В период расцвета гармонного промысла, начиная с 90-х годов XIX века, конкуренция среди мастеров была неимоверно велика, рынок был заполнен инструментами различного качества. К началу XX века на территории своего распространения рояльная гармоника вытеснила все другие виды гармоник. Каждый мастер старался найти для создаваемого инструмента индивидуальную тембровую окраску, которая соответствовала бы традиции, но отличалась от других: «Гармошка должна быть резкая, звонкая, лёгкая на игру и мелодичная»²³.

Для того чтобы сделать одну гармонику в свободное от другой работы время, нужно было потратить не менее года. «Дедушка в основном только этим и занимался, приходил с работы – и сразу за гармошки. Гармошки делал только ночью, чтобы ему не мешали никакие звуки»²⁴. Процесс изготовления инструментов имел строгий порядок и требовал высокого мастерства в раз-

личных сферах деятельности. Гармонный мастер был хорошим столяром, специалистом по обработке металла, конструктором, обязательно обладал музыкальным слухом и всегда был исполнителем. Как правило, мастера не были лучшими гармонистами, но каждый умел «пройтись по клавишам». Следует отметить, что рабочее место мастера не представляло собой специализированной мастерской. Оно имело простой вид — столик в самом «тихом углу» дома. «У него был небольшой столик, над ним горела семилинейная лампа керосиновая, над которой висела кружечка с клеем собственного изготовления. Вот и всё рабочее место. Дедушка всегда говорил: “Главное — чтобы было тихо”»²⁵.

Технология изготовления инструмента

На всей территории распространения рояльной гармоники вместе с инструментом сложилась и особая народная терминология, характеризующая процессы изготовления, названия деталей и приспособлений, которыми пользуются мастера.

Если мастер делал гармонику один, то сначала он изготавливал корпус («футляр»): «Надо место присмотреть, куда душу вложить»²⁶, потом мех («меха»), гриф («ручки»), далее — язычки («голоса»), после — резонаторные камеры («городушки»), а потом — и сами планки. Последним этапом была сборка инструмента.

Для корпуса гармоники мастера подбирали лучшие породы древесины. Заготовка требовала годовой выдержки. Рамки «роялок» большинство мастеров делали из сосны: «Сосна — это самый лучший материал. Сосна не поводится, не кривится. Можно сделать и из ольхи, но корпус при большой влажности будет ползти, клавиши начнут западать»²⁷. Также при изготовлении инструмента очень важны акустические особенности материала: «...и на звук влияет — из сосны гармонь звонче, из ольхи поглуше, понежнее»²⁸. Мастер Василий Васильевич Панов (Мёдов) делал основную часть корпуса инструмента из липы, а для его отделки использовал орех.

Грифы рояльных гармоник часто делались из груши. «Груша, она хорошо шлифуется. Гармонь, она будет блестеть, это очень важно»²⁹. Иногда для грифов и клавиш инструмента мас-

тера выбирали березу, так как она отличалась особой прочностью. «Для клавиш берёза — самое лучшее, потому что здесь нужен крепкий материал. Хорошие гармонисты, бывало, проигрывали гармонь. Нам привозили гармонь мастера Герасимова — хорошая гармошка, голосистая, а клавиши у неё все потёртые, до половины стёртые»³⁰. Для того, чтобы клавиши не стирались, их покрывали костяными пластинами. «Для клавиш специально покупали нерубленую говяжью ногу, чтобы там кость была целая. Она проваривалась, сушилась на печке, распиливалась на тоненькие планки, шлифовалась и приклеивалась к клавишам»³¹. К 1970-м годам костяные пластины перестали использоваться в гармонном промысле, их заменили легко доступные к этому времени пластмассовые.

Гофрировку меха в семейном производстве гармоник доверяли женщинам. Мех делали из картона: либо вручную — по линейке, либо с помощью специального станка для изготовления («ломания») меха. «Берёшь лист по размеру, линейкой проскрёб, продавил, смял, потом с другой стороны — туда смял. И таких надо четыре листа, чтоб совпадали. Потом углы отрезаешь под уголки, а потом склеиваешь и — под пресс»³². Мех рояльных гармоник состоит из 12-13 «борин». Вертикальные и горизонтальные листы меха склеивали квадратными кусочками лайки и оклеивали бумагой или ситцем. Сгибы меха дополнительно укреплялись полосками дерматина, а углы — металлическими уголками.

По мнению мастеров, самый сложный этап в изготовлении инструмента — это подготовка язычков («голосов»), их наклейка на планки и настройка. Для того чтобы сделать одну двенадцатипланочную, однорядную диатоническую рояльную гармонику («шестипарку»), нужно было заготовить не менее 222 язычков³³. Большое значение в звучании гармоники, определяющее ее стоимость, имело качество металла, из которого делались язычки и планки инструмента. «Планки бывают разные — бывают стальные, бывают медные. Медь ценится тем, что она никогда не даёт ржавчину, а на голос если попала ржавчина, то он не играет, он бубнит — звук мёртвый. Зимой ещё перепад температуры: в доме гармошка стоит — тут тепло, на ули-

цу вышел — там мороз. Поэтому медь лучше, она мороза не боится, а стальные голоса на морозе ломаются и отлетают»³⁴. После долгих экспериментов сочетание медных планок и латунных голосов³⁵, латунных планок и голосов, а также стальных планок и стальных голосов стало знаком качества и соответствия традиционному звучанию инструмента. Такие гармоника отличались друг от друга тембром, и каждый исполнитель выбирал или заказывал себе инструмент, звучание которого было для него эталонным.

Кроме качества металла большую роль играла и собственно подготовка голоса. Именно этот процесс определял способность инструмента держать строй. «Затопляешь печку дровами, латунную проволоку скатываешь и — в огонь. А когда сделается вишневого цвета, тогда можно начинать плющить»³⁶. «Самое главное — материал для голосов. Такого материала специального нет и не было никогда. Надо понимать, как правильно выбрать. Берёшь латунную проволоку и начинаешь её молотком плющить. Бьёшь, бьёшь, бьёшь, видишь — лопаться начинает, дальше нельзя, надо отжечь — в огонь положить, и она станет мягче. Потом ещё бьёшь, бьёшь, видишь, что это неплохая, бьёшь, бьёшь, видишь, что начинает трескаться, и на этом надо останавливаться. Так молекулы надо сплющить, чтобы стали не уступала. А если проволока попадёт: её плющишь, плющишь, а она всё мнётся — эта негодная. Она как лыко. Из неё можно голос сделать, и он играть будет, но он разладится быстро и ломаться будет»³⁷. Мастер Алексей Фоканович Пичугин раскладывал латунную проволоку под рельсы тепловоза, чтобы было легче разбивать ее для «голосов»: «У нас на заводе ходили тепловозы. Он проволочку порежет кусочками, положит на рельсу, тепловозик проедет, чуть-чуть прокатает, а потом уже легче её разбивать»³⁸.

После того, как набор голосов был подготовлен, начиналась самая ответственная работа — наклепка язычков на планки, или «голосов на места». От величины просвета между язычком и планкой зависит тембр и сила звука инструмента. «Надо голос к прорези так подвести, чтобы волосок не пролез между ними, но и не цеплялись они друг за друга. Если они будут цепляться, голос будет рычать»³⁹.

Борис Васильевич Панов, раскрывая главный секрет качества строя «мёдовских роялок», рассказал о том, что после наклейки голосов нужно обязательно прокалить («отжечь») всю планку. «На плитку электрическую положишь, она полежит, и как чуть засипит — надо снимать, но не передержать. Голос во время игры нагревается, делается тёплым, а то и горячим, если его не отжечь до этой температуры, то гармонь быстро разладится. Отожжённый голос никогда не расстраивается»⁴⁰. Действительно, гармоники «мёдовской поделки» всегда получали самые высокие оценки мастеров и исполнителей. Некоторые из этих инструментов почти пережили век, но при этом они не потеряли чистоты строя. «Сейчас у нас гармошки покупают так — кто захватит. Прям умрёт кто-нибудь из братьёв, и бегом к его семье все — за гармошкой. Мёдова поделка — её сразу берут»⁴¹.

После этого осуществлялась наклейка лаек — полосок тонкой, эластичной кожи, закрывающих доступ воздуха к язычкам с противоположной от наклейки стороны. Качество кожи имело очень большое значение в звучании инструмента. «Если ты некачественную наклеишь, то поиграешь год, а то и меньше, и она завернётся и всё. Гармонь засвистит, и будут и на сжим, и на разжим все голоса играть»⁴².

Настройка инструментов производилась с помощью «основного тона — голоса гармони», который у каждого мастера был свой. Чаще всего это была маленькая планочка с одним наклепанным голосом определенной высоты, ориентируясь на которую мастер начинал настраивать инструмент. «Голоса он слаживал на слух. Прикладывал каждый голосок и губами дул — прозвучивал. Потом кладёт и подтачивает. Потом опять дул. И так вот он складывал все голоса»⁴³. Многие мастера настраивали гармоники ночью, чтобы им не мешали посторонние звуки. «Ночью слух другой, более чистый. Когда мастер делает планку, он на свой слух её делает, а потом до традиции своей головой доводит»⁴⁴. Звуковысотный строй инструмента исполнители и мастера определяют по главному тону — «гармонь в ми», «гармонь в ре». В большинстве случаев звукоряд рояльных гармоник не совпадает с общепринятым темперированным строем. Подобрать несколько рояльных гармоник для игры в ансамбле сложно. В настоящее

время коллекция из десяти рояльных гармоник одинакового строя есть только в детской школе искусств поселка Боринское Липецкого района Липецкой области. Она была собрана директором школы, исполнителем на рояльной гармонике Анатолием Ивановичем Корольковым для детского ансамбля.

Настройка высоты звука происходила с помощью изменения длины и величины голоса. «Если точим пяточку [*часть голоса, на которой располагается заклепка. — Е. П.*], значит мы отпускаем [*высота звука становится ниже. — Е. П.*]; если точим носочек у голоса, то мы его выше делаем. Главное — не переточить. Если переточили, то всё — голос негодный»⁴⁵. На голоса, которые воспроизводили самые низкие звуки, наклепывались дополнительные металлические пластины.

Для одной гармоник мастер должен был изготовить около 9-11 планок: три планки — «голоса» (звуки правой клавиатуры), три планки — «валики» (аккорды), три-четыре планки — «басы». Настройка планок голосов и аккордов зависела от эталона звучания гармоник для мастера. Лучшие мастера могли изготовить инструмент по желанию заказчика: «понежнее» (мелодичнее) или «порезче» (звонче, резче). В основном голоса на разных планках для правой клавиатуры настраивают с дублировкой в малой, первой, второй октавах или два голоса в унисон, а третий на октаву ниже или выше. Следует отметить, что «средние» звуки, располагающиеся в середине правой клавиатуры и более всего использующиеся в наигрышах, настраиваются мастерами в трех октавах. Басы рояльной гармоник бывают трех- или четырехпланочные. Настраиваются они в большой, малой и первой октавах. Если басы гармоник четырехпланочные, то четвертая планка настраивается во второй октаве и имеет свое название — «свистовая». Гармоники, имеющие свистовую планку в басу, считаются самыми богатыми и дорогими. Звучание яркого, «мясистого» баса рояльной гармоник отмечается как отличительная акустическая характеристика инструмента: «Баса́ такие у роялки... Они душу разрывают»⁴⁶.

Для создания особого колорита в звучании инструмента большое значение имеет порядок и место расположения набора планок разной высоты внутри гармоник — на деке или на резе-

наторе. По рассказам мастера Б. В. Панова, в рояльных гармониках планки, настроенные в большой и малой октавах («грубые»), всегда располагаются на резонаторных камерах, а все остальные планки («нежные») крепятся на деках. «Вот, например, у баяна они все поперёк стоят, поэтому он и гудашлёпый такой, беззвучный. В роялках ставят в основном грубые *[низкие и басовые планки]*, а нежные *[средние и высокие]* — чем ближе положишь, тем звучнее гармонь, так стараются. Вот и у валиках *[планки аккордов левой клавиатуры]* — две ложим, а одна стоит. А в октавах *[басовые планки]* — два стоят и один лежит, а свистовой *[басовая планка с голосами, настроенными во второй или третьей октаве]* — он самый близкий положен *[все дополнения в скобках даны мной. — Е. П.]*»⁴⁷.

После того, как мастер собрал внутреннюю голосовую часть инструмента («начинку» или «серёдку»), начинается последний этап в изготовлении рояльной гармоники — сборка. Мастера из Усманского района Липецкой области говорят: «Всё готово, теперь гармонь будем вязать». Клавиатурные оси и гвозди-шипцы, с помощью которых крепятся между собой части правого и левого полукорпусов, мастера-рояльщики называют «спицами». Четыре «спицы» (две с правой стороны — вверху и внизу, и две с левой) надёжно соединяют три составляющих гармоники: мех и два полукорпуса. На «спицах» также закреплены клавиши и резные деревянные сетки. Благодаря такой конструкции инструмент можно легко разбирать и собирать для устранения неисправностей внутренних механизмов.

При создании рояльной гармоники мастера старались наполнить корпус инструмента более совершенной механикой и в то же время максимально облегчить его. Традиционные формы бытования предполагали исполнение наигрышей стоя или в процессе шествия, поэтому главными требованиями гармонистов к инструменту были минимальный вес и «лёгкость» при игре.

Современное состояние гармонного промысла

Высокий исполнительский уровень гармонистов-рояльщиков, включенность гармоники в различные сферы традиционной куль-

туры стимулировали качество гармонного промысла. Однако массовое производство, характерное для городской промышленности, несмотря на то что многие лучшие мастера рояльной гармоники жили именно в городах, не получило своего развития. Рояльные гармоники делались, в основном, на заказ одним мастером. Мастер лично отвечал за каждый инструмент, должен был в совершенстве владеть всеми тонкостями гармонного производства. Более того, высокие темпы развития промысла, рост популярности инструмента вызывали усиление конкуренции гармонного рынка.

Мастера, делавшие рояльные гармоники, иногда, по просьбе заказчиков, ремонтировали «хромки», гармоники массового фабричного производства. Об одном из таких заказов рассказал нам сын задонского гармонного мастера Панова (Мёдова) Василия Васильевича. «А один принёс нам хромку чинить. Отец говорит: “Что я возьму с тебя за работу? Твоя гармонь ничего не стоит”. За рояльную, за работу, он бы взял пятьсот рублей, а за хромку? Здесь работы — на пятьсот, а она новая в магазине пятьсот стоит. Мы ему порекомендовали: “Эту выкини совсем, пойдёшь в магазин новую купи, мы планки все оттуда выкинем, чтобы нам футляр не делать, а голоса туда свои наклепаем”. Эта гармошка неузнаваемая становилась по всему: лёгкая по игре, звучная, мелодичная. Потому что голоса в баяне или в хромке — их штампуют, у них между голосом и отверстием очень просторно, чтобы воздух голос заколебал, надо много воздуха, а это — каждый частный голос»⁴⁸. В настоящее время в полевой практике встречаются хроматические гармоники, голосовой механизм и настройку которых осуществляли известные мастера-рояльщики. Об этом свидетельствуют именные знаки мастеров на планках гармоник.

Гармонные мастера нового поколения, наши современники, гармонному промыслу начинали учиться в основном в зрелом возрасте. Сергей Павлович Поленников, уроженец хутора Зимник Липецкого района Липецкой области, учился делать гармонники в 80-е годы XX века. Время расцвета рояльного промысла уже прошло, и гармонные мастера готовы были передавать свой опыт и секреты производства. Первым учителем Сергея Павловича стал известный гармонный мастер старшего поколе-

ния – Кузьма Егорович Потапов (1905 г. р.) из села Ярлуково Грязинского района Липецкой области. «Я когда пришёл к нему, он уже старый был, гармошки не делал, только ремонтировал. Ему был девятый десяток. Я поглядел – сложного ничего нет, и начал ему помогать. Он мне всё рассказывал с терпением, давал пробовать. Он умирал – все свои инструменты мне отдал. Я к нему с большим почтением и сейчас отношусь. Иду к нему на могилку, здороваюсь и: “Кузьма Егорович, тебе сто грамм за твою науку”»⁴⁹.

На территории распространения рояльной гармоники существовало два вида сбыта инструментов – «поделка на заказ» и продажа на рынке. Инструмент, сделанный на заказ, был самым дорогим и престижным, он учитывал индивидуальные пожелания заказчика. Если гармонист хотел приобрести гармонику поглубже, помягче или инструмент особой конструкции (например, комбинированный – рояльная «с полутонами»), то он обращался непосредственно к мастеру. Лучшие мастера делали инструменты только на заказ, причем заказчикам приходилось ждать долго – от шести месяцев до нескольких лет. Например, чтобы в 1950–1980-е годы приобрести гармонь В. В. Панова (Мёдова), нужно было занять очередь – войти в список: «У нас писались, очень много было заказов»⁵⁰.

В период расцвета традиции гармонные мастера обеспечили рынок инструментами высокого качества. Гармоника, сделанная в 1920-е годы мастером Иваном Черных, и сегодня верно служит молодому гармонисту Алексею Алексеевичу Попову, жителю города Ельца. Сейчас число желающих приобрести рояльную гармонику значительно сократилось. Молодежь не проявляет интереса к традиционному инструменту, потомственным музыкантам гармоники достаются по наследству от деда или отца. Несмотря на то что рынок спроса значительно сузился, гармонный промысел и в наши дни достаточно прибылен. Гармоника широко бытует в традиционной культуре данного региона, а мастеров, способных сделать или отремонтировать рояльную гармонику, осталось немного. В настоящее время мастера-рояльщики не делают новых инструментов, занимаются в основном ремонтом. «Сейчас новые гармонии я уже не делаю, только ремонт. Её,

гармонь, очень долго делать. Не оправдывает средства. Я за это время отремонтирую несколько штук», — объясняет гармонный мастер Александр Давыдович Третьяков⁵¹.

Мастерам-рояльщикам удалось создать инструмент, звуковые характеристики которого идеально соответствуют традиционной вокальной манере на территории его распространения. В подтверждение этому приведем мнение о рояльных гармониках самих носителей традиции: «Когда под роялку “Матаню” или “Страдания” играешь, он, голос, прямо встраивается. Ты с гармоней на равных, как в хору»⁵². Именно такая способность — определить удобный для пения регистр, передать в тембре инструмента особый звуковой колорит вокальной традиции, характерной для данного региона, — отличает настоящего гармонного мастера.

В настоящее время специализированные полевые исследования на территории бытования рояльной гармоники продолжают-ся. Возможно, что в свете новых данных, полученных в ходе предстоящих экспедиций, сведения, представленные в настоящей статье, будут уточнены и дополнены, а некоторые аспекты, касающиеся эволюции инструмента, пересмотрены.

Приложение 1.

Разновидности моделей елецкой рояльной гармоники

1. Однорядные диатонические елецкие рояльные гармоники

- 8х3х3, где 8 — клавиши правой клавиатуры, настроенные диатонически; 3 — клавиши, воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам и располагающиеся с передней стороны левого грифа; 3 — клавиши, воспроизводящие соответствующие басам мажорные аккорды. «трёхпёрка» (фото 1)
- 11х4х4, где 11 — клавиши правой клавиатуры, настроенные диатонически; 4 — клавиши, воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам и располагающиеся с передней стороны левого грифа; 4 — клавиши, воспроизводящие соответствующие басам мажорные аккорды. «четырёхпёрка»

- 15(16)х6х7, где 15(16) — клавиши правой клавиатуры, настроенные диатонически; 6 — клавиши, воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам и располагающиеся с передней стороны левого грифа; 7 — клавиши, воспроизводящие соответствующие басам аккорды (5 мажорных и 2 минорных). Основная модель, широко бытующая до настоящего времени. «шестипарка», «улошная», «деревенская», «свадебная», «стандартная» (фото 2, 3)
- 16х7х8, где 16 — клавиши правой клавиатуры, настроенные диатонически; 7 — клавиши, воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам и располагающиеся с передней стороны левого грифа; 8 — клавиши, воспроизводящие соответствующие басам аккорды (6 мажорных и 2 минорных). «семипарка»
- 16х8х9, где 16 — клавиши правой клавиатуры, настроенные диатонически; 8 — клавиши, располагающиеся с передней стороны левого грифа, воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам; 9 — клавиши, воспроизводящие соответствующие басам аккорды (7 мажорных и 2 минорных). Такая модель встречается редко. «восьмипарка»

2. Двухрядные хроматические елечки рояльные гармоники

- [18х12]х6х7, где 18 — диатонический ряд клавиш правой клавиатуры (условно — белые клавиши рояля); 12 — пентатонический («полутонны») ряд клавиш правой клавиатуры (условно — черные клавиши рояля); 6 — клавиши, воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам и располагающиеся с передней стороны левого грифа; 7 — клавиши, воспроизводящие соответствующие басам аккорды (5 мажорных и 2 минорных). Такая модель встречается редко. «шестипарка с полутонами»
- [18х12]х7х8, где 18 — диатонический ряд клавиш правой клавиатуры (условно — белые клавиши рояля); 12 — пентатонический («полутонны») ряд клавиш правой клавиатуры (условно — «семипарка с полутонами» (фото 5, 6)

черные клавиши рояля); 7 — клавиши, располагающиеся с передней стороны левого грифа и воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам; 8 — клавиши, располагающиеся с тыльной стороны левого грифа и воспроизводящие соответствующие басам аккорды (6 мажорных и 2 минорных).

- $[18x12]x6x[6x3]$, где 18 — диатонический ряд клавиш правой клавиатуры (условно — белые клавиши рояля); 12 — пентатонический («полутоны») ряд клавиш правой клавиатуры (условно — чёрные клавиши рояля); 6 — клавиши, располагающиеся с передней стороны левого грифа и воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам; 6 — клавиши первого ряда, располагающиеся с тыльной стороны левого грифа и воспроизводящие соответствующие басам аккорды (5 мажорных и 1 минорный); 3 — клавиши второго ряда, располагающиеся с тыльной стороны левого грифа, воспроизводящие соответствующие басам аккорды (2 минорных и 1 мажорный). Такая разновидность является переходной от гармоник с полутонами к собственно двухрядным инструментам.

«шестипарка с полутонами»

- $[18x12]x7x[7x6]$, где 18 — диатонический ряд клавиш правой клавиатуры (условно — белые клавиши рояля); 12 — пентатонический («полутоны») ряд клавиш правой клавиатуры (условно — черные клавиши рояля); 7 — клавиши, располагающиеся с передней стороны левого грифа и воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам; 7 — клавиши первого ряда, располагающиеся с тыльной стороны левого грифа и воспроизводящие соответствующие басам аккорды (6 мажорных и 1 минорный); 6 — клавиши второго ряда, располагающиеся с тыльной стороны левого грифа и воспроизводящие соответствующие басам аккорды (5 минорных и 1 мажорный).

«семипарка с полутонами»
(фото 7, 8)

- [20+14]x8x[8x7], где 20 — диатонический ряд клавиш правой клавиатуры (условно — белые клавиши рояля); 14 — пентатонический («полутоны») ряд клавиш правой клавиатуры (условно — черные клавиши рояля); 8 — клавиши, располагающиеся с передней стороны левого грифа и воспроизводящие басовые звуки, настроенные по квинтам; 8 — клавиши первого ряда, располагающиеся с тыльной стороны левого грифа и воспроизводящие соответствующие басам аккорды (7 мажорных и 1 минорный); 7 — клавиши второго ряда, располагающиеся с тыльной стороны левого грифа и воспроизводящие соответствующие басам аккорды (6 минорных и 1 мажорный). «восьмипарка с полутонами» (фото 9, 10)

3. Многорядные хроматические елецкие рояльные гармоники

- «Полная хроматическая» (гармоника с хроматическим звукорядом правой клавиатуры, хроматическим звукорядом басов и тремя рядами аккордов). Строй не известен. «полная хроматическая», «гармонь-баян»
- Трехрядная хроматическая (каждая из клавиатур имеет по три ряда клавиш). «гармонь-баян» (фото 4)

Приложение 2.

Сведения о гармонных мастерах Липецкой области

Грязинский район

- с. Таволжанка: Куликов Д. А. («Кулик», по двору «Туркин»);
с. Ярдуково: Потапов Кузьма Егорович, 1905 г. р.; «Филины» — Филипп Иванович и Алексей Иванович (братья);

Добровский район

- с. Замартынье: Ковригин Василий Иванович, 1929 г. р.;

Елецкий район

- с. Большие Извалы: Савельев Сергей («Солдаток»);
г. Елец: Баранов Семён Егорович, ~ 1860 г. р.; Горбунов Егор Иванович; Гришин Тихон Кириллович (отец); Гришин Алексей Тихонович (сын); Давыдов Яков и Давыдов Тихон (братья); Жуков (имя и отчество не известны), делал гармошки «четырёхпарки»; Зы-

бин А. С.; Попов Протас Васильевич; Соломинцев Михаил Иванович; Сочетаев Семён Григорьевич; Чернухин Василий; Черных Георгий Алексеевич, 1876 г. р.; Черных Иван Алексеевич, 1895 г. р.;
с. *Козеево*: Поляков (имя и отчество не известны), делал гармошки «простянки»;

д. *Красная Поляна*: Котелкин Дмитрий Алексеевич, 1890 г. р.;

с. *Крутое*: Австриевских Михаил (отец); Австриевских Иван Михайлович (сын); Австриевских Роман Михайлович (сын);

д. *Рогатово*: Мухин Матвей Спиридонович (отец); Мухин Иван Матвеевич (сын); Мухин Семён Матвеевич (сын); Рогатых Иван Петрович;

с. *Рябинки*: Рязанцев Михаил Алексеевич;

с. *Талица*: Мельников Алексей;

д. *Чернолес*: Селиванов Михаил Маркович;

Задонский район

г. *Задонск*: Павлов (имя и отчество не известны);

д. *Крюково*: Панов (Мёдов) Василий Васильевич, 1882 г. р. (отец); Панов Борис Васильевич, 1929 г. р. (сын);

с. *Нижнее Казачье*: Давыдов Валентин Фёдорович;

Липецкий район

г. *Липецк*: Несмеянов Александр; Третьяков Александр Давыдович, 1933 г. р.; Фатеев Николай Васильевич;

с. *Ниженка*: Пичутин Алексей Фоканович;

Тербунский район

с. *Нижнее Дубовое*: Рыжков Фёдор Кузьмич, 1922 г. р.;

д. *Ивановка*: Пантюхин Иван Максимович, 1923 г. р.;

Усманский район

с. *Азыбовка*: Глотов Захар Петрович;

г. *Усмань*: Есиповы (братья, имена не известны); Киселёвы (братья, имена не известны); Старченко Павел, 1912 г. р.; Шмаков Михаил Михайлович (отец); Шмаков Николай Михайлович, 1891 г. р. (сын); Шмаков Иван Михайлович (сын); Шмаков Дмитрий Михайлович, 1907 г. р. (сын); Шмаков Лев Николаевич, 1931 г. р. (внук);

Хлевенский район

с. *Елец-Лозовка*: Хохлов Прокопий Алексеевич, 1904 г. р.

Примечания

¹ Районы Липецкой области, в которых по материалам архива Кабинета народной музыки Воронежской государственной академии искусств (далее — КНМ ВГАИ), личного архива автора, опубликованных работ распространена елецкая рояльная гармоника: Лебедян-

- ский, Красненский, Становлянский, Измалковский, Долгоруковский, Тербунский, Задонский, Елецкий, Липецкий, Грязинский, Хлебенский, Усманский, Добринский. Районы Воронежской области, в которых распространена елецкая рояльная гармоника: Нижнедевицкий, Семилукский, Рамонский, Верхнехавский, Новоусманский.
- 2 Архив КНМ ВГАИ № 1623/53: с. Архангельское, Елецкий р-н, Липецкая обл., Дёмина Александра Ивановна, жена гармониста, 1939 г. р., зап.: Бессонова Е. М., Комаричева Ю. В., 03.07.2006.
 - 3 Архив КНМ ВГАИ № 1361/1: с. В. Мосоловка, Усманский р-н, Липецкая обл., Якимова Лидия Ивановна, жена гармониста, 1932 г. р., зап.: Бессонова Е. М., Дуванова В., Вознесенская Н. Б., 03.07.2006.
 - 4 Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. С. 62.
 - 5 Архив КНМ ВГАИ № 1534/18: с. Пластинки, Усманский р-н, Липецкая обл., гармонист Кудинов Михаил Иванович, 1938 г. р., уроженец с. Бреславка Усманского р-на Липецкой обл., зап.: Бессонова Е. М., Самотягина А. А., Дуванова В., Косова А., 04.07.2004.
 - 6 Сергеева И. Н. Из истории рояльной гармоник // Краеведческий сборник. Елец, 2002. Вып. 2. С. 47.
 - 7 Мирек А. М. Гармоника: Прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга. М.: ИНТЕРПРАКС, 1994. С. 67.
 - 8 Личный архив автора: г. Липецк, Третьяков Александр Давыдович, гармонный мастер, 1933 г. р., уроженец с. Двуречки Липецкого р-на Липецкой обл., зап.: Бессонова Е. М., 30.09.2008.
 - 9 Мирек А. М. Гармоника: Прошлое и настоящее... С. 67.
 - 10 Носители традиции определяют строй однорядной рояльной гармоник по второй клавише снизу на левой клавиатуре или по первой клавише сверху на правой клавиатуре.
 - 11 Здесь и далее цифрами обозначено количество клавиш на правой и левой клавиатурах, например, 11х3х3: 11 – правая клавиатура («голоса»); 3 – левая клавиатура лицевая сторона («басы»); 3 – левая клавиатура, тыльная сторона («аккорды» или «валики»).
 - 12 Архив КНМ ВГАИ № 785/34: г. Елец, Липецкая обл., Гришин Александр Тихонович, гармонный мастер, 1922 г. р.; зап.: Пестов А., Ревнёва С., Колесникова Е., 15.08.2000.
 - 13 Архив КНМ ВГАИ № 1623/37: с. Архангельское, Елецкий р-н, Липецкая обл., Дёмин Александр Михайлович, гармонист, 1938 г. р.; зап.: Бессонова Е. М., Комаричева Ю. В., 04.07.2006.
 - 14 Архив КНМ ВГАИ № 1630/18: мастер Панов (Мёдов) В. В., 1882 г. р., был учеником в артели мастера Баранова С. Е.
 - 15 Одна из таких гармоник хранится в фондах филиала Санкт-Петер-

бургского государственного музея театрального и музыкального искусства «Шереметевский дворец – Музей музыки», город Санкт-Петербург: гармоника из коллекции А. М. Мирека, приобретенная Музеем в 1981 году, инв. № 2961, надпись внутри инструмента: г. Елец, 1989–1903, мастер Г. А. [Георгий Алексеевич. – Е. П.] Черных.

- 16 Например, рояльная гармоника мастера Куликова Дмитрия Андреевича, 1923 г. р., из села Таволжанка Грязинского района Липецкой области, сделанная в 2000 году. Владелец – заведующая кафедрой этномузыкологии ВГАИ, профессор Сысоева Г. Я.
- 17 Архив КНМ ВГАИ № 1535/35: с. Октябрьское, Усманский р-н, Липецкая обл., Тонких Людмила Яковлевна, 1927 г. р.; зап.: Самотягина А. А., Бессонова Е. М., Дуванова В., Косова А., 14.07.2005.
- 18 Личный архив автора: г. Елец, Липецкая обл. Матюхин Афанасий Иванович, гармонист, 1927 г. р., уроженец д. Круглое Елецкого р-на Липецкой обл.; зап.: Бессонова Е. М., 15.05.2006.
- 19 Архив КНМ ВГАИ № 1630/55: с. Крюково, Задонский р-н, Липецкая обл., Панов Борис Васильевич, гармонный мастер, исполнитель на рояльной гармонике, 1929 г. р., рассказывает об отце Панове (Мёдове) Василии Васильевиче, гармонном мастере, 1882 г. р.; зап.: Бессонова Е. М., Комаричева Ю. В., 09.07.2006.
- 20 Мирек А. М. Гармоника: Прошлое и настоящее... С. 304.
- 21 Архив КНМ ВГАИ № 1364/13: с. Пластинки Усманского р-на Липецкой обл., Кудинов Михаил Иванович, исполнитель на рояльной гармонике, 1938 г. р., уроженец с. Бреславка Усманского р-на Липецкой обл.; зап.: Бессонова Е. М., Вознесенская Н. Б., Дуванова В., 09.07.2004.
- 22 Архив КНМ ВГАИ № 1627/1: с. Нижнее Казачье, Задонский р-н, Липецкая обл., Давыдова Валентина Владимировна, внучка гармонного мастера Давыдова Владимира Фёдоровича, 1950 г. р.; зап.: Бессонова Е. М., Комаричева Ю. В., 08.07.2006.
- 23 Архив КНМ ВГАИ № 1630/38: с. Паниковец, Задонский р-н, Липецкая обл., Дмитриев Алексей Епифанович, исполнитель на рояльной гармонике, 1930 г. р.; зап.: Бессонова Е. М., Комаричева Ю. В., 09.07.2006.
- 24 Архив КНМ ВГАИ № 1627/1: см. примечание 22.
- 25 Архив КНМ ВГАИ № 1627/2: см. примечание 22.
- 26 Архив КНМ ВГАИ № 1631/55: пос. Матырский, Липецкий р-н, Липецкая обл., Поленников Сергей Павлович, гармонный мастер, исполнитель на гармониках, 1940 г. р., зап.: Бессонова Е. М., Бессонов М. А., 24.08.2006.
- 27 См. примечание 8.

- 28 То же.
- 29 То же.
- 30 Архив КНМ ВГАИ № 1631/47: пос. Боринское, Липецкий р-н, Липецкая обл., Корольков Анатолий Иванович, директор ДШИ пос. Боринское, исполнитель на рояльной гармонике, 1942 г. р.; зап.: Бессонова Е. М., Бессонов М. А., Курганникова В. Н., 23.08.2006.
- 31 Архив КНМ ВГАИ № 1626/86: см. примечание 22.
- 32 Архив КНМ ВГАИ № 1631/1: см. примечание 19.
- 33 Три-четыре «голосовые» (для звуков правой клавиатуры) планки по 32 голоса, три аккордовые планки по 22 голоса и четыре басовые планки по 12 голосов.
- 34 Архив КНМ ВГАИ № 1364/12: см. примечание 21.
- 35 Латунь — желтая, зеленая медь, смесь меди с цинком. См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык медиа, 2003. Т. 2. С. 240.
- 36 Архив КНМ ВГАИ № 1796/74: с. Замартынье, Добровский р-н, Липецкая обл., Ковригин Василий Иванович, гармонный мастер, исполнитель на рояльной гармонике, 1929 г. р.; зап.: Бессонова Е. М., Комаричева Ю. В., Стурова Н., 10.07.2008.
- 37 Архив КНМ ВГАИ № 1631/1: см. примечание 19.
- 38 Архив КНМ ВГАИ № 1631/53: см. примечание 26.
- 39 Архив КНМ ВГАИ № 1631/1: см. примечание 19.
- 40 То же.
- 41 То же.
- 42 Архив КНМ ВГАИ № 1627/2: см. примечание 22.
- 43 То же.
- 44 То же.
- 45 Архив КНМ ВГАИ № 1631/50: см. примечание 26.
- 46 То же.
- 47 Архив КНМ ВГАИ № 1631/1: см. примечание 22.
- 48 То же.
- 49 Архив КНМ ВГАИ № 1631/50: см. примечание 26.
- 50 Архив КНМ ВГАИ № 1627/52: см. примечание 19.
- 51 См. примечание 8.
- 52 Архив КНМ ВГАИ № 1529/24: с. Пластинки, Усманский р-н, Липецкая обл., Кони́на Нина Егоровна, 1930 г. р.; зап.: Бессонова Е. М., Косова А., Дуванова В., 12.07.2005.

Сведения об авторах

Адищев Владимир Ильич — декан факультета музыки, заведующий кафедрой музыковедения и музыкальной педагогики, профессор Пермского государственного педагогического университета, доктор педагогических наук.

Афанасьева Алла Борисовна — доцент кафедры художественного образования ребенка Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, кандидат искусствоведения.

Белецкая Екатерина Михайловна — доцент кафедры теоретических основ физического воспитания Тверского государственного университета, кандидат филологических наук.

Валевская Екатерина Александровна — главный хранитель фондов Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Валовая Мария Александровна — преподаватель отделения теории музыки Кировского областного колледжа музыкального искусства имени И. В. Казенина, заведующая кабинетом народного творчества.

Вершинина Елена Борисовна — преподаватель отделения теории музыки и отделения руководителей народного хора Липецкого областного колледжа искусств имени К. Н. Игунова.

Винкевич Ирина Витальевна — преподаватель кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского.

Габбасов Сергей Марленович — студент географического факультета Московского государственного педагогического университета.

Гилярова Наталья Николаевна — заведующая кафедрой истории русской музыки, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заведующая Научным центром народной музыки имени К. В. Квитки, заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения.

Голубева Марианна Сергеевна — научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-

Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, аспирантка кафедры этномузыкологии.

Доронин Дмитрий Юрьевич – старший преподаватель кафедры педагогики и андрагогики ГОУ ДПО «Нижегородский институт развития образования».

Дриянакис Костис (Δρυιανάκης Κωστής) – музыкальный журналист, продюсер, сотрудник греческого музыкального журнала «Дифоно», греческого музыкального интернет портала «Авополис», общественной организации «Едо».

Захарьина Нина Борисовна – ведущий научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, доктор искусствоведения.

Иванова Татьяна Григорьевна – ведущий научный сотрудник Отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, доктор филологических наук, профессор кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Ивашина Ольга Владимировна – научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Калужникова Татьяна Ивановна – профессор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения.

Карташова Татьяна Александровна – доцент кафедры хорового дирижирования Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, кандидат искусствоведения.

Каширина Елена Владимировна – преподаватель кафедры информационных систем и программного обеспечения Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, доцент, кандидат педагогических наук.

Королькова Инга Владимировна – доцент кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения.

Лобанов Михаил Александрович – профессор Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, доктор искусствоведения.

Лобкова Галина Владимировна — заведующая кафедрой этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, заместитель начальника Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова, кандидат искусствоведения.

Макарова Вероника Юрьевна — преподаватель кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Мамчева Наталья Александровна — преподаватель Сахалинского колледжа искусств, кандидат искусствоведения.

Михайлова Алевтина Анатольевна — доцент кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, кандидат искусствоведения.

Михайлова Наталья Сергеевна — старший научный сотрудник Государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижи».

Назина Инна Дмитриевна — профессор Белорусской государственной академии музыки, доктор искусствоведения.

Николаева Светлана Юрьевна — доцент кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

Никулина Жанна Геннадьевна — старший преподаватель кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного педагогического университета, преподаватель и заведующая Лабораторией прикамского фольклора Пермского музыкального колледжа, Заслуженный работник культуры России, доцент.

Пархомова Елена Александровна — научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Петрова (Бессонова) Есения Михайловна — преподаватель кафедры этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств.

Подрезова Светлана Викторовна — научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения.

Попок Елена Леонидовна — научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, соискатель кафедры этномузыкологии.

Редькова Евгения Сергеевна — доцент кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, заведующая Кабинетом народного музыкального творчества, кандидат искусствоведения.

Рудиченко Татьяна Семеновна — профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, доктор искусствоведения.

Савельева Ирина Анатольевна — младший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Самойлова Елена Валерьевна — младший научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Светличная (Суханова) Ирина Валерьевна — начальник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Сидорская Олеся Геннадьевна — специалист Агентства по развитию русской традиционной культуры Государственного центра народного творчества Министерства культуры Омской области, аспирант Филиала Института археологии и этнографии Сибирского отделения РАН.

Смирнова Елена Михайловна — заведующая кафедрой этномузыкологии Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова, профессор, кандидат искусствоведения.

Соколова Алла Николаевна — профессор Адыгейского государственного университета, доктор искусствоведения.

Соколова (Кузьмина) Лилия Сергеевна — сотрудник Лаборатории прикамского фольклора Пермского музыкального колледжа, преподаватель по фольклору Детской школы искусств Мотовилихинского района г. Перми.

Сысоева Галина Яковлевна — заведующая кафедрой этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств, профессор, кандидат искусствоведения.

Теплова Ирина Борисовна — доцент кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова, кандидат искусствоведения.

Федотовская Ольга Александровна — доцент кафедры этномузыкологии Вологодского государственного педагогического университета.

Хазова (Фадеева) Снежана Анатольевна — аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Шабалина Людмила Константиновна — профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, кандидат искусствоведения.

Шастина Татьяна Владимировна — старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, кандидат педагогических наук.

Щупак Галина Николаевна — младший научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Щуров Вячеслав Михайлович — профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктор искусствоведения.

Юкаева (Захарова) Светлана Юрьевна — старший преподаватель кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного педагогического университета, сотрудник Лаборатории прикамского фольклора Пермского музыкального колледжа, руководитель Образцового детского коллектива «Фольклорно-этнографическая студия “Вечора”», методист ГОУ КЦХТУ «Росток», Почетный работник общего образования.

Якубовская Елена Ивановна — старший научный сотрудник Отдела народно-поэтического творчества Института русской литературы Российской академии наук (Пушкинский Дом), кандидат искусствоведения.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
--------------------	---

I. НАРОДНАЯ МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Г. В. Лобкова

Из истории отечественной этномузыкологии: вклад Б. В. Асафьева в становление санкт-петербургской музыкально-этнографической школы	9
---	---

Н. Н. Гилярова

О преподавании предмета «Народное музыкальное творчество» в Московской консерватории. Прошлое и настоящее	22
---	----

В. М. Щуров

О содержании и методике преподавания учебного курса «Местные традиции русского народного музыкального творчества»	40
---	----

Т. И. Калужникова, Л. К. Шабалина, И. В. Винкевич

Музыкальный фольклор народов Урала как основа национально-регионального компонента высшего образования	63
--	----

Е. М. Смирнова

Отделение этномузыкологии Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова	78
---	----

С. Ю. Николаева

Об освоении певческих традиций Карелии в рамках учебного курса	85
---	----

Т. С. Рудиченко

Традиционная культура в образовательном процессе
Ростовской государственной консерватории
(учебный курс «Традиционная культура народов
Северо-Кавказского региона») 92

А. Н. Соколова

Адыгское традиционное сольно-бурдонное
песнопение в учебно-образовательном
процессе в Республике Адыгее 100

И. Д. Назина

На пути формирования учебного курса
«Народная музыкально-инструментальная
культура Беларуси» 109

А. А. Михайлова

Народные инструменты фольклорной традиции:
к вопросу адаптации в учебном процессе 119

Т. А. Карташова

Традиционная певческая культура
в курсе «Хоровая литература» 130

**II. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР И ЭТНОГРАФИЯ
В КОЛЛЕДЖАХ, ШКОЛАХ
И ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ**

Ж. Г. Никулина

О специализации по фольклору
в Пермском музыкальном колледже
(из опыта работы отделения теории музыки) 141

М. А. Валовая

Вятский фольклор: от экспедиции —
к учебной программе 146

Н. А. Мамчева

Изучение музыкальной культуры
коренных малочисленных народов Севера
в Сахалинском колледже искусств 151

В. И. Адищев

Народная песня в школьном образовании
(из отечественного педагогического наследия) 154

А. Б. Афанасьева

О формировании этнокультурного ядра личности
в процессе образования 159

Д. Ю. Доронин

Школа этно-экологического проектирования:
актуализация знаний о традиционной культуре
в образовательной деятельности 175

О. А. Федотовская

Фольклорные традиции в современном
воспитании детей: к вопросу о профессиональной
компетентности педагога 187

Т. В. Шастина

Вокальная этнопедагогика
в современном образовательном процессе 194

С. Ю. Юкаева

Образование и воспитание детей и молодежи
на основе традиционной народной культуры 203

Е. И. Якубовская

Введение фольклорных материалов
в образовательный и воспитательный процессы
(семья, детский сад, начальная школа) 209

III. ИСТОРИЯ И РЕЗУЛЬТАТЫ ЭКСПЕДИЦИОННЫХ ФОЛЬКЛОРНО- ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

И. Б. Теплова

Фольклорный архив С. М. Ляпунова в собрании
Отдела рукописей Российской национальной библиотеки
(к 150-летию со дня рождения) 233

Т. Г. Иванова

Становление фольклорного рукописного архива
Пушкинского Дома (1930-е годы) 249

Е. А. Валевская

Программа комплексного исследования
традиций народной культуры в деятельности
Фольклорно-этнографического центра
имени А. М. Мехнецова
Санкт-Петербургской государственной консерватории 259

Л. С. Соколова (Кузьмина), И. В. Светличная (Суханова)

Записи прикамского фольклора И. В. Зырянова
из фондов Фонограммархива
Института русской литературы (Пушкинский Дом) 272

Г. Н. Щупак

Свадебные и похоронные причитания
в записях и исследованиях И. В. Зырянова:
по архивным материалам Института русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН 290

Е. Б. Вершинина

О современном состоянии некоторых песенных традиций
центральной России и Урала 309

М. С. Голубева

Результаты полевых исследований
песенных традиций русских сёл Архангельского района
Республики Башкортостан 318

С. В. Подрезова, Е. Л. Попок

Специфика полевой работы
в старообрядческих поселениях 333

Е. М. Белецкая

Формы сохранения и популяризации
традиционного песенного фольклора терских казаков 348

Е. В. Самойлова

Обряды довенечного периода в свадьбе села Крячковка
Пирятинского района Полтавской области
(по материалам экспедиций 2005–2008 годов) 358

О. Г. Сидорская

Состояние свадебной обрядности
украинского населения Омской области 374

В. Ю. Макарова

Священник и его паства:
специфика современной приходской жизни
в сельских приходах Северо-Запада России 390

IV. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Е. В. Каширина, М. А. Лобанов

Возможности базы данных
для музыкального анализа народных напевов 407

Г. Я. Сысоева

Ангемитонные лады в южнорусской традиции 420

И. А. Савельева

Дунайские липоване и казаки-некрасовцы:
к проблеме стилистического соотношения
фольклорных традиций 434

Е. А. Пархомова

Стилевые особенности типовой песенной структуры
(на примере хороводных песен
Псково-Печорского Обозерья) 456

О. В. Ивашина

Музыкально-хореографические формы
в традициях народной культуры
Калужского Полесья 475

И. В. Королькова

Стилевые особенности похоронных и рекрутских
причитаний Средней Сухоны 487

Е. С. Редькова

Колыбельные песни Псковщины:
проблемы жанра и музыкального стиля 498

С. А. Хазова (Фадеева)

Материнский фольклор
в традиции северных коми-пермяков 517

Н. Б. Захарьина

Песнотворец, гудец, поэт, композитор:
образ Бояна в русской культуре 532

К. Дриянакис

От лиры до кануна:
историко-географическое развитие
безгрифных инструментов
в Восточном Средиземноморье 546

Н. С. Михайлова

Традиционное исполнительство на кантеле
в Карелии (по данным архивных материалов
и музейных коллекций) 562

С. М. Габбасов

«Пу барабан» в инструментальной культуре
коми-пермяков Кочёвского района 571

Е. М. Петрова (Бессонова)

Рояльная гармоника:
конструктивные особенности,
традиционный промысел и технология производства 576

Сведения об авторах 605

Научное издание

НАРОДНАЯ ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММАХ И НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

**Сборник материалов Всероссийских конференций
2008–2010 годов**

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, т. 2; 95 3004 — научная и производственная литература

Подписано в печать 10.09.2013. Формат 60х90/16. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 38,75. Тираж 300. Заказ 10913б.

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного
ответственными за выпуск,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29.
Тел.: (812) 550-40-14.
Тел./факс: (812) 297-57-76.