



Народные традиции: музыка – поэзия – танец



*Folk traditions:
music – poetry – dance*

2021. № 1 (1)

Редакционная коллегия

главный редактор Журнала, председатель Редколлегии

Лобкова Галина Владимировна, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Члены редколлегии

Афанасьева Алла Борисовна

кандидат искусствоведения, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Баранов Дмитрий Александрович

кандидат исторических наук, Российский этнографический музей (Санкт-Петербург)

Белогурова Лариса Михайловна

кандидат искусствоведения, Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва)

Битерякова Елена Викторовна

кандидат искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Васильева Ольга Владимировна

кандидат филологических наук, Санкт-Петербургский государственный университет

Иванова Татьяна Григорьевна

доктор филологических наук, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург), Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Киселёва Елена Владиславовна

кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Королькова Инга Владимировна

кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Редькова Евгения Сергеевна

кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Склярова Евгения Анатольевна

кандидат искусствоведения, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург), Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Сысоева Галина Яковлевна

кандидат искусствоведения, Воронежский государственный институт искусств

Теплова Ирина Борисовна

кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

ISSN 2713-0452

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1

Учредитель журнала

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Издатель

Санкт-Петербургская региональная благотворительная общественная организация «Общество русской традиционной культуры»

Сайт (электронный адрес) журнала в сети Интернет

<http://www.folktradition.ru>

E-mail редакции

folk-traditions@yandex.ru

Телефоны редакции

+7-911-140-39-47, 7-911-271-39-40

Адрес редакции

190000, г. Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3, литер «А»

Языки

русский, английский

Тематика

научная

Периодичность

4 номера в год

Форма распространения

сетевое издание

Территория распространения

Российская Федерация, зарубежные страны

Знак информационной продукции 16+

Объем

1 Тб; 8-10 уч.-изд. л. в квартал

Журнал включен

Информация о статьях предоставляется в систему РИНЦ по договору о включении журналов в Российский индекс научного цитирования

Редакционный совет

Беркович Татьяна Леонидовна

кандидат искусствоведения, Белорусская государственная академия музыки (Минск)

Болдырева Вера Геоленовна

кандидат искусствоведения, Удмуртский государственный университет (Ижевск)

Величковска Родна

доктор музыкальных наук в области этномузикологии, Институт фольклора имени Марко Цепенкова Университета святых Кирилла и Мефодия (Северная Македония, Скопье), Музикальная академия при Университете имени Гоце Делчева (Северная Македония, Штип)

Власов Андрей Николаевич

доктор филологических наук, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург)

Гилярова Наталья Николаевна

кандидат искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Дорохова Екатерина Анатольевна

кандидат искусствоведения, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург), Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова (Москва)

Косырева Светлана Витальевна

кандидат искусствоведения, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

Лысенко Олег Викторович

кандидат исторических наук, Российский этнографический музей (Санкт-Петербург)

Михайлова Алевтина Анатольевна

доктор искусствоведения, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

Некрылова Анна Фёдоровна

кандидат искусствоведения, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург)

Парадовская Галина Петровна

кандидат искусствоведения, Вологодский государственный университет

Пашина Ольга Алексеевна

доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Москва)

Твердовская Тамара Игоревна

кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Черных Александр Васильевич

доктор исторических наук, Пермский федеральный исследовательский центр Уральского отделения Российской академии наук

Якубовская Елена Ивановна

кандидат искусствоведения, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург)

Яневски Владимир

доктор музыкальных наук в области этномузикологии, Институт фольклора имени Марко Цепенкова Университета святых Кирилла и Мефодия (Северная Македония, Скопье)

Издательская группа

заместитель главного редактора

Светличная Ирина Валерьевна, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

ответственный секретарь

Черменина Елена Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

члены Издательской группы

Булкин Сергей Владимирович
Калинина Мария Владимировна
Мехнечова Ксения Анатольевна
Остапенко Антон Геннадиевич
Панова Екатерина Александровна
Полякова Алла Валерьевна
Самойлова Елена Валерьевна

СОДЕРЖАНИЕ

История изучения народных традиций

<i>Теплова И. Б.</i> Смоленский «гусляр-этнограф» С. П. Колосов (архивные материалы)	6
<i>Светличная И. В.</i> Масленичные обрядовые песни Смоленской земли в слуховых нотациях Николая Римского-Корсакова и Николая Бера (XIX век) и в архивных звукозаписях (XX–XXI века)	14

Создание образовательных программ, учебных курсов

<i>Лобкова Г. В.</i> Этномузыкология в системе высшего образования: история формирования научно-образовательного центра в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова	32
---	----

Проблемы исполнительства и преемственности народных традиций

<i>Графф У.</i> Саамский йойк в современном мире	45
<i>Перри М. Э.</i> Каталонские танцы: сардана и «изобретение» каталонской традиции.....	51

Экспедиционные и архивные материалы

<i>Мехнечова К. А.</i> Песенная традиция села Сукромля Смоленской области	58
<i>Иванова М. Н., Крылов К. А.</i> Песни в системе свадебного обряда поселка Арсинского Нагайбакского района Челябинской области	68
<i>Калмыкова Ю. Ю.</i> Похоронно-поминальный обрядовый комплекс Селижаровского района Тверской области	84
<i>Бакке А. Р.</i> Народное пение в Варангере — северной области Норвегии	97

CONTENTS

The History of research of the folk traditions

<i>Irina B. Teplova. Sergey P. Kolosov: “Guslar and Ethnographer” of Smolensk (Archival Materials)</i>	6
<i>Irina V. Svetlichnaya. Maslenitsa Ritual Songs of the Smolensk Region in the Auditory Notations of Nikolai Rimsky-Korsakov and Nikolai Ber (19th century) and in Archival Sound Recordings (20th–21st Centuries)</i>	14

Creation of educational programmes and courses

<i>Galina V. Lobkova. Ethnomusicology in the System of Higher Education: The History of the Formation of a Scientific and Educational Centre at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory</i>	32
---	----

Problems of performance and continuity of the folk traditions

<i>Ola Graff. Sami Yoik in the Modern World</i>	45
<i>Mark E. Perry. Dancing Catalans: The Sardana and the Invention of a Catalan Tradition</i>	51

Expedition and archival materials

<i>Ksenia A. Mekhnetsova. Song Tradition of the Sukromlya Village, Smolensk Region</i>	58
<i>Maria N. Ivanova, Kirill A. Krylov. Songs in the System of the Wedding Ceremony of the Arsinsky Village, Nagaybaksky District, Chelyabinsk Region</i>	68
<i>Julia J. Kalmykova. Funeral and Memorial Ritual Complex of the Selizharovo District, Tver Region</i>	84
<i>Arild Reidar Bakke. Folk singing in Varanger in the northern part of Norway</i>	97

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ

УДК 398 (470.332)

ББК 85.312г

Смоленский «гусляр-этнограф» С. П. Колосов (архивные материалы)

Теплова Ирина Борисовна

кандидат искусствоведения, профессор Кафедры этномузыкаологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Аннотация

Имя Сергея Павловича Колосова, музыканта, собирателя смоленского фольклора, исполнителя на гусях, входит в число ярких деятелей отечественной культуры конца XIX–начала XX в. Судьба свела его с такими выдающимися современниками, как Б. М. Добровольский, Н. И. Привалов, М. К. Тенишева, Н. К. Рерих, И. Ф. Стравинский. Смыслом жизни Колосова являлись сохранение и популяризация фольклора Смоленщины. Разработка архивных материалов позволяет приоткрыть малоизвестные факты истории русской музыкальной культуры.

Ключевые слова

С. П. Колосов, Н. Н. Лаврова, Н. И. Привалов, М. К. Тенишева, смоленский фольклор, «поповские» гусли, лекции-концерты

Дата поступления статьи: 12.11.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования:

Теплова И. Б. Смоленский «гусляр-этнограф» С. П. Колосов (архивные материалы) // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1(1). С. 6–13.

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-001

И. Б. Теплова
(Санкт-Петербург, Россия)

**Смоленский «гусляр-этнограф» С.П. Колосов
(архивные материалы)**

В истории русской фольклористики рубеж XIX–XX вв. знаменателен активной собирательской деятельностью, к которой оказались причастны многие ревнители национальной культуры. В памятной книге истории Смоленщины среди имен, потрудившихся на ниве сохранения и прославления народной музыки, почетные места занимают М. И. Глинка, А. Н. и В. А. Энгельгардт¹, Н. А. Римский-Корсаков, В. Н. Добровольский², Н. Д. Бер³. В этом же ряду и имя С. П. Колосова⁴ — собирателя и пропагандиста русского фольклора, исполнителя на гусях, певца.

С. П. Колосов, сын смоленского священника, стал известным музыкантом, пропагандистом фольклора, пройдя тернистым путем первопроходца. Немногочисленные статьи, посвященные деятельности С. П. Колосова⁵, сообщают о его научных контактах с Императорским РГО, которое удостоило его малой серебряной медалью Русского географического общества⁶, о выступлениях с докладами и концертами в Смоленске, Вологде, других городах России, и чаще всего — в Петрограде. Интереснейшая и еще нераскрытаая во всей полноте страница жизни смоленского музыканта связана с Фленовской школой, где по приглашению М. К. Тенишевой, Колосов обучал детей хоровому пению. Именно в Талашкине состоялось знакомство Колосова с Н. К. Рерихом, И. Ф. Стравинским⁷.

Представления о творческой судьбе Колосова значительно дополняется благодаря материалам его переписки с Н. И. Приваловым, с которым его связывали не всегда гладкие человеческие, но неизменно плодотворные творческие отношения. С. П. Колосов в качестве «живой» иллюстрации участвовал в лекциях, которые читал профессор Привалов, обращался к нему за советом, делился житейскими проблемами и сообщал о творческих достижениях.

¹ Анна Николаевна Энгельгардт (1838–1903), урожден. Макарова, жена А. Н. Энгельгардта, дочь известного лексикографа, переводчица. В 1860-х гг. принимала энергичное участие в женском движении.

² В. Н. Добровольский (1856–1920), писатель-этнограф, лингвист, краевед и собиратель устной народной поэзии. Много ездил по родной Смоленщине: посетил все ее уезды, собрал большой и уникальный этнографический материал, вошедший в «Смоленский этнографический сборник» (в 4-х частях). Им составлен также «Смоленский областной словарь» (1914). Вместе с Н. Д. Бером В. Н. Добровольскому удалось записать свыше 500 мелодий к ранее собранным им текстам песен. Часть этих ценнейших записей до сих пор не обнаружена.

³ Н. Д. Бер (1863–1926), хормейстер, композитор и собиратель народных песен. Внучатый племянник М. И. Глинки. В 1889 г. окончил Петербургскую консерваторию по классам А. Л. Гензельта (фортепиано) и Ю. И. Иогансена (композиция). В 1892–1917 — хормейстер Большого театра в Москве. Последние годы жизни провел в Ельне; организовал музыкальную школу, основал мемориальную комнату Глинки в Смоленском музее, вел педагогическую и музыкально-просветительскую работу. В 1880–90-х гг. записал песни с голоса смоленских (в частности, ельнинских) крестьян.

⁴ Сергей Павлович Колосов (1855–1919), певец-гусляр, собиратель и пропагандист русского фольклора, музыкально-общественный деятель.

⁵ Яковлев С. М. Смоляне в искусстве. М., 1968; Смоленский вестник, 1897, 4 июля. № 117; «Среди пламени стою, песнь плачевную пою». Из смоленского фольклора // Новый мир, 1995, № 4.

⁶ С. П. Колосова высоко ценили такие крупные ученые, как Ю. М. Шокальский, С. Ф. Ольденбург, А. А. Шахматов.

⁷ в Талашкине на театральном занавесе, украшенном росписью С. Малютина, был изображен легендарный певец Баян. Возможно, его прообразом был Сергей Павлович Колосов, который пел в Талашкине старинные песни, сопровождая пение игрой на гусях.



Фото 1. Надежда Николаевна Лаврова, Сергей Павлович Колосов
(фотография из фондов Смоленского государственного музея-заповедника)

Письма повествуют о «странствованиях» гусятника в Польше, где он служил в Кракове в качестве корреспондента газеты, по родной Смоленщине, где Колосов записывал и исполнял народные песни для жителей Сычевки, Гжатска, Вязьмы, Ржева.

Вместе с актрисой Н. Н. Лавровой С. П. Колосов предпринял ряд концертных поездок по России (фото 1).

Своеобразной рецензией на концерт в Ессентуках стала статья «К концертам гусятника-певца С. П. Колосова» в журнале «Музыка и пение», № 11, в 1914 г.⁸, подписанная анонимным автором, назвавшимся «Слушатель». В статье сообщалось: «В конце лета нынешнего года по Кавказу предпринял впервые концертное путешествие С. П. Колосов, воскресивший образ древнего Баяна, исполняя старинные русские песни, былины и духовные стихи, которые он поет, сопровождая пение собственною игрою на гусятниках». Статью отличает восторженный тон повествования. Автор называет психологической потребностью данного времени — «воскресить гусятничество!» По мнению автора, воскрешение этой потребности должно поддержать духовенство <...> «На сцене — гусли. Открывается занавес и перед многолюдной публикой — гусятник: его старческий, благовидный облик, его костюм, услышанный затем голос, воскресили нам гусятника... Предварительно он познакомил публику с историей древнерусского песнетворчества; несколько слов — о гусятниках. Гусятник — 200 лет; они добыты случайно у одного деревенского гусятника. С затаенным дыханием, при мертвый тишине полились затем звуки

⁸ «К концертам гусятника-певца С. П. Колосова» // «Музыка и пение», № 11, 1914 г. С. 3–4.

гуслей и старческого, но еще свежего голоса. Каждой песне предшествовало пояснение текста. Репертуар песен, послушанных в Смоленском Приднепровье, пока небогатый. Иной мир, иное миросозерцание воплотилось в этих звуках <...> Живо картино воображению рисовалось заброшенное где-то «в медвежьих уголках», русское село, речушка, лужайка, скромная молодежь, ее хороводы... Или: церковный погост, нищая братия, “калики перехожие”... Их-то “поминальные стихи” так глубоко тронули сердца слушателей, что многие из них, по окончании всех песен, испросили позволения у “дедушки гусяря” взойти на сцену, посмотреть гусли, мало того – тронуть неумелыми руками эти рокотавшие струны, чтобы они снова “заговорили” милым, задушевным, старо-русским говором». <...>

Отклик на статью, фрагменты из которой приведены выше, содержится в письме С. П. Колосова Н. И. Привалову от 9 октября 1914 года. Здесь же Колосов сообщает о своем желании исполнить на концерте записанные им в Польше народные польские песни. Строки письма, повествующие о знакомстве Колосова со смоленским каликою слепцом Иваном Афанасьевичем — «прилаживаю к пению под гусли» — сообщают о механизме преемственности смоленской традиции «Божих людей».

Мой дорогой, хороший мой Николай Иванович!⁹

Все, что Вы написали мне в своем письме — дорого и мило. А перепечатка — лестна для меня, хотя дух оч[ень] поповский, да и взгляд узко поповский. Однако пустяк и поп воодушевляется. «Взять попа» — это тоже штука не малая. Поп ведь и по натуре, и по воспитанию, и по житию карманному вообще мало склонен к разным там восторгам от концертов и от посещения их... Может быть, то был «несчастный случай» или «счастливая случайность», но попов в Ессентуках у меня на концертах оказалось много-много.

Приеду я в Питер ко единой из суббот 17-го или 25-го октября. Вернее будет, если объявите на 25-е. Может быть, и в ходовые газеты пошлете объявление, да присовокупите, что-де пойдут и польские, старинные, вывезенные из Krakова. Я знаю, что Вы будете на лекции иметь много гостей, с которых невредно было бы взимать хоть по 20 к[опеек] и вышло бы приятно для слушателей Ваших, да и на войну бы гроши какой-нибудь собрали. Я не думаю, чтобы начальство института в виду тяжелого военного времени, не согласилось на это. Да видите ли, и лекции Ваши афишировались бы в газетах иначе, чем это принято. На раненых! Упомяните, что гусяр-де будет в классическом гусярском костюме, да пойдет-де, «великое вселенское поминовение» по напевам «Божих людей» Смоленского Поднепровья.

Сейчас забабашил и прилаживаю к пению под гусли слепца Ивана Афанасьевича. Голос дивный, человек музыкальный. Работает не дурно, возможно, что привезу его к Вам, если пройду с ним хоть 10 №№ своего репертуара. Понятлив, да и фигура в васнецовско-териховских тонах. Калика типичный. Соответственно приодену, дам кий в руку, клюку. Да, кроме того, чувствую, что уже надо мне помочь: голос совсем «западает».

Плату за лекцию приму, остановлюсь, если милая Екатерина Антоновна не погонит, — у Вас. Времена-то у меня теперь, надо правду сказать, безработные. Неважно, а там видно — дальше будет.

Вы совершаете, по мнению моему, преступление за преступлением. Как же это Вы летом не отдохнули. Так Вас ненадолго хватит. И что Вы это думаете о себе, что Вам и сносу не будет? При таком-то катаржном, нерв-

⁹ РНБ. Ф. 615. Ед. хр. 1130. Письмо № 21. Л. 39–41.

ном труде? Грех. Как это милая Екатерина Антоновна, которой целую ручку, могла не растормошить и не углядела Вас? Ой, милые, хорошие, мало тут приятного, что вы не думаете хоть об относительном отдыхе. На беду лезете — типун мне на язык. Не одобряю и одобрять не могу. Хоть ругайте, хоть простите. Ну, а пока до свидания. Крепко обнимаю Вас, дорогой Николай Иванович. Сердечный привет Екатерине Антоновне.

Ваш всегда обязательный слуга.

С. Колосов

8/X.1914. Гжатск.

P.S. Если будете добры и в возможности, то протелефонируйте милой и доброй Розе Вениаминовне — Вашей почитательнице — что пред 25 октября я буду в Петрограде. Вчера получил от нее письмо с приглашением от имени М. А. Ведринской¹⁰ ехать в Питер. Что-то затевает барыня и в Петрограде, да видно и в Царском. Ведь эдак ваш Андреев¹¹ лопнуть может от досады. Куда хамье лезут без меня? Скажет. Ну, да ничего увидим. Эта М. А. в Царском свой человек.

Ваш С. Колосов.

В 1916 году С. П. Колосов и Н. Н. Лаврова были приняты Государем императором, проявившим к ним большое интерес и внимание. Этот эпизод Колосов описывает в письме Н. И. Привалову от 21 апреля 1916 года.

Глубокоуважаемый Николай Иванович!

С утешением прочли Ваше письмо. Вы совершенно правильно поняли наши чувства и истолковали нашу инициативу по обмену мыслями.

Спасибо Вам за ласковое приглашение. Мы сегодня уезжаем в Вологду, Вятку, Пермь, Уфу и т. д. Надо было давно уехать, да задержались в предвидении представить гусли свои старые и песни, нами собранные, пред лицо и очи Государя императора. Вчера мы пережили это счастье, а сегодня радостные — высокомилостивым, не заслуженным нами, странниками убогими, приемом Их Величества и расспросами — и уезжаем.

Мы не сомневаемся, что Вы, добрейший Николай Иванович, первый руководитель мой у гуслей, отринув все налеты относительно моего личного недостоинства и несовершенства, порадуетесь с нами о выпавшем на долю нашу счастье.

Крепко жмем с Надеждой Николаевной Вашу руку. Спасибо на добром слове. Почтительный наш поклон высокоуважаемой Екатерине Анатольевне.

Ваш искренний почитатель и слуга С. Колосов.

21.IV.1916

Концертная деятельность Колосова сочеталась и с практикой собирания народных песен, а также — популярными лекциями в Научных обществах (Общество изучения Смоленской губернии, Архивной комиссии г. Саратова).

¹⁰ М. А. Ведринская (1877–1948) — актриса драматического театра. Играла на сцене императорского Александрийского театра, Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской. Общалась с семьей великого Князя Константина Константиновича.

¹¹ В. Б. Андреев (1861–1918) — музыкант, композитор, руководитель оркестра. В 1883 году занялся усовершенствованием народных великорусских музыкальных инструментов и образовал в Санкт-Петербурге из любителей игры на них так называемый великорусский оркестр из струнных (домры четырёх различных размеров, балалайки шести размеров, гусли), духовых (брелка или жалейка — род свирели, пастушеского рожка), ударных (накры — род литавр из больших глиняных х горшков с натянутой на них кожей, бубен).



Фото 2. Копия гуслей С. П. Колосова, выполненная мастером А. Н. Тепловым

Глубокоуважаемый и дорогой Николай Иванович!¹²

Знаю, что Вы не весьма симпатизируете нашему скромному и маленькому делу. Но каждый из нас делает то, что может, что ему по силам, по душе.

Как бы Вы, ученые, ни глядели на мои гусли, но они звучат людям. Кроме того, около них группируются все новые и новые материалы, получаемые нами при посещении разных дебрей, где еще гармонисты и частушки, со многоэтажными словцами не успели окончательно вытеснить нашу добрую старую мелодию.

Так и бредем, волочебники, от деревни до деревни, от города до города.

Как после поиска в Смоленской губ[ернии] мы прежде всего сделали доклад в Обществе изучения Смоленской губ[ернии] о своих работах и находках, так тоже самое мы сделали в научном о[бществе]стве по изучении Костромского края тотчас по окончании работы в верховьях р[еки] Унжи. <...>

Если бы для Вашего почтенного журнала были бы пригодны сведения о нашем участии в Поволжье, то они изложены в прилагаемой газетной вырезке. Последнее прибавлю, что я вчера читал в здешнем университете, а Надежда Николаевна с большим успехом помогала мне иллюстрировать песенно-сказительский материал. Нас звали в Консерваторию и учебные заведения.

¹² РНБ. Ф. 615. Ед. хр. 1130. Письмо № 33. Л. 62–63 об. 7.

Прошу Вас и многоуважаемую Екатерину Антоновну принять привет и поклоны. Ваш всегда признательный почитатель С.Колосов.

25.X.1916. Саратов.

P.S. Нечего и говорить, что мы будем оч[ень] рады, если Вы позволите нам быть иллюстраторами при одном из Ваших докладов в институте.

В Казани дважды встречали Вашего ученика, умного и дальновидного А. П. Гергиевского. Поклон от него.

К письму приложена вырезка из газеты «Саратов[ский] Вестник» № 226 от 25.X.1916, в которой сообщается: «Гусляр-этнограф С. П. Колосов и артистка Лаврова выступают сегодня вечером в архивной комиссии с докладом о русской песне; доклад сопровождается музыкальными иллюстрациями».

Выступая с концертами — сольными и совместно с певицей Надеждой Николаевной Лавровой, — Колосов играл на так называемых «поповских» гуслях, которые могли принадлежать семье Колосова. Старинная фотография сохранила облик этих гуслей (см. копию инструмента на фото 2).

В статье «К концертам гусляра-певца С. П. Колосова» ее автор восклицает: «Ой, братцы, кабы гуслярство Руси XVII века да воскресить в России XX века» … Следовало бы продолжить: в России XXI века!

Литература

«Среди пламени стою, песнь плачевную пою». Из смоленского фольклора / Предисловие Дмитрия Покровского / подготовка текстов и пояснения Ольги Юкечевой // Новый мир. Москва, 1995. № 4. С. 69–79.

Теплова И. Б. Смоленский «гусляр-этнограф» С. П. Колосов (архивные материалы и экспериментальное исполнительство) // «Новоспасский сборник» Вып. 6 / Эпоха Глинки: Музыка. Поэзия. Театр.

Материалы всероссийской научно–практической конференции. Смоленск, 2010. С. 153–161.

Теплова И. Б. С. П. Колосов // «Гусли через века». Международные ассамблеи гусельной культуры. Санкт-Петербург, 2010. С. 17–20.

Теплова И. Б. Колосов Сергей Павлович // Русские фольклористы: Биобиблиографический словарь. XVIII–XIX вв.: В 5 т. / под ред. Т. Г. Ивановой. Т. 2: Д–Кошурников. СПб., Дмитрий Буланин, 2017. С. 662–665.

Яковлев С. М. Смоляне в искусстве. М.: Московский рабочий. 1968. 336 с.: ил.

Sergey P. Kolosov: “Guslar and Ethnographer” of Smolensk (Archival Materials)

Irina B. Teplova

PhD of Arts, professor of the Ethnomusicology Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Summary

Musician, collector of Smolensk folklore, gusli performer Sergei Pavlovich Kolosov is one of the outstanding figures of Russian culture of the late 19th and early 20th centuries. Fate brought him together with such outstanding contemporaries as Boris M. Dobrovolsky, Nicolai. I. Privalov, Maria K. Tenisheva, Nikolay K. Roerich, Igor F. Stravinsky. The meaning of Kolosov's life was the preservation and popularization of the folklore of the Smolensk region. The development of archival materials makes it possible to reveal little-known facts of the history of Russian musical culture.

Keywords

S. P. Kolosov, N. N. Lavrova, N. I. Privalov, M. K. Tenisheva, folklore of Smolensk region, “popovskiye” gusli, lectures-concerts

Submitted on: 12.11.2020

Published on: 01.05.2021

For citation:

Teplova, Irina B. “Sergey P. Kolosov: Guslar and Ethnographer of Smolensk (Archival Materials)”. In *Folk traditions: music – poetry – dance*, No. 1 (2021), pp. 6–13 (in Russian).

DOI 0.53086/2713-0452-2021-1-1-001

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ

УДК 398.8 (470.332)

ББК 85.312г

Масленичные обрядовые песни Смоленской земли в слуховых нотациях Николая Римского-Корсакова и Николая Бера (XIX век) и в архивных звукозаписях (XX–XXI века)

Светличная Ирина Валерьевна

начальник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнечова, со-
искатель Кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Аннотация

В статье представлены варианты двух смоленских масленичных обрядовых напевов в слу-
ховых нотациях Н. А. Римского-Корсакова и Н. Д. Бера в сопоставлении с расшифровками
архивных звукозаписей 1970–2000-х годов из фондов Фольклорно-этнографического цен-
тра имени А. М. Мехнечова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова и Белорусской государственной академии музыки (Минск).
Отобранные для сопоставления музыкальные образцы, несмотря на большую временную
разницу их фиксации (около 120 лет) и использование собирателями разных способов за-
писи напевов и текстов отражают стабильность ладо-мелодической, слогоритмической,
композиционной основы каждого из напевов и характеризуют тем самым устойчивость и
сохранность смоленских песенных традиций.

Ключевые слова

Смоленская земля, масленичные обрядовые песни, слуховые нотации, архивные звукозапи-
си, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнечова, Белорусская государстven-
ная академия музыки (Минск)

Дата поступления статьи: 10.11.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования:

Светличная И. В. Масленичные обрядовые песни Смоленской земли в слуховых нотациях
Николая Римского-Корсакова и Николая Бера (XIX век) и в архивных звукозаписях (XX–
XXI века) // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1(1). С. 14–31.

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-002

**И. В. Светличная
(Санкт-Петербург, Россия)**

**Масленичные обрядовые песни Смоленской земли
в слуховых нотациях Николая Римского-Корсакова
и Николая Бера (XIX век) и в архивных звукозаписях
(XX–XXI века)**

Смоленская земля, относившаяся в IX–XV веках к территории Смоленского княжества, включала в себя современную Смоленскую область (полностью), а также прилегающие к ней районы Брянской, Калужской, Псковской, Тверской областей России, Витебской, Могилёвской областей Республики Беларусь. Границы Смоленской земли установлены на основании археологических, исторических сведений (исследования Л. В. Алексеева¹, В. В. Седова², исторические документы), согласуются с характеристиками диалектологии, этнолингвистики и во многом подтверждаются данными современной фольклористики³. Во все исторические периоды Смоленская земля является богатейшей сокровищницей традиций народной культуры, сведения о которых содержатся в многочисленной историко-краеведческой литературе, а также в специализированных изданиях по фольклору и этнографии.

С середины XIX века различными обществами, организациями и отдельными собирателями проводится точечное (выборочное) либо фронтальное (сплошное) экспедиционное обследование территории Смоленщины с фиксацией фольклорно-этнографических материалов в полевых условиях, а также выполняются стационарные записи смоленских народных исполнителей преимущественно в Москве и Ленинграде/Санкт-Петербурге. С 1964 по 2012 год (включительно) изучение традиций народно-песенной культуры Смоленской земли осуществлялось студентами, преподавателями, сотрудниками Ленинградской/Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российского фольклорно-этнографического центра Министерства культуры Российской Федерации⁴. Научные руководители экспедиций: в 1964–1966 годы — **Феодосий Антонович Рубцов (1904–1986)**, уроженец

¹ Алексеев Л. В. Смоленская земля в IX–XIII веках. М., 1980.

² Седов В. В. Сельские поселения Смоленской земли VIII–XV вв. М., 1960; Седов В. В. Славяне: Историко-археологическое исследование. М., 2002.

³ Мехнцов А. М., Валевская Е. А. Результаты экспедиционной деятельности Санкт-Петербургской консерватории и Фольклорно-этнографического центра на территории Смоленской земли (1964–2004) // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных науч. конф.: в 2-х т. / отв. ред.: Н. И. Дегтярёва, Е. Г. Сорокина. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. С. 346–347.

⁴ Все экспедиционные материалы хранятся в архиве Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцова и находятся в постоянной научной и учебно-творческой работе студентов Музыкально-этнографического отделения/Отделения этномузикологии, аспирантов Музыковедческого факультета, преподавателей Кафедры этномузикологии, научных сотрудников Фольклорно-этнографического центра: опубликовано большое количество научных статей; издана 1 монография; защищено 16 выпускных квалификационных (дипломных) работ и 1 кандидатская диссертация; подготовлено 10 программ Государственного экзамена по классу фольклорного ансамбля; готовится 5 докторских диссертаций. Две дипломные работы были посвящены исследованию масленичной обрядовой культуры Смоленщины: 1) Савельева И. А. Система музыкально-поэтических форм масленичной обрядности в традиции Верхнего Поднепровья (к проблеме категории «фольклорно-этнографический текст»), 1997 г., науч. рук. И. Б. Теплова; 2) Фокина Н. А. Музыкально-поэтические формы в системе масленичной обрядности (по материалам фольклорных экспедиций в Ершический район Смоленской области), 2007 г., науч. рук. И. В. Королькова.

Смоленской земли, профессор Ленинградской консерватории, заведующий Фонограммархивом Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, старший научный сотрудник Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, кандидат искусствоведения; с 1985 по 2008 год — *Анатолий Михайлович Мехнечов (1936–2008)*, создатель и заведующий Кафедрой этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории, основатель и директор Российского фольклорно-этнографического центра, заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор.

Первоначально фиксация материалов производилась собирателями на слух, с записью на певов, текстов и комментариев непосредственно во время исполнения или позднее по памяти. Записи осуществлялись на обычной и нотной бумаге от руки — карандашом, пером, ручкой — и хранились в специальных тетрадях, личных блокнотах, записных книжках. Так создавались *рукописные коллекции*, часть которых опубликована в виде сборников народных песен и этнографических материалов, часть — не опубликована и требует серьезной текстологической обработки и описания. С конца XIX века по сей день в связи с развитием звуко- и видеозаписывающей аппаратуры (от фонографа до цифровых диктофонов и видеокамер) формируются *аудио- и видеоколлекции*.

Многолетняя деятельность, основанная на специально разрабатываемой научно-методологической базе⁵, направлена на комплексное исследование традиционной народной культуры и включает в себя три основных вида работы: 1) *сбор* (фиксацию, запись); 2) *изучение* — описание, расшифровку, систематизацию, анализ; 3) *публикацию* образцов фольклора, этнографических сведений об обычаях, обрядах, предметах материальной культуры. Первостепенная роль в этом принадлежит уроженцам Смоленщины или выходцам из родов, живших на ней, а также деятелям науки, культуры, образования, приехавшим из разных регионов России, но посвятившим свои профессиональные интересы исследованию и пропаганде смоленских народных традиций.

Толчком для начала такой деятельности стало открытие в 1845 году в Петербурге Русского географического общества, с 26 декабря 1849 года получившего статус Императорского (далее — ИРГО). Сотрудниками созданного в ИРГО Этнографического отделения в разные губернии России, в том числе в Смоленскую, были направлены специальные программы по собиранию географических, исторических, краеведческих, этнографических материалов и сведений. Корреспондентами ИРГО, присылавшими материалы в Петербург, являлись представители различных сословий (крестьяне, учителя, священнослужители, чиновники, ученые). В дальнейшем материалы, собранные на Смоленщине, публиковались также в Москве и Смоленске.

К настоящему времени коллекции смоленских фольклорно-этнографических материалов находятся в учреждениях науки, культуры и образования, в архивных и музеиных собраниях, в исследовательских центрах Смоленска, Москвы, Санкт-Петербурга и некоторых других городов России. Эти материалы активно включаются в научную, издательскую, художественно-творческую, учебную работу сотрудников и студентов этих учреждений⁶; результатом такой

⁵ Основные методы, задачи и цели полевой работы сформулированы А. М. Мехнечовым как «исследование фольклорных традиций в контексте народной культуры, выявление и изучение в многослойной структуре фольклорных традиций различных по своей природе исторических слоёв. Особое внимание уделяется изучению архаических пластов культуры, установлению исходных характеристик, исследованию истоков возникновения музыкальной речи». См.: Мехнечов А. М., Валевская Е. А. Результаты экспедиционной деятельности Санкт-Петербургской консерватории и Фольклорно-этнографического центра на территории Смоленской земли (1964–2004) // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных науч. конф.: в 2-х т. / отв. ред.: Н. И. Дегтярёва, Е. Г. Сорокина. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. С. 349.

⁶ Представительные смоленские коллекции, по имеющимся сведениям, хранятся: в Смоленске — Государственный архив Смоленской области, Смоленский государственный музей-заповедник, Смоленский исторический музей, Смоленский государственный университет, Смоленское областное музыкальное училище

деятельности являются описания фондов, а также публикации образцов фольклора и историко-этнографических сведений по традиционной культуре Смоленщины.

Задача данной статьи — **представить варианты двух масленичных обрядовых напевов**, зафиксированных на Смоленской земле с разницей около 120 лет. Отобранные для сопоставления примеры, несмотря на большой временной промежуток и использование собирателями разных способов фиксации напевов и текстов (слуховые и магнитофонные записи соответственно), отражают стабильность ладо-мелодической, слогоритмической, композиционной основы каждого из напевов и характеризуют тем самым хорошую сохранность смоленских песенных традиций.

Основной вариант **первого напева** опубликован в виде масленичной песни «А мы масляницу дожидаем» с фортепианным сопровождением (*Пример 1*) в сборнике «Сто русских народных песен»⁷, с указаниями: «Смоленской губернии» и «Сообщено А. Н. Энгельгардт». Сборник подготовлен великим русским композитором, дирижером, музыкальным критиком и общественным деятелем, профессором Петербургской консерватории **Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым** (1844–1908), предки которого жили в Ельнинском, Рославльском, Дорогобужском, Краснинском, Духовщинском уездах и «внесены в шестую часть родословной дворянской книги Смоленской губернии»⁸. В дальнейшем песня «А мы масляницу дожидаем» использовалась Н. А. Римским-Корсаковым в опере «Снегурочка» (Пролог. Проводы масленицы. Хор II: «Веселенько тебя встречать, привечать», стр. 80; «Ой, прощай, честная Маслена», стр. 88), а также И. Ф. Стравинским в балете «Петрушка» (Картина 4. Народные гулянья на масленой. Маски и ряженые танцуют)⁹.

Гармонизация песни, безусловно, выполнена композитором. А при решении вопроса о происхождении мелодии возможны две версии. Первая: слуховая запись напева была осуществлена и передана композитору самой Анной Николаевной Энгельгардт (1838–1903), писательницей, журналисткой, переводчицей, пианисткой, проживавшей в разные годы в имениях Энгельгардтов в сельце Климово Бельского уезда (на границе с Духовщинским уездом) и в сельце Батищево Дорогобужского уезда. Вторая версия — напев был записан Н. А. Римским-Корсаковым с голоса А. Н. Энгельгардт. Также не удалось найти точных данных о времени записи масленичной песни. По имеющимся сведениям, песни для сборника «Сто русских народных песен» (всего — 8) могли быть сообщены (переданы) Н. А. Римскому-Корсакову Анной Николаевной Энгельгардт в период с 1860 по 1876 годы, что соотносится: 1) со сведениями о ее временном проживании с детьми в имении с. Климово в 1860-е годы¹⁰; 2) с годом начала

имени М. И. Глинки, Смоленский областной центр народного творчества, Смоленская областная универсальная библиотека имени А. Т. Твардовского; в Москве — Российская академия музыки имени Гнесиных, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля (Государственный литературный музей); в Санкт-Петербурге — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, Российский этнографический музей, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

⁷ Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. Op. 24 (1876 г.). СПб., 1877. Также известен сборник, в котором записи всех песен выполнены композитором: 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизированных Н. А. Римским-Корсаковым. М.: Изд. П. Юргенсона, 1882. С. 101.

⁸ Деверилина Н. В. Римские-Корсаковы и Глинки на Смоленской земле // Новоспасский сборник. Выпуск шестой. Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф., 6–7 июня 2009 года / редкол.: Н. В. Деверилина, В. И. Елисеенкова, И. В. Светличная, И. А. Медведева, О. Н. Чернова. Смоленск: Смоленская городская типография, 2010. С. 131.

⁹ Бачинская Н. Народные песни в творчестве русских композиторов / под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 8.

¹⁰ Лобкова Г. В. Истоки музыкальных тем «Камаринской» М. И. Глинки в фольклорных традициях Смоленской области (свадебная песня «Из-за гор, гор высоких, гор») // Новоспасский сборник. Выпуск четвертый. Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф., 25–26 апреля 2007 года /

(1871) постоянного проживания в с. Батищево ее супруга, известного агрохимика, публициста, профессора Александра Николаевича Энгельгардта, и частыми приездами Анны Николаевны в имение; 3) с годом издания сборника (1876/1877).

Второй напев — масленичная песня «Масленка кургужка, пришло деукам грузка» (*Пример 3*), слуховая нотация которой выполнена **Николаем Дмитриевичем Бером** (1861–1926), уроженцем Смоленской земли, выпускником (в 1890 году) Санкт-Петербургской консерватории, хормейстером и дирижером московского Большого Императорского театра, внучатым племянником Михаила Ивановича Глинки, активным пропагандистом творчества композитора и песенной культуры Смоленщины. Запись осуществлена в селе Даньково Прудковской волости Смоленского уезда Смоленской губернии (в настоящее время — деревня Даньково Даньковского сельского поселения Починковского района Смоленской области) в период с 1884 по 1890 год во время экспедиционных поездок Н. Д. Бера совместно с выдающимся этнографом и краеведом, уроженцем Смоленщины **Владимиром Николаевичем Добровольским** (1856–1920). Поэтический текст песни опубликован В. Н. Добровольским в Части IV «Смоленского этнографического сборника»¹¹ среди 19 текстов масленичных обрядовых, приуроченных лирических и хороводных песен, записанных в Рославльском, Бельском, Духовщинском, Смоленском уездах (несколько образцов не имеют адреса записи). Оригинал нотации Н. Д. Бера с поэтическим текстом, вписанным на отдельном листе черными чернилами от руки, хранится в Фольклорном архиве Отдела рукописных фондов Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля (Государственного литературного музея) в Москве в рукописной коллекции В. Н. Добровольского — Н. Д. Бера, переданной в ГМИРЛИ имени В. И. Даля 29 апреля 1938 года Верой Николаевной Некрасовой¹². Нотация Н. Д. Бера впервые была опубликована в 2011 году Светличной И. В. в статье: «Сборник крестьянских песен бывшей Смоленской губернии В. Н. Добровольского с нотными записями Н. Д. Бера» (из архива Государственного Литературного музея)¹³.

Образцы для сопоставления напева из сборника Н. А. Римского-Корсакова и напева в записи Н. Д. Бера — это расшифровки звукозаписей 1990–2000-х годов, выполненных в разных районах Смоленской области во время совместных фольклорно-этнографических экспедиций Санкт-Петербургской консерватории и Российского фольклорно-этнографического

редкол.: Н. В. Деверилина, В. И. Елисеенкова, Г. В. Лобкова, И. А. Медведева, Н. В. Рамазанова, С. В. Фролов, О. Н. Чернова. Смоленск: Смоленская городская типография, 2007. С. 112.

¹¹ [Добровольский В. Н.] Смоленский этнографический сборник: Составил В. Н. Добровольский: В 4 ч. Ч. IV. М.: Тип. А. В. Васильева, 1903. 720 с. (Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXVII / под ред., наблюд. и с предисл. Н. А. Янчука). С. 74.

¹² Коллекция передана в виде сборника 188 песен Смоленской губернии: 185 рукописных нотаций Н. Д. Бера (каждая — на отдельном листе) с соответствующими поэтическими текстами из «Смоленского этнографического сборника», напечатанными на машинке или написанными чернилами от руки, и 3 текста без нотаций. По имеющимся в сопроводительных письмах и отзывах сведениям, в 1930-е годы Александром Владимировичем Добровольским, сыном собирателя, сборник смоленских песен готовился к публикации, которая не было осуществлена. В 1946 году музыкой Е. И. Канн-Новикова ознакомилась с нотациями Н. Д. Бера (ее интересовали «общие стилевые черты смоленской народной песни и преломление их в интонационном словаре Глинки»), дала характеристику всей коллекции и впервые опубликовала 10 напевов (масленичной песни среди них не было): см.: Канн-Новикова Е. И. К изучению народных истоков творчества М. И. Глинки // Советская музыка. 1948. № 3. С. 53–58; Канн-Новикова Е. И. Собрание смоленских и ельнинских напевов, записанных потомком Глинки — Н. Д. Бером // Канн-Новикова Е. И. М. И. Глинка: Новые материалы и документы. М.; Л.: Музгиз, 1950. Вып. 1. С. 45–49; Канн-Новикова Е. И. Смоленская песенность в связи с творческой биографией Глинки // Там же. С. 50–58.

¹³ Светличная И. В. «Сборник крестьянских песен бывшей Смоленской губернии В. Н. Добровольского с нотными записями Н. Д. Бера» (из архива Государственного Литературного музея) // Отечественная этномузикология: история науки, методы исследования, перспективы развития. Материалы Международной научной конференции, 30 сентября — 3 октября 2010 года / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; редкол.: Лобкова Г. В. (науч. ред.), Мехнцова К. А., Подрезова С. В. (отв. ред.) и др. / СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. Т. 1. С. 48.

центра, а также пример из Витебской области Беларуси 1974 года записи, хранящийся в архиве Белорусской государственной академии музыки (Минск) и опубликованный Василиной Михайловной Прибыловой в монографии «Музычны ландшафт песенна-абрадавых традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя»¹⁴.

Напев из сборника Н. А. Римского-Корсакова («А мы масляницу дожидаем»), по имеющимся экспедиционным материалам и публикациям XX–XXI веков, имеет широкое географическое распространение и фиксируется собирателями практически на всей территории исторической Смоленской земли. Он является формульным, политестовым (встречается с разными поэтическими текстами) и полифункциональным (песни исполнялись на протяжении всей масленичной недели и включались в основные обрядовые ситуации).

Представим варианты данного напева из Смоленской области.

В связи с тем, что А. Н. Энгельгардт слушала (и, возможно, записывала) народные песни в исполнении крестьян во время пребывания в имениях Энгельгардтов (в с. Климово и в с. Батищево), для поиска в песенных традициях Смоленщины вариантов масленичного напева в качестве географических ориентиров используем названия указанных населенных пунктов, а также принимаем во внимание имеющееся в поэтическом тексте песни название [церковного] прихода (см. Пример 1):

«Как на горке дубок зелененек,
Зелененек, душе, зелененек,
А Вержинский попок молоденек,
Молоденек, душе, молоденек».

Так, в соответствии с Реестром административно-территориального устройства Смоленской области¹⁵ интересующие нас населенные пункты расположены в северной части Смоленской области. Сельцо Климово Николо-Ветлицкой волости Бельского уезда в настоящее время является деревней и относится к Репинскому сельскому поселению Ярцевского района, в 31 км севернее г. Ярцево. Сельцо Батищево Суткинской волости Дорогобужского уезда, ныне — деревня, располагается в Николо-Погореловском сельском поселении Сафоновского района (в 10 км к северо-востоку от г. Сафонова на берегу реки Большая Вержа). Также в Сафоновском районе находятся: в 4 км к северу от г. Сафонова на берегу реки Большая Вержа деревня Вержино Дроздовского сельского поселения (возможно, именно здесь в середине XIX века располагался церковный приход) и, менее населенная, деревня Вержа Казулинского сельского поселения (в 23 км к северо-востоку от г. Сафонова на реке Малая Вержа).

По материалам из фондов Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории, в названных населенных пунктах варианты масленичного напева, опубликованного в сборнике Н. А. Римского-Корсакова, зафиксированы не были. Близкие в типологическом отношении варианты записаны в 1994 году в двух соседних районах — Духовщинском и Холм-Жирковском. Позднее, в 1999 году, в южной части области — в Ершическом районе — также удалось записать два очень близких варианта данного напева. В сводной таблице «Варианты напева “А мы масляницу дожидаем”» (Пример 2) приведено 6 образцов: из деревень Малая Василёвка и Сукромля Ершического района, Шиловичи и Велисто Духовщинского района, Холмы и Верховье Холм-Жирковского района. Варианты выстроены не по географи-

¹⁴ Прибылова В. М. Музычны ландшафт песенна-абрадавых традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя. З даткам «Музычныя традыцыі Масленіцы Беларускага Падняпроўя» (кампакт-дыск). Мінск, 2010.

¹⁵ Реестр административно-территориального устройства Смоленской области (утверждён постановлением Администрации Смоленской области от 30.04.2008 № 261, в редакции постановлений Администрации Смоленской области от 31.12.2010 № 887, от 21.03.2011 № 152, от 14.06.2011 № 336, от 30.11.2011 № 780): Территориальные единицы Смоленской области. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://admin-smolensk.ru/directories/reestr_administrativno-territorialnogo_ustroystva_smolenskoy Obl/ (Дата обращения: 9.11.2020).

ческому расположению населенных пунктов, а по совокупности слогоритмических и ладо-мелодических характеристик напевов (подробнее об этом ниже); для удобства сравнения с напевом из сборника Н. А. Римского-Корсакова все расшифровки транспонированы. Записи осуществлялись от отдельных певиц и от ансамблей женщин среднего и старшего возраста; во многих случаях удалось записать исполнение в обрядовой манере, в средней и высокой tessiture. Песни, исполнявшиеся с данным напевом, записаны с несколькими сюжетами, такими как:

Зачин	Сюжет (сюжетные мотивы)
«А мы масленицу дожидали» «Мы Масленку сустрекали»	в окошечко поглядали; сыра с маслом починали; на горушку выходили (выносили); сыром гору укладали (посыпали); гору маслом поливали; наша горушка катлива (наша горка, будь катлива); наши девушки гульнивы; молодушки игравы (молодухи просмешливы); старые старушки шутливы (старые старухи воркотливы); нас масленца сподманила, на великий пост посадила; думали, масленца семь неделек, а масленца семь денёчков
	сыром горку посыпали (горку поливали); будь, наша горка, покатлива; Петина жена буркатлива
	сыра, масла в глаза не видали
«Ой ты, Масленца, пализуха»	протянишь до Духа; нас Масленца сподманила, на большой пост посадила, на хрен, редьку, белую капусту; мы масленцу дожидали, сыра, масла собирали, на горушку выезжали, гору маслицем поливали, сыром усыпали
«У нас на горушке лён пасеен»	как во льну травы нету, одна трава повилица, (чья) жёнушка небылица, она ни прясть, ни ткать не умеет, блины печь она не дужа, за ребятами бегать досужа
«У нас на горушке жорин крутился»	Витька жёнушкой хвалился: «моя жёнушка молодая, как ягодка наливная»
«С горы на гару снеги сыплють»	меня, молоду, домой кличут

Напев в записи Н. Д. Бера («Масленка кургужка, пришло деёкам грузка») является более архаичным и уникальным, чем напев из сборника Н. А. Римского-Корсакова, и не имеет большого числа вариантов — ни в публикациях, ни в коллекциях Фольклорно-этнографического центра. Для сопоставления представим два образца.

Первый — масленичная песня «Ой, да масленица на двор уижжает» (*Пример 4*), записанная в 2002 году в 56,4 км от деревни Даньково (где была запись Н. Д. Бера) — в деревне Совкино Глинковского сельского совета (ныне — поселения) Глинковского района Смоленской области от ансамбля женщин. По их комментариям, песню могли исполнять во время всей масленичной недели; и на улице, и дома. С данным напевом от тех же исполнительниц зафиксирован и другой песенный сюжет: «Разлилася речка, разлилася дужа» (заболело сердце у моего мужа; полез муж на печку полечить сердечко; пошла на беседку пригласить соседку: «помоги, соседка, полечить мне мужа от всякой болезни, от всякой хвори»; «от всякого гадства не надо лекарства»).

Второй образец — масленичная песня «А ў гародзе репка шарока націнка» (*Пример 5*) из монографии В. М. Прибыловой. Песня записана в 1974 году экспедицией Белорусской государственной консерватории под руководством Л. П. Костюковец в д. Хавчи Чашникского района Витебской области от женского ансамбля. В. М. Прибылова, проанализировав большой объем

музыкальных записей из пограничных регионов России и Беларуси, в своем исследовании говорит о мелогеографии масленичных напевов Верхнего Поднепровья и выделяет: «пскоўска-смаленска-віцебскі арэал», «чашніцка-аршанска-мсціслаўскі арэал» (к нему относится песня «А у гародзе репка...»), «клімавіцка-хоцімскі арэал», «масленічныя напевы сожска-беседзь-іпуцкага вусця». Песенные образцы, представляющие в монографии «чашніцка-аршанска-мсціслаўскі арэал», были зафиксированы собирателями в 1970–1990-е годы в Чашникском, Оршанском, Толочинском районах Витебской области, в Мстиславльском, Дрибинском, Бельничском районах Могилёвской области Беларуси.

При анализе музыкальных характеристик первого и второго масленичных напевов (в том числе их вариантов) обнаружились общие закономерности.

Ладо-мелодические свойства. Ладовые структуры — простые. В их основе — «трихорд в кварте» основного вида с малотерцовой основой и субсекундовым тоном (напев из сборника Н. А. Римского-Корсакова со всеми вариантами, напев в записи Н. Д. Бера, напев из сборника В. М. Прибыловой); заполненная малотерцовая ячейка с субсекундовым тоном (напев из д. Совкино). Конечные ладовые опоры в напевах — либо на первой, либо на второй ступенях лада. И в первом, и во втором напевах — сходное противопоставление опорных тонов лада: 1-й, 2-й и 3-й ступеней лада — в зонах стиховых акцентов; 1-й и 2-й ступеней — в серединных и заключительных кадансах. Оба напева состоят из четырех попевок, имеющих общие черты развития мелодической линии: восходящие/нисходящие терцовые и квартовые ходы; восходящее/нисходящее поступенное движение от одной ладовой опоры к другой; кружение; опевание опорных тонов лада.

Слогоритмическая и композиционная структуры. В основе слогоритмики напевов лежит силлабическая система стихосложения с постоянной цезурой, разделяющей стиховую строку на два полустихах, с подвижностью местоположения стиховых акцентов и различным количеством слогов в полустихах (по принципу уменьшения количества слогов в первом полустихе расположены варианты первого напева в *Примере 2*). В основе композиции напевов — строфа, состоящая из стиховой строки и припевного раздела.

Первый напев — ab/brb// — стиховая строка с меняющимся количеством слогов в первом полустихе (от 6 до 4) и стабильным количеством во втором полустихе (4 слога); припевный раздел (4+2+4 слогов) состоит из двойного повтора второго полустихах стиховой строки и — между повторами — припевного слова «дүшэ» («душа», «лёли»):

«А мы масляницу дожидаем,
Дожидаем, дүшэ, дожидаем» (Римский-Корсаков).

Второй напев — ab/R (rr)// — стабильная стиховая строка (6+6 слогов) и припевный раздел (4/3+4 слогов) с небольшими вариантами:

«Масленка кургужка, пришло деўкам грузка,
Ой, лёли, масленица» (Бер).

«Ой, да масленица на двор уизжает,
Ой, да люли, масленица» (д. Совкино).

«А у гародзе репка шарока націнка.
Масленіца, масленіца. Гій!» (д. Хавчи).

Метро-ритмическая и музыкально-временная организация напевов. В ее основе — закономерности песенного исполнения, а также координация мелодических вершин и стиховых акцентов.

В вариантах первого напева (*Пример 2*), на наш взгляд, счетной единицей музыкального времени является восьмая длительность, которая — индивидуально для каждого варианта —

становится основой либо двоичной, либо троичной пульсации с различными показателями музыкального времени (деление соответствует попевкам):

<i>Римский-Корсаков</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	А мы масляницу 6 7	дожидаем 4 6	дожидаем, душе 4+2 6	дожидаем 4 8
<i>д. Малая Василёвка</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	А мы Маслиниью 6 10	дышидали 4 12	дышидали, лёли 4+2 8	дышидали 4 12
<i>д. Сукромля</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	А мы Маслиниью 6 10	дышидали 4 10	дажидали, лёли 4+2 8	дышидали 4 10
<i>д. Шиловичи</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	Э мы мас(ы)леницу 6 6	дэжидэли 4 6	дэжидали, душа 4+2 6	дэжидали 4 9
<i>д. Холмы</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	Ой, ты Масленца 5 6	пализуха 4 6	пализуха, душа 4+2 6	пализуха 4 8
<i>д. Верховье</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	А мы маслинцу 5 6	дажидали 4 6	дажидали, душа 4+2 6	дажидали 4 9
<i>д. Велиство</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	Мы масленцу 4 4	дэжидали 4 6	дэжидали, душа 4+2 6	дэжидали 4 10

В образцах, представляющих второй напев (*Примеры 3, 4, 5*), единица музыкального времени — четвертная длительность, в связи с чем развитие строится на парной равномерной пульсации, с четной ритмической основой (деление — по попевкам):

<i>Бер</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	Масленка кургужка 6 4	пришло деўкам грузка 6 4	ой, лёли 3 4	масленица 4 4
<i>д. Совкино</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	Ой, да масленица 6 4	на двор уизжает 6 4	ой, да люли 4 4	масленица 4 4
<i>д. Хавчи</i> - кол-во слогов - кол-во муз. времени	А ў гародзе репка 6 4	шарока націнка 6 4	масленіца 4 5/6	масленіца 4 7

С учетом совокупности метро-ритмических показателей, слогоритмических и ладо-мелодических характеристик напевов в расшифровках автора статьи выполнена *тактировка*. Тактовые черты выставлены перед тонами, которые выделены а) стиховыми акцентами — третий от начала слог в каждом полустихе в первом напеве, пятый слог — во втором напеве; б) мелодической вершиной — вторая или третья ступени лада, достигаемые либо скачком, либо поступенным движением; в) долгими длительностями.

В результате краткого описания в данной статье смоленских масленичных обрядовых напевов в записях второй половины XIX века и конца XX — начала XXI века отметим следующее. Слуховые нотации являются ценнейшими документальными свидетельствами бытования песенных традиций Смоленской земли в жизненной практике крестьян. Выполненные более 120

лет назад от носителей традиций и имеющие подтверждение в современных звукозаписях, они сохранили и особенности смоленского диалекта, и основные музыкальные характеристики напевов. Такие нотации вызывают большой научный интерес этномузыковологов, фольклористов и, безусловно, заслуживают дальнейшего изучения в связи с рассмотрением вопросов текстологической оценки нотных записей и специфики нотографии напевов, с выявлением закономерностей исполнительского стиля, а также с описанием характера функционирования и преемственности различных жанров фольклора в многогранной песенной культуре Смоленской земли.

Литература

Алексеев Л. В. Смоленская земля в IX–XIII веках. М., 1980.

Бачинская Н. Народные песни в творчестве русских композиторов / под ред. Е. В. Гиппуса. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 1–202.

Деверилина Н. В. Римские-Корсаковы и Глинки на Смоленской земле // Новоспасский сборник. Выпуск шестой. Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф., 6–7 июня 2009 года / редкол.: Н. В. Деверилина, В. И. Елисеенкова, И. В. Светличная, И. А. Медведева, О. Н. Чернова. Смоленск: Смоленская городская типография, 2010. С. 130–139.

Лобкова Г. В. Истоки музыкальных тем «Камаринской» М. И. Глинки в фольклорных традициях Смоленской области (свадебная песня «Из-за гор, гор высоких, гор») // Новоспасский сборник. Выпуск четвертый. Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф., 25–26 апреля 2007 года / редкол.: Н. В. Деверилина, В. И. Елисеенкова, Г. В. Лобкова, И. А. Медведева, Н. В. Рамазанова, С. В. Фролов, О. Н. Чернова. Смоленск: Смоленская городская типография, 2007. С. 105–122.

Мехнечев А. М., Валевская Е. А. Результаты экспедиционной деятельности Санкт-Петербургской консерватории и Фольклорно-этнографического центра на территории Смоленской земли (1964–2004) // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных науч. конф.: в 2-х т. / отв. ред.: Н. И. Дегтярёва, Е. Г. Сорокина. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. С. 345–355.

Прыбылова В. М. Музычны ландшафт песенна-абрадавых традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя. З дадаткам «Музычныя традыціі Масленіцы Беларускага Падняпроўя» (кампакт-дыск). Мінск, 2010.

Реестр административно-территориального устройства Смоленской области (утвержден постановлением Администрации Смоленской области от 30.04.2008 № 261, в редакции постановлений Администрации Смоленской области от 31.12.2010 № 887, от 21.03.2011 № 152, от 14.06.2011 № 336, от 30.11.2011 № 780): Территориальные единицы Смоленской области. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://admin-smolensk.ru/directories/reestr_administrativno-territorialnogo_ustroystva_smolenskoy Obl/.

Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. Ор. 24 (1876 г.). СПб., 1877. Также известен сборник, в котором записи всех песен выполнены композитором: 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М.: Изд. П. Юргенсона, 1882.

Светличная И. В. «Сборник крестьянских песен бывшей Смоленской губернии В. Н. Добровольского с нотными записями Н. Д. Бера» (из архива Государственного Литературного музея) // Отечественная этномузыковология: история науки, методы исследования, перспективы развития. Материалы Международной научной конференции, 30 сентября — 3 октября 2010 года / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; редкол.: Лобкова Г. В. (науч. ред.), Мехнечева К. А., Подрезова С. В. (отв. ред.) и др. / СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. Т. 1. С. 36–58.

Седов В. В. Сельские поселения Смоленской земли VIII–XV вв. М., 1960.

Седов В. В. Славяне: Историко-археологическое исследование. М., 2002.

[Добровольский В. Н.]. Смоленский этнографический сборник: Составил В. Н. Добровольский: В 4 ч. Ч. IV. М.: Тип. А. В. Васильева, 1903. 720 с. (Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXVII / под ред., наблюд. и с предисл. Н. А. Янчука).

Сведения о нотных примерах

Пример 1. «*А мы масляницу дожидаемъ*». Приводится по изданию: Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. Для голоса с фортепиано. Соч. 24. М.: Музыка, 1977. [Раздел] IV. Песни игровые. С. 101. № 46.

Пример 2. Варианты напева «*А мы масляницу дожидаемъ*»:

- а. «*А мы масляницу дожидаемъ*». Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен... № 46 (мелодия).
- б. «*А мы Маслиныю дыжидали*». Архив Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнечова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее — Архив ФЭЦ СПбГК). Основной аудиофонд (далее — ОАФ). № 5312-39. Смоленская обл., Ершичский р-н, Кузьмичский с/с, д. Малая Василёвка [д. Василевка]. Исп.: Жиликова Марфа Сафронтьевна, 1910 г. р.; Михайлова Мария Арсентьевна, 1927 г. р. (родом из д. Б. Язовка). Зап.: Полякова А. В., Ивашина О. В., Гордеев В. А., 08.07.1999. Расш.: Фокина Н. А., Светличная И. В. (уточнения). Напев транспонирован на малую септиму вверх. Расшифровка Фокиной Н. А. ранее представлена: Фокина Н. А. Музыкально-поэтические формы в системе масленичной обрядности (по материалам фольклорных экспедиций в Ершичский район Смоленской области). Дипломная работа (рукопись). СПб., 2007. Приложение. № 5. Масленичная. Исполняли всю неделю — с понедельника до воскресенья. Пели любому мужчине.
- в. «*А мы Маслиныю дыжидали*». Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 5221-34. Смоленская обл., Ершичский р-н, Сукромлянский с/с, д. Сукромля. Исп.: Никонова Анна Андреевна, 1922 г. р.; Логунова Ульяна Ефимовна, 1914 г. р. Зап.: Мехнечов А. М., Лобкова Г. В., 03.08.1999. Расш.: Фокина Н. А. Напев транспонирован на увеличенную кварту вверх. Расшифровка ранее представлена: Фокина Н. А. Музыкально-поэтические формы... № 6. Масленичная. Комм.: «Нивесту с каким-нибудь там [парнем] женють. <...> Настав там, — ты будь бадрива».
- г. «*Э мы мас(ы)леницу дэжидэли*». Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 4216-16, 18. Смоленская обл., Духовщинский р-н, Шиловичский с/с, д. Шиловичи. Исп.: Щедрова Марфа Алексеевна, 1908 г. р. Зап.: Мехнечов А. М., Лобкова Г. В., 01.07.1994; Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 4216-33. Исп.: Щедрова Марфа Алексеевна, 1908 г. р. (запевала); Губина Прасковья Павловна, 1917 г. р. (запевала); Солдатенкова Марфа Стефановна, 1913 г. р.; Глинкина Ирина Афанасьевна, 1926 г. р.; Кузнецова Анастасия Ефимовна, 1923 г. р.; Иванова Анна Стефановна, 1915 г. р.; Глинкина Татьяна Кузьминична, 1927 г. р.; Савченкова Фёкла Андреевна, 1917 г. р. Зап.: Мехнечов А. М., Валевская Е. А., Лобкова Г. В., Мехнечова К. А., 01.07.1994. Расш.: Светличная И. В. Напев транспонирован на малую септиму вверх (№ 4216-16), на увеличенную кварту вверх (№ 4216-18), на чистую кварту вверх (№ 4216-33). Масленичная.
- д. «*Ой, ты Масленца пализуха*». Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 4329-16. Смоленская обл., Холм-Жирковский р-н, Канютинский с/с, д. Холмы. Исп.: Сизенкова Ефросинья Васильевна, 1920 г. р. (родом из д. Каменные Рвы бывшего Матрёнинского с/с Бельского уезда, около 3 км от д. Холмы); Шлемина Анастасия Романовна, 1923 г. р. (родом из д. Андреевка Верховского (бывшего Букановского) с/с). Зап.: Борисова Т. А., Мартынова Т. В., 13.07.1994. Расш.: Савельева И. А., Светличная И. В. (уточнения). Напев транспонирован на малую сексту вверх. Расшифровка ранее представлена: Савельева И. А. Система музыкально-поэтических форм масленичной обрядности в традиции Верхнего Поднепровья (к проблеме категории «фольклорно-этнографический текст»).

- Дипломная работа (Рукопись). СПб., 1997. Приложение. № 37. Масленичная. Исполнялась, начиная с четверга, «когда гульня пашла»; пели, стоя на горе и во время скатывания с горы.
- е. «*А мы маслинцу дажидали*». Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 4236-08, 09. Смоленская обл., Холм-Жирковский р-н, Томский с/с, д. Верховье. Исп.: Белова Мария Анисимовна, 1918 г. р. (запевала); Коханова Анастасия Кирилловна, 1915 г. р.; Рохлова Марфа Яковлевна, 1917 г. р.; Новикова Домна Павловна, 1915 г. р.; Смирнова Лидия Тихоновна, 1933 г. р. Зап.: Валевская Е. А., Савельева И. А., Погоня-Стефанович С. О., 15.07.1994. Расш.: Светличная И. В. Напев транспонирован на малую сексту вверх. Масленичная.
- ж. «*Мы маслинцу дэжидали*». Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 4240-29. Смоленская обл., Духовщинский р-н, Велистовский с/с, д. Велисто. Исп.: Дуброва Анна Васильевна, 1930 г. р.; Петрова Анна Васильевна, 1918 г. р. (запевала); Козлова Нина Ивановна, 1932 г. р.; Горюнова Елена Фроловна, 1923 г. р.; Степанова Анна Петровна, 1935 г. р. Зап.: Валевская Е. А., Мехнечов А. М., Лобкова Г. В., Мехнечова К. А., 03.08.1994. Расш.: Светличная И. В. Напев транспонирован на большую терцию вверх. Масленичная.

Варианты напева (б–ж) представлены в обобщенном виде: в одной строфе соединены мелодические варианты из разных строф.

Пример 4. «Ой, да масленица на двор уизжает». Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 6034-24. Смоленская обл., Глинковский р-н, Глинковский с/с, д. Совкино. Исп. участницы ансамбля «Марьино» (ансамбль образовался в д. Марьино в 1960- е годы): Сотникова Мария Яковлевна, 1929 г. р. (род. из д. Мантрово Сафоновского р-на); Андриянова Надежда Максимовна, 1941 г. р. (род. из д. Марьино Новского с/с); Федоренкова Зинаида Максимовна, 1938 г. р. (род. из д. Марьино Новского с/с); Попова Надежда Васильевна, 1930 г. р., [местная]; Трошкина Ольга Ивановна, 1930 г. р. (род. из д. Авдеево Новского с/с). Зап.: Ивашина О. В., Щупак Г. Н., 18.07.2002. Расш.: Светличная И. В. Напев транспонирован на малую сексту вверх. Масленичная. Комм.: «Когда саберутца, тада и пают», «и на улице, и дома».

Пример 5. «А ў гародзе репка шарока націнка». Фольклорный архив Белорусской государственной академии музыки. № 1955/79. [Белоруссия], Витебская обл., Чашникский р-н, [Антопольевский с/с], д. Хавчи. Исп.: Лицкевич А. С., 1921 г. р.; Явпак Г. С., 1909 г. р.; Храпская Г. П., 1887 г. р.; Донюш К. Я., 1925 г. р. Зап.: экспедиция Белорусской государственной консерватории, руководитель Л. П. Костюковец, 1974 год. Расш.: Прибылова В. М. Приводится по изданию: *Прыбылова В. М. Музычны ландшафт песенна-абрадавых традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя. З дадаткам «Музычныя традыцыі Масленіцы Беларускага Падняпроўя» (кампакт-дыск)*. Мінск, 2010. Дадатак 2. Нотныя прыклады. [№] 6. Масленічная.

Пример 1

Allegretto scherzando

p

А мы ма - сле - ни - цу до - жи - да -

- ем, до - жи - да - ем, ду - ше, до - жи - да - ем.

А мы масленицу дожидаем,
Дожидаем, душе, дожидаем.
Сыр и масло в глаза увидаем,
Увидаем, душе, увидаем.
Как на горке дубок зелененек,
Зелененек, душе, зелененек,
А Вержинский¹ попок молоденек,
Молоденек, душе, молоденек.
Попадьихи пили, да попов пропили во гуляньи,
Во гуляньи, душе, во гуляньи;
А дьячихи пили, да дьячков пропили во гуляньи,
Во гуляньи, душе, во гуляньи;
Пономарихи пили, да пономарей пропили во гуляньи,
Во гуляньи, душе, во гуляньи.

¹ Название прихода.

Пример 2

а. Allegretto scherzando



А мы ма - сля - ни - пу до - жи - да - емъ до - жи - да - емъ ду - ше, до - жи - да - емъ.

б.



А мы мас - ли - ны - ю ды - жи - да - ли, ды - жи - да - ли, лё - ли, ды - жи - да - ли.

в.



А мы мас - ли - ны - ю ды - жи - да - ли, да - жи - да - ли, лё - ли, ды - жи - да - ли.

г.



Э мы ма-с(ы) - ле - ни - пу дэ - жи - дэ - ли, дэ - жи - да - ли, ду - ша, дэ - жи - да - ли.

д.



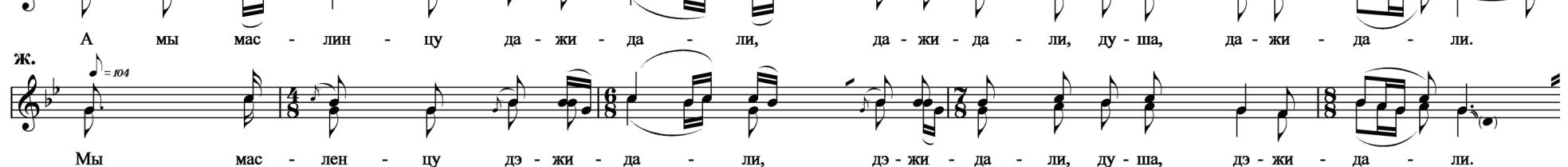
Ой, ты мас - лен - ца па - ли - зу - ха, па - ли - зу - ха, ду - ша, па - ли - зу - ха - (э-и).

е.



А мы мас - лин - пу да - жи - да - ли, да - жи - да - ли, ду - ша, да - жи - да - ли.

ж.



Мы мас - лен - пу дэ - жи - да - ли, дэ - жи - да - ли, ду - ша, дэ - жи - да - ли.

Пример 3

Пример 4

Ой, да ма - сле - ни - ца на двор у - из - жа - ет, ой, да лпо - ли, ма - сли - ни - ца.
Ой, ши - ро - ка - я на двор у - из - жа - ет, ой, да лю - ли, ма - сли - ни - ца.
А мы, ма - ла - ду - шки, и - ё у - стри - ча - ем, ой, да лпо - ли, ма - сли - ни - ца.

Пример 5

♩ = 95

1. А ў га-ро-дзе ре-пка ша-ро-ка па-ти-ка. Ма-сле-ні-ца, ма-сле-ні-ца. Гій!

2. Ні-хомя-не ті біл-ре, што я сі-ра-ні-ка. Ма-сле-ні-ца, ма-сле-ні-ца. Гій!

3. Пі-рэ мя-с сне-ла, ту-дзес хадзіць бе-ла. Ма-сле-ні-ца, ма-сле-ні-ца. Гій!

4. При-сло-но-тэ ў кру-юкі ча-ты-ры па-ду-шкі. Ма-сле-ні-ца, ма-сле-ні-ца. Гій!

5. (ы) Га-рлач пла-ция - ўсё ма-ё ба-га-ция. Ма-сле-ні-ца, ма-сле-ні-ца. Гій!

6. Пи-та-я пя-рі-на-са-ма Ка-ци-ры-на. Ма-сле-ні-ца, (и) ма-сле-ні-ца. Гій!

* «Е» спявасцца ў пазіцыі «о», «а» – у пазіцыі «о», «і» – у пазіцыі «ы».

Maslenitsa Ritual Songs of the Smolensk Region in the Auditory Notations of Nikolai Rimsky-Korsakov and Nikolai Ber (19th century) and in Archival Sound Recordings (20th–21st Centuries)

Irina V. Svetlichnaya

Chief of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov, PhD student of the Ethnomusicology Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Summary

The article presents variants of two Smolensk Maslenitsa ritual tunes in the auditory notations of N. A. Rimsky-Korsakov and N. D. Ber in comparison with the transcripts of archival sound recordings of the 1970s – 2000s from the funds of the Centre for Folklore and Ethnography named after A. M. Mekhnetsov at Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Belarusian State Academy of Music (Minsk).

The musical samples selected for comparison, despite the large time difference in their fixation (about 120 years) and the use of different methods of recording melodies and texts by the collectors, reflect the stability of the melodic, syllable-rhythmic, compositional basis of each of the tunes and thus characterize the stability and preservation of the Smolensk song traditions.

Keywords

Smolensk region, Maslenitsa ritual songs, auditory notations, archival recordings, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Centre for Folklore and Ethnography named after A. M. Mekhnetsov, Belarusian State Academy of Music (Minsk)

Submitted on: 10.11.2020

Published on: 01.05.2021

For citation:

*Svetlichnaya, Irina V. "Maslenitsa Ritual Songs of the Smolensk Region in the Auditory Notations of Nikolai Rimsky-Korsakov and Nikolai Ber (19th century) and in Archival Sound Recordings (20th–21st Centuries)". In *Folk traditions: music – poetry – dance*, No. 1 (2021), pp. 14–31 (in Russian).*

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-002

**СОЗДАНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ,
УЧЕБНЫХ КУРСОВ**

УДК 378

ББК 85.312г

**Этномузыкология в системе высшего образования:
история формирования научно-образовательного центра
в Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова**

Лобкова Галина Владимировна

кандидат искусствоведения, заведующая Кафедрой этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Аннотация

С 1920-х годов в Ленинграде формируется научно-образовательный комплекс подготовки кадров на уровне высшего образования в области музыкальной этнографии (этномузыкологии). Огромную роль в разработке образовательных программ сыграли Б. В. Асафьев (1925–1929), А. М. Мехнечев (1988–2008). В настоящее время программа сохраняет комплексный характер и нацелена на подготовку этномузыкологов-исследователей, преподавателей, руководителей творческих коллективов.

Ключевые слова

этномузыкология, высшее образование, фольклорные экспедиции, консерватория, Фольклорно-этнографический центр

Дата поступления статьи: 11.11.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования

Лобкова Г. В. Этномузыкология в системе высшего образования: история формирования научно-образовательного центра в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1(1). С. 32–44.

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-003

**Г. В. Лобкова
(Санкт-Петербург, Россия)**

**Этномузыкология в системе высшего образования:
история формирования научно-образовательного центра
в Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова**

Этномузыкология — научное направление, связанное с исследованием народной музыки и традиционных устных музыкальных культур. Как отмечает Анна Чекановска, различные названия научного направления, такие как сравнительное музыказнание, музыкальная этнография, музыкальная фольклористика и этномузыкология, обусловлены историческим развитием методологических и методических установок¹, однако в России использование того или иного варианта наименования, как правило, было вызвано стремлением сохранить достижения и преемственность в рамках научной школы на резких поворотах истории.

Первый опыт разработки и внедрения в систему отечественного высшего образования специальных дисциплин в области музыкальной этнографии осуществлен Б. В. Асафьевым². В начале 1920-х годов для слушателей факультета (разряда) истории музыки Курсов по подготовке научных сотрудников в Российском институте истории искусств он читает лекции по «Русскому народному музыкальному творчеству»³. План курсов на 1924–1925 учебный год включает развернутый цикл дисциплин, среди них: «Введение в музыкальную этнографию», «Русский музыкальный фольклор», «Западный музыкальный фольклор», «Инструментология», «Семинарий по народному творчеству»⁴.

В 1925 году Б. В. Асафьев приглашен на должность профессора в Ленинградскую консерваторию, где он создает и возглавляет научно-музыкальное отделение — первый вузовский центр целенаправленной подготовки музыковедческих кадров. В 1926 году по инициативе Асафьева впервые в истории консерватории читается курс русского народного песнетворчества. Ведет занятия А. В. Преображенский (1880–1929), исследователь истории русской церковной музыки, кандидат Казанской духовной академии, профессор, научный сотрудник Разряда истории музыки Государственного института истории искусств. Он объединяет в лекционном курсе проблематику, связанную с изучением народных песенных традиций и древнерусской семейографии⁵.

¹ А. Чекановска указывает на то, что «среди многих терминологических разновидностей наибольшую популярность и историческое значение приобрели четыре: сравнительное музыказнание (нем. vergleichende Musikwissenschaft, франц. musicologie comparée, англ. comparative musicology), музыкальная этнография (нем. Musikethnologie), этномузыкология (англ. ethnomusicology) и музыкальная фольклористика (нем. musikalische Volkskunde)». См.: Чекановска А. Музыкальная этнография: Методология и методика. М., 1983. С. 10–11.

² См.: Лобкова Г. В. Из истории отечественной этномузыкологии: вклад Б. В. Асафьева в становление санкт-Петербургской музыкально-этнографической школы // Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях: Сборник материалов Всероссийских конференций 2008–2010 годов. СПб., 2013. С. 9–21.

³ Программа курса приводится в издании: Из истории советского музыкального образования: Сб. материалов и документов. 1917–1927 / сост. и редкол.: Л. А. Баренбойм, С. М. Вильскер, П. А. Вульфиус (отв. ред.) и др. Л., 1969. С. 285–286.

⁴ См. об этом: Лапин В. А. Изучение фольклора в РИИИ // Временник Зубовского института. Вып. 11: Фольклористика в Зубовском институте / ред.-сост. С. В. Кучепатова. СПб., 2013. С. 4–27.

⁵ Программа курса русского народного музыкального творчества, составленная А. В. Преображенским, 1926 г. //



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. Боголябленский, А. В. Ольховский (Киев), Б. И. Загурский, Ю. А. Кремлёв, Р. И. Грубер,

Б. В. Асафьев, Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд (средний ряд);

А. С. Рабинович, Н. В. Мамуна, Е. Л. Даттель, А. Н. Дмитриев (верхний ряд)

На основе сохранившихся учебных планов 1928 и 1929 годов можно судить о том, насколько активно в этот период изменялась и усложнялась образовательная программа музыковедческого отделения. Если план 1928 года предполагал выделение двух специализаций (исследовательской и педагогической), то согласно учебному плану 1929 года распределение студентов осуществлялась по четырем специальностям (специализациям): музыкально-теоретической, музыкально-исторической, музыкально-критической и музыкально-этнографической. Уточнение наименований специальностей было вызвано подготовкой первого выпуска музыковедов, и в связи с этим план 1929 года неоднократно обсуждался (в мае на пленуме отдела, в июне в Москве) и был утвержден сначала президиумом музыковедческого отделения, затем — правлением Ленинградской государственной консерватории. С этой даты (1 июля 1929 года) можно считать, что *пятилетняя программа подготовки музыковедов со специализацией в области музыкальной этнографии* была официально введена в отечественную систему высшего образования.

В примечаниях к учебному плану сказано: «Специализация осуществляется как путем проработки специальных курсов и семинариев по одной из четырех основных кафедр, так и путем соответственного уклона производственной практики и индивидуальной самостоятельной

Из истории советского музыкального образования. С. 252–253.

домашней работы студента»⁶. Среди четырех приведенных в учебном плане кафедр указана Кафедра музыкальной этнографии и сравнительного музыказнания (1928 год) или Кафедра музыкальной этнографии и материальной культуры (1929 год)⁷. В ряду дисциплин учебного плана 1928 года: «Русская народная песня (включая семинарий по изучению взаимоотношения русской речевой и музыкальной интонации)», «Основы сравнительного музыказнания», «Музыка народов СССР», «Музыкальное краеведение и прикладная музыкальная этнография». Значительная переработка учебного плана была осуществлена Б. В. Асафьевым после посещения им во второй половине 1928 года Берлинской консерватории, где он познакомился с ведением образовательного процесса, содержанием музыковедческих программ и организацией инструментального музея. Ученый посетил фонограммархив Берлинского психологического института, где имел возможность слышать фонографические записи музыки племен и народов Азии, Африки, Австралии и Америки⁸. 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»⁹.

По словам Б. В. Асафьева, изучение народного песнетворчества в вузах должно быть «тесно спаянно с научными проблемами этнологии, этнографии, социологии, исторической поэтики»¹⁰. Разработанные Б. В. Асафьевым учебные 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). В эти же годы С. Л. Гинзбург разрабатывает лекционный курс «Музыка народов СССР»¹¹ для студентов консерватории. Необходимо отметить, что задел в сфере сравнительного музыказнания на несколько лет вперед определил основные направления работы музыковедов-фольклористов.

На основе публикаций Н. П. Рязановой известно, что дисциплины «Русская народная песня (включая семинарий по изучению взаимоотношения русской речевой и музыкальной интонации)», «Музыкальное краеведение и прикладная музыкальная этнография» велись П. Б. Рязановым — композитором, музыкедом, который окончил Ленинградскую консерваторию в 1925 году по классу А. М. Житомирского и приступил к работе в качестве преподавателя. П. Б. Рязанов совместно с Б. В. Асафьевым, С. Л. Гинзбургом и Ю. Н. Тюлиным работал над составлением хрестоматии по курсу сольфеджио, основную часть которой составляли русские народные песни различных жанров. В 1965 году была опубликована только часть этого коллективного труда — раздел, подготовленный Б. В. Асафьевым (вышел под заголовком «Речевая интонация»)¹².

⁶ 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. / отв. ред. Л. Г. Данько. Л., 1984. С. 105.

⁷ Варианты названия кафедры отражены в учебных планах музыкально-научного (музыковедческого) отделения 1928, 1929 годов. План 1928 года был принят (с небольшими изменениями) по докладу заместителя председателя научно-музыкального отделения С. Л. Гинзбурга специальной комиссией под председательством А. К. Глазунова. Учебный план 1929 года утвержден Правлением Ленинградской государственной консерватории. См.: Данько Л. Г. О некоторых аспектах деятельности Б. В. Асафьева — критика и педагога (К 100-летию со дня рождения). С. 101–105.

⁸ Материалы к биографии Б. Асафьева / сост. А. Крюков. Л., 1981. С. 63–64.

⁹ См.: Данько Л. Г. О некоторых аспектах деятельности Б. В. Асафьева — критика и педагога (К 100-летию со дня рождения). С. 101–105.

¹⁰ 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.

¹¹ Данько Л. Г. О некоторых аспектах деятельности Б. В. Асафьева — критика и педагога (К 100-летию со дня рождения). С. 101–105.

¹² См.: Рязанова Н. П. П. Б. Рязанов и Б. В. Асафьев: из истории одной коллективной работы // Opera musicologica.

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”»)¹³. После специальной поездки на Русский Север, в сентябре 1925 года Асафьев выступает с докладом на заседании Ученого совета Государственного института истории искусств с изложением основных принципов экспедиционной работы¹⁴, 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 (только 1926 год), Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд — учеников Б. В. Асафьева, филологов — А. М. Астаховой, Н. П. Колпаковой, И. В. Карнауховой и других исследователей, впоследствии ставших крупными учеными¹⁵. Перед музыкантами в экспедициях Б. В. Асафьевым ставились цели научно-исследовательского уровня: охват всех видов песенного творчества (от речитации до инструментальной импровизации), бытующих в каждой исследуемой местности, как основание к их дальнейшему социально-историческому изучению.

С 1927 года экспедиционная деятельность ведется и в Ленинградской консерватории. В числе первых состоялись возглавляемые Х. С. Кушнаревым поездки в Закавказье: в 1927 году совместно с Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд; в 1928 году, предположительно, с А. А. Тер-Ованисяном (Тер-Оганисяном); в 1929 году участниками экспедиции были А. Л. Степанян, Т. Г. Тер-Мартиросян, Ю. Н. Тюлин. В 1928 году Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд осуществляют самостоятельную экспедицию в Узбекистан. Кроме того, в 1927–1929 годах они делают записи на фонограф от студентов башкир, татар, туркменов, киргизов, узбеков, гольдов Института народов Севера и Института живых восточных языков МГУ¹⁶.

Х. С. Кушнарев организует в Малом зале консерватории первый этнографический концерт с участием известных армянских музыкантов, исполнителей на традиционных народных инструментах.

В целях поддержки экспедиционной деятельности в 1927 году Б. В. Асафьев основывает Этнографический кабинет (Кабинет музыкальной этнографии) при научно-музыкальном отделении (заведующий — Асафьев, секретарь — Е. В. Гиппиус¹⁷). В 1929 году организован Музыкально-краеведческий кружок Ленинградской государственной консерватории¹⁸. Эти подразделения решали задачи формирования практической базы для курса расшифровки фонограмм.

2014. № 1 (19). С. 4–26; Рязанова Н. П. Письма П. Б. Рязанова Б. В. Асафьеву // *Opera musicologica*. 2014. № 2 (20). С. 80–86.

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ См.: Марченко Ю. И. Фонографические записи экспедиций ГИИИ в собрании Фонограммархива Пушкинского Дома // Временник Зубовского института. Вып. 11: Фольклористика в Зубовском институте / ред.-сост. С. В. Кучепатова. СПб., 2013. С. 28–32; 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 / ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. СПб.: СПбГК, 2001. С. 145–148.

¹⁶ См.: Редькова Е. С. Из истории первых экспедиций Этнографического кабинета Ленинградской консерватории // *Opera musicologica*. 2019. № 3 (41). С. 43–55.

¹⁷ Е. В. Гиппиус в 1924 году окончил Институт истории искусств по разряду истории музыки, в 1927 Ленинградскую консерваторию по классу дирижирования Н. А. Малько, в 1928 музыковедческий факультет в классе Б. В. Асафьева, в 1930 аспирантуру в Институте истории искусств (научный руководитель — Б. В. Асафьев).

¹⁸ См.: Асафьев Б. О народной музыке. С. 11; Материалы к биографии Б. Асафьева. С. 133, 227–228.

В результате интенсивной работы 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) РАН¹⁹.

В письме М. Горькому от 27 февраля 1928 года Б. В. Асафьев сообщает о достижениях в сфере изучения народной музыки: «...За последние два года мне удалось, благодаря даровитым ученикам моим, слушателям Музо Гос[ударственного] института истории искусств и Консерватории, сильно поднять в Ленинграде музыкально-этнографическую работу. Удачные экспедиции с помощью фонографа открыли перед нами богатейший песенный материал. Различие нашего подхода к народному музыкальному творчеству от прежнего состоит в следующем:

1. Раньше у нас интересовались только «старинной песней» и из нее выбирали красивые напевы и обрабатывали их — мы наблюдаем в каждой данной исследуемой местности всю бытующую песню и делаем (путем фонограмм) научно-ценный отбор из всех отраслей и видов песенного творчества, как поступают в своей области естественники. При этом запись «вкусовая», на слух не допускается.

2. Раньше рассматривали песню как материал для «художественной музыки» композиторов. Наши же наблюдения показывают, что народное, точнее, крестьянское песенное искусство — самостоятельная и не менее художественная культура, имеющая обмен с городом, но развивающаяся своими особыми путями как музыкальное творчество устной традиции.

3. Нам теперь ясно, что музыкальное творчество устной традиции тем самым, что оно создается и развивается только в практике исполнения, в звучании, <...> отличается от музыкальной урбанистической культуры и в психологическом (совсем иной характер изображения и запоминания) отношении, и в социальном (коллективность), и в музыкально-формальном (текучесть, изменчивость), будучи по существу своему импровизационным.

4. Благодаря письменному и культурному многообразию нашей страны мы можем слышать муз[ыкальные] интонации, восходящие к первобытным этапам муз[ыкальной] культуры — и все это в живых памятниках, в устной передаче. Мы наблюдаем вековые потоки и наследия мелоса <...>. Нам удалось установить тесную связь между изменениями темпа и уклада жизни и изменениями характера и форм песенного творчества²⁰.

Б. В. Асафьев — лектор-просветитель, общественный деятель — считал обязательным включение народной песни в современный музыкальный мир как средства воспитания активного художественно-музыкального сознания, пробуждения «массовой песенности». «Мы живем в стране песни»²¹ — 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»²².

¹⁹ 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.

²⁰ Материалы к биографии Б. Асафьева... С. 131–132 (из письма Б. Асафьева — М. Горькому от 27 февраля 1928 года).

²¹ Асафьев Б. В. Хоровое пение в школе // Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., 1980. С. 166.

²² Асафьев Б. В. Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании // Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. С. 174.



*В Лаборатории народного музыкального творчества
 Н. М. Светличная, Е. И. Якубовская (Мельник), Ф. А. Рубцов, А. Ю. Кастров,
 О. А. Сергеева (Соловьева), А. М. Мехнецов, 1977 г. (Архив ФЭЦ СПбГК)*

«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 музыкоznания, сплотивший вокруг себя плеяду последователей и учеников», — это выдержки из характеристики, которую единогласно принимает в 1927 году Совет Ленинградской государственной консерватории²³.

Переработка учебного плана, изменение названия кафедр, цикла дисциплин, их наименований обусловлено не только стремлением реализовать в наиболее полном виде принцип создания программы всесторонней подготовки специалистов, но и непростой ситуацией перестройки музыкального образования в новых политических условиях, а также усилившейся в эти годы идеологической борьбой «за пролетарскую музыку», развернутой членами Российской (Ленинградской/Всесоюзной) ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ/ЛАПМ/ВАПМ). В 1929 году ситуация обострилась до предела, и в силу ужесточившихся обвинений в «формализме» и «антимарксизме» со стороны РАПМ Б. В. Асафьев вынужден был оставить Консерваторию.

В трагические для истории страны 1930–1950-е годы в Ленинградской консерватории создаются научные труды, ныне относящиеся к классическим, имеющим большое значение в развитии этномузыкоологии. Это исследования Н. Д. Успенского, Х. С. Кушнарева, Т. С. Бершадской²⁴. В 1940–1941 годы профессор Е. В. Гиппиус возглавляет Кафедру народ-

²³ Характеристика Б. В. Асафьева, принятая Советом ЛГК 2 и 4 апреля 1927 г. // Материалы к биографии Б. Асафьева. С. 225.

²⁴ Успенский Н. Д. Лады русского Севера. М., 1973 (кандидатская диссертация на эту тему защищена им в 1946 году); Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958; Бершадская Т. С.

ной музыки и читает лекционные курсы: «Русское народное песенное искусство», «История русской музыкальной фольклористики». В конце 1950-х – начале 1960-х годов открывается новый этап отечественного инструментоведения. В 1957 и 1959 годах Флавием Васильевичем Соколовым осуществлены специализированные экспедиции в Гдовский район Псковской области с целью записи гусельной и балалаечной игры. По результатам этих поездок им изданы сборники с расшифровками наигрышей²⁵.

В 1950–1970-е годы Ф. А. Рубцов возглавляет музыкально-фольклористическую деятельность в консерватории²⁶. Им подготовлена плеяда учеников, среди которых известные музыковеды-фольклористы Б. М. Добровольский (1951), И. И. Земцовский (1960), М. Л. Мазо (1966), С. В. Пьянкова (1966), Н. Н. Абубакирова (1972), Н. К. Буракова (Осадчая, 1976), А. М. Мехнечев (1976), А. Д. Аврова (Троицкая, 1977), Ю. И. Марченко (1977), Е. И. Мельник (Якубовская, 1978), А. Б. Сушко (Афанасьевая, 1979) и другие²⁷. По инициативе Ф. А. Рубцова и под его научным руководством с 1962 года возобновляется планомерная коллективная экспедиционная работа, в которой участвуют сотрудники Лаборатории народного музыкального творчества и студенты, в основном, музыковедческого и композиторского отделений консерватории (экспедиции в Ленинградскую, Смоленскую, Вологодскую, Новгородскую области). В 1960-е годы выходят в свет теоретические работы Ф. А. Рубцова, в которых развиваются основные положения интонационной теории Б. В. Асафьева, разрабатываются методы изучения ладового строения народных песен с учетом исторического, структурного, функционального аспектов.

Во многом благодаря творческому и научному общению с Ф. А. Рубцовым сформировался профессиональный интерес А. М. Мехнечева. Начиная с 1976 года он работает в Ленинградской государственной консерватории и более 30 лет отдает делу собирания, изучения и введения в образовательный процесс материалов по народной традиционной музыкальной культуре. Ему удалось организовать и провести около 100 широкомасштабных комплексных экспедиций, в которых в целом работало более 300 человек. В результате было осуществлено фронтальное исследование ряда ключевых для истории русской культуры территорий: Западная Сибирь (1966–1977, 1995, 1997, 2001), Вологодская (1976–1993, 2000), Архангельская (1977–1983), Псковская (1981–2002), Новгородская (1985–1992), Тверская (1985, 1988–1997), Смоленская (1993–2005) области, Краснодарский край (2006).

Деятельность А. М. Мехнечева отличается неразрывностью и взаимосвязью научно-исследовательского, художественно-творческого и образовательного направлений. Им были созданы фольклорный ансамбль Санкт-Петербургской консерватории (1976), музыкально-этнографическое отделение (1989, с 2003 — отделение этномузыкаологии), кафедра музыкальной этнографии и древнерусского певческого искусства (1992, с 2005 — кафедра этномузыкаологии), Фольклорно-этнографический центр (1991). Под научным руководством А. М. Мехнечева подготовлено и защищено 8 дипломных работ и 6 кандидатских диссертаций: дипломные работы И. Б. Тепловой (1981), Н. Н. Артеменко (1982), Г. В. Лобковой (1985),

Основные композиционные закономерности многоголосной русской народной крестьянской песни / под ред. Х. С. Кушнарева. Л., 1961 (кандидатская диссертация на эту тему защищена Т. С. Бершадской в 1951 году).

²⁵ Соколов Ф. В. 1) Гусли звончатые: Сб. народных гусельных наигрышей / под общ. ред. С. В. Аксюка. М., 1959; 2) Русская народная балалайка. М., 1962.

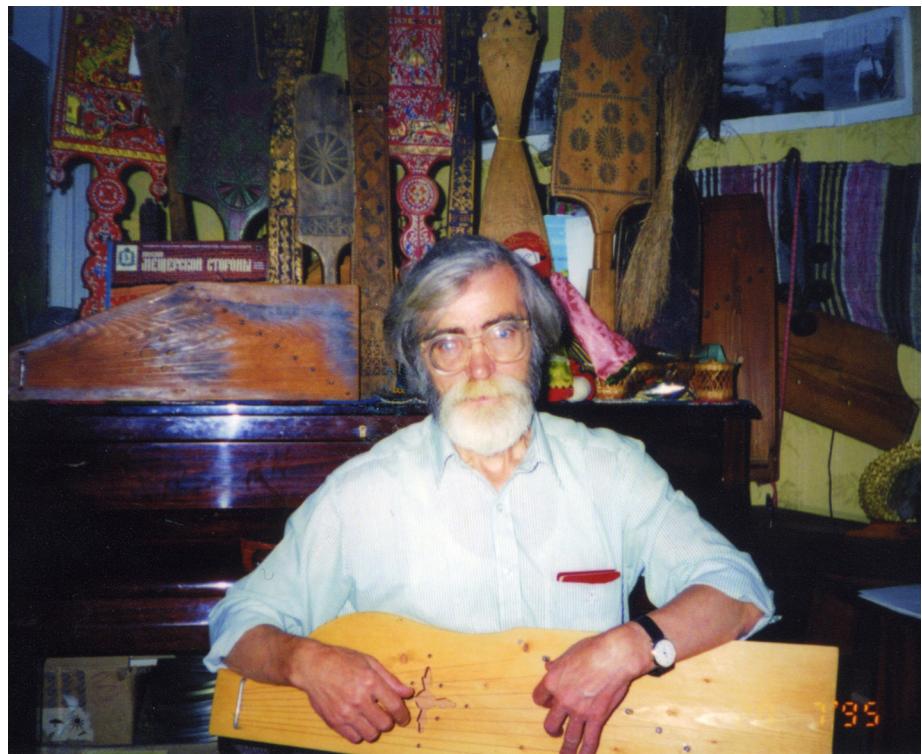
²⁶ Рубцов Ф. А. 1) Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: Опыт исследования. Л., 1962; 2) Смысловое значение кадансов в календарных напевах // Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973. С. 82–104; 3) Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.

²⁷ В скобках указан год окончания консерватории. См.: Редькова Е. С. Из истории кабинета народного музыкального творчества Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. (1927–1976) // Отечественная этномузыкаология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф. / науч. ред. Г. В. Лобкова; отв. ред. С. В. Подрезова. СПб.: Университетский обр. СПб. и Лен. обл., 2011. Т. 1. С. 125.

Е. А. Неудачиной (Зилотиной, 1986), О. В. Шишковой (Смирновой, 1987), И. С. Поповой (1994), Г. А. Дорджиевой (1995), А. В. Поляковой (1997); кандидатские диссертации И. Б. Тепловой (1993), Г. В. Лобковой (1997), И. С. Поповой (1998), Г. А. Дорджиевой (2001), И. В. Корольковой (2002), Г. П. Парадовской (2002).

Педагогическим коллективом Санкт-Петербургской государственной консерватории под руководством А. М. Мехнечова разработана и внедрена образовательная программа подготовки специалистов в области музыкальной фольклористики (утверждена в 1988 и введена в 1989 году)²⁸. В 2002 году этномузикология была введена как самостоятельная специальность с 5-летним сроком обучения в Перечень направлений подготовки и специальностей высшего профессионального образования в области культуры и искусства. Авторами разработок являются: профессор, канд. иск. А. М. Мехнечов, доктор фил. Т. Г. Иванова, канд. ист. С. И. Алексеева, канд. иск. А. Ф. Некрылова, канд. иск. Г. В. Лобкова, канд. иск. И. Б. Теплова, канд. ист. О. В. Лысенко и др.²⁹ В совершенствовании образовательной программы участвовали выдающиеся ученые Б. Н. Путилов, В. Е. Гусев, А. А. Шенников. При подготовке третьего поколения образовательных стандартов высшего профессионального образования этномузикология в качестве профиля обучения включена в федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки 073000 (53.03.06/53.04.06) «Музыказнание и музыкально-прикладное искусство» (квалификации/степени — бакалавр, магистр) (утвержден в 2011). На всех этапах работы сохранен комплексный характер образовательной программы в области этномузикологии, который определяется сочетанием научно-теоретического, исполнительского и педагогического профилей обучения, что способствует универсальной профессиональной подготовке выпускников.

Специальная подготовка включает дисциплины, направленные на постижение истории и теории этномузикологии, овладение методами научно-практической, ана-



А. М. Мехнечов в помещении Лаборатории народного музыкального творчества Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 1995 год

²⁸ Основные положения и принципы построения комплексной программы подготовки музыкантов-фольклористов впервые были изложены в статье: Мехнечов А., Валевская Е. Музыкально-этнографическое отделение консерватории: программа подготовки фольклористов // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. науч. тр. / отв. ред. А. А. Банин. М., 1990. Вып. 1. С. 105–134.

²⁹ См.: Этномузикология: 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. Мехнечов. СПб., 2005.

литической, педагогической и художественно-творческой работы с фольклорно-этнографическими материалами. Выделяются следующие уровни освоения программы специальной подготовки:

1) Курсы «Теория музыкального фольклора», «Поэтика фольклора», «Народные музыкальные инструменты», «Народная хореография», «Региональные певческие стили», «Основы этномузикологии», «История фольклористики и этномузикологии», «Музыкальная культура народов России», «Музыкальный фольклор народов Европы» в совокупности образуют основную часть программы теоретического обучения специалистов. Эти курсы призваны дать студентам совокупность базовых знаний об основных научных категориях и понятиях, принципах и методах изучения песенных, инструментальных, словесных, хореографических традиций народной культуры в их системной связи; о специфических свойствах и закономерностях исторического развития музыки устной традиции; о жанровом составе и стилевых особенностях музыкального фольклора в его этническом и региональном разнообразии; о сфере исполнительства как важной составляющей народных музыкальных традиций; об истории и теории этномузикологии и фольклористики как смежных наук; о выработанных в отечественной и зарубежной науке методах исследования народной музыки и фольклора.

2) Научно-практическая часть образовательной программы связана с изучением методов сбора, расшифровки, анализа, систематизации и классификации документальных музыкально-этнографических материалов. Эта подготовка осуществляется в рамках дисциплин: «Методика полевых исследований», «Расшифровка и анализ образцов музыкального фольклора»; «Обработка и систематизация фольклорно-этнографических материалов». Первостепенное место занимает «Фольклорно-этнографическая практика», предполагающая непосредственное участие студентов на протяжении всего обучения в экспедициях.

3) Большое значение в подготовке этномузиколога имеет процесс практического освоения певческих и инструментальных традиций в целях достоверного воссоздания подлинных образцов народной музыкальной культуры в их аутентичном виде. Работа в классе *Фольклорного ансамбля* позволяет студентам проникнуть в тайны народного музицирования, постичь внутренние закономерности строения народной песни («исполнительство как элемент структуры фольклорного текста») и общие принципы преемственности традиций устной музыкальной культуры. Кроме задач, связанных с формированием исполнительских навыков и развитием аналитических способностей, класс «Фольклорного ансамбля», а также курсы «Методика работы с фольклорным ансамблем», «Исполнительская практика», «Творческая практика» направлены на освоение методов и получение навыков использования материалов по народной традиционной музыкальной культуре в педагогической и просветительской деятельности, включения их в современный культурный процесс. Методы и навыки педагогической работы развиваются также в процессе прохождения курсов: «Методика преподавания специальных дисциплин», «Профессиональная педагогическая подготовка», «Педагогическая практика».

Цикл музико-педагогических дисциплин сохраняется в качестве базовой составляющей образовательной программы, обеспечивающей общепрофессиональный уровень подготовки этномузикологов. В учебный план включены также дисциплины историко-этнологического плана: «Этнология», «Этнография восточных славян», «Диалектология». Цель этих курсов состоит в том, чтобы познакомить студентов с направлениями и концепциями, сложившимися в области изучения истории, языка, духовной и материальной культуры народов России и мира, научить их пользоваться широким спектром методов, применяемых в науках о человеке для претворения в жизнь поставленных профессиональных задач.

Итоговая государственная аттестация этномузиколога включает государственный экзамен, включающий исполнение подготовленной выпускником концертной программы фольклорного ансамбля и собеседование, и защиту выпускной квалификационной работы (дипломной

работы), посвященной актуальным вопросам изучения народной традиционной музыкальной культуры.

Последовательное освоение широкого круга специальных дисциплин, опирающихся на методологические принципы и организационные формы современной этномузикологии, и базовая музыкально-теоретическая и историко-этнологическая подготовка создают оптимальные условия формирования профессиональных знаний, навыков, подходов, необходимых для решения сложных вопросов современного культурного процесса. Научно-документальной и методологической базой для осуществления образовательной программы в области этномузикологии служат фонды и программа деятельности Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцова Санкт-Петербургской государственной консерватории.

Таким образом, усилиями многих поколений ученых в настоящее время в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова сформировался научно-образовательный комплекс в области этномузикологии, который может быть охарактеризован как научная школа. Об этом свидетельствуют: наличие исследовательской программы, которая направлена на решение задач сохранения, всестороннего изучения и восстановления в современных условиях традиций народной музыкальной культуры; сохранение и совершенствование основополагающих научных принципов и методов исследования, выработанных ведущими учеными, представителями школы; целенаправленная подготовка кадров, передача опыта и знаний, а также основных научных традиций.

Литература

- Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 247 с.
- Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / сост. и коммент. А. П. Павлова-Арбенина; ред. Б. А. Кац. Л.: Музыка, 1980. 216 с.
- Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / ред. и вступ. статья Е. М. Орловой. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. 142 с.
- 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 / ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. СПб.: СПБГК, 2001. С. 145–148.
- Временник Зубовского института. Вып. 11: Фольклористика в Зубовском институте / ред.-сост. С. В. Кучепатова. СПб., 2013. 168 с.
- 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. / отв. ред. Л. Г. Данько. Л.: ЛОЛГК, 1984.
- Из истории советского музыкального образования: Сб. материалов и документов. 1917–1927 / сост. и редкол.: Л. А. Баренбойм, С. М. Вильскер, П. А. Вульфиус (отв. ред.) и др. Л.: Музыка, 1969. 306 с.
- Лобкова Г. В. Из истории отечественной этномузикологии: вклад Б. В. Асафьева в становление санкт-петербургской музыкально-этнографической школы // Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях: Сборник материалов Всероссийских конференций 2008–2010 годов / редкол.: Лобкова Г. В. (науч. ред.), Теплова И. Б. (отв. ред.), Валевская Е. А. и др. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2013. С. 9–21.
- Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М.: Издательский Дом «Композитор», 2003. 216 с.
- Материалы к биографии Б. Асафьева / сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1981. 264 с.

- Мехнечов А. М., Валевская Е. А. Музыкально-этнографическое отделение консерватории: программа подготовки фольклористов // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. науч. тр. / отв. ред. А. А. Банин. М.: ГРЦРФ, 1990. Вып. 1. С. 105–134.
- Редькова Е. С. Из истории кабинета народного музыкального творчества Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. (1927–1976) // Отечественная этномузыкаология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф. / науч. ред. Г. В. Лобкова; отв. ред. С. В. Подрезова. СПб.: Университетский обр. округ СПб. и Лен. обл., 2011. Т. 1. С. 120–134.
- Редькова Е. С. Из истории первых экспедиций Этнографического кабинета Ленинградской консерватории // *Opera musicologica*. 2019. № 3 (41). С. 43–55.
- Редькова Е. С. Феодосий Антонович Рубцов: «Мои исследования возникли как попытка систематизировать материал для преподавания» // Из истории этномузыкаологии: сборник научных статей и методических материалов / науч. ред., сост. Г. В. Лобкова; редкол.: И. В. Светличная, К. А. Мехнечова и др. СПб.; Воронеж: МИР, 2019. С. 92–107.
- Рязанова Н. П. П. Б. Рязанов и Б. В. Асафьев: из истории одной коллективной работы // *Opera musicologica*. 2014. № 1 (19). С. 4–26.
- Рязанова Н. П. Письма П. Б. Рязанова Б. В. Асафьев // *Opera musicologica*. 2014. № 2 (20). С. 80–86.
- Чекановска А. Музыкальная этнография: Методология и методика / общ. ред. Э. Е. Алексеева. М.: Советский композитор, 1983. 190 с.
- Этномузыкаология: 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. Мехнечов. СПб., 2005. 668 с.

Ethnomusicology in the System of Higher Education: The History of the Formation of a Scientific and Educational Centre at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Galina V. Lobkova

PhD of Arts, the head of the Ethnomusicology Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Summary

Since the 1920s, a research and educational complex for training personnel at the level of higher education in the field of musical ethnography (ethnomusicology) has been formed in Leningrad. Boris V. Asafiev (in 1925–1929) and Anatoly M. Mekhnetsov (in 1988–2008) played a huge role in the development of educational programs. At present, the program remains comprehensive and is aimed at training ethnomusicologists-researchers, teachers, leaders of on-stage performance group.

Keywords

ethnomusicology, higher education, folklore expeditions, conservatory, Centre for Folklore and Ethnography

Submitted on: 11.11.2020

Published on: 01.05.2021

For citation:

*Lobkova, Galina V. "Ethnomusicology in the System of Higher Education: The History of the Formation of a Scientific and Educational Centre at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory". In *Folk traditions: music – poetry – dance*, No. 1 (2021), pp. 32–44 (in Russian).*

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-003

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
И ПРЕЕМСТВЕННОСТИ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ

УДК 398.8 (480)+(481)+(485)

ББК 82.3(3)

Саамский йойк в современном мире

Графф Ула

почетный профессор Музея Арктического университета Норвегии

Аннотация

В статье охарактеризованы музыкальные особенности и специфика функционирования саамского йойка в традиционной культуре. Работа содержит экскурс в историю общественного отношения к йойку с конца XVII века по настоящее время. Приведены отличия традиционного йойка от его эстрадной версии в исполнении современных певцов.

Ключевые слова

саамы, лопари, фольклор, народная музыка, йойк

Дата поступления статьи: 11.11.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования:

Графф У. Саамский йойк в современном мире [перевод А. Г. Остапенко] // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1(1). С. 45–50.

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-004

У. Графф (Тромсё, Норвегия)

Саамский йойк в современном мире

Саамы — кочующий народ, проживающий на северных территориях четырех стран: Норвегии, Швеции, Финляндии и России. Музыкальная традиция саамов берет свое начало в далеком прошлом. Вблизи населенного пункта Алта (Alta) в Норвегии сохранились наскальные изображения, насчитывающие более шести тысяч лет. На них отчетливо прорисован шаман с барабаном в руках. Известно также, что еще несколько столетий назад шаманы использовали этот инструмент для сопровождения пения. Предполагается, что музыка, воспроизведенная шаманами, имела непосредственную связь с традиционным жанром саамского пения — *йойком* (*yoik*).

Йойк представляет собой непротяженную мелодию, во многих случаях состоящую из четырех мотивов (особенно в самых северных селениях саамов), построенных по принципу повтора и контраста. Мелодия может быть озвучена исполнителем неограниченное количество раз. В некоторых областях распространения йойка его поэтический текст имеет очень большое значение, в иных он полностью отсутствует. Типичный образец саамского йойка был представлен в обработке в 1980 году на конкурсе «Евровидение» в песне «Земля саамов» («*Samiid ædnan*», пример 1).

Пример 1. «Земля саамов» («*Samiid ædnan*»)



Как правило, мелодия йойка функционирует в качестве музыкального символа определенного человека. В результате йойк принимает на себя роль своего рода «музыкального имени», и подразумевается, что каждый человек обладает уникальной мелодией, отличной от других. Более того, по представлениям саамов, йойк — это в некотором смысле и «внутреннее имя», более близкое душе и чувствам человека, нежели внешнее. Человек не способен контролировать употребление своей мелодии (так же как и собственного имени), и другие люди используют ее по своему усмотрению. Чаще саамы задают вопрос «чья эта мелодия?», нежели «кто сочинил ее?».

Поскольку йойк тесно связан с образом человека, то он действует и как средство коммуникации между людьми. К примеру, друг может встретить вас исполнением вашего собственного йойка. Вместе с тем, йойк — это способ напоминания о человеке. Когда вы поете мелодию вашей умершей бабушки, она незримо присутствует с вами. Большинство йойков обращено к людям, но существуют и йойки, адресованные животным или географическим объектам¹.

Общественное отношение к йойку и его исполнению исторически сложилось как синхронительное. В 1671 году при дворе шведского короля говорили: «Бог грустит, когда слышит йойк»².

¹ Graff O. Yoik — the Traditional Folk Music of the Sámi People // Sámi stories. Art and Identity of an Artic People. Marit Anne Hauan (red.). Tromsø: Orkana akademisk, 2014. S. 67–77.

² «Sådant laula, som Gud misshageligt och till förtörlelse är» (Trial 28.1.1671, рукопись Эрика Нордберга (Erik

В 1799 году один итальянский путешественник после посещения мыса Нордкап (Nordkapp), самой северной точки континентальной Европы, писал, что музыка саамов «не имеет содержания и лишена времени — такта и ритма»³. В 1830 году член норвежского парламента отмечал, что «звукание йойка для музыкального уха крайне отвратительно»⁴. В 1906 году норвежский профессор указывал: «Едва ли к йойку можно относиться как к полноценной музыке или поэзии»⁵.

Такое отрицательное отношение к йойку имело свои исторические причины и последствия. Некоторые йойки дохристианского происхождения с отступлением языческих времен ушли в прошлое, чему содействовали и сами саамы, воспринимавшие исполнение старых йойков как грех. Кроме того, часто саамы не исполняли йойки, пока не придут в алкогольное опьянение.

Однако йойки, приуроченные ко времени выпаса стада оленей, продолжали бытовать: считалось, что звучание йойка отгоняло хищников.

С 1970-х годов наступил период культурного подъема общества саамов. В 1973 году был основан Скандинавский институт исследования саамов (Nordic Sami Research Institute). В 1974 году впервые йойк был упомянут в национальной программе обучения, а в 1997 году его изучение включили в образовательные программы каждой саамской школы. В 1976 году было основано первое саамское радио, а в 1981 году — саамский театр. В 1989 году открылся Саамский университетский колледж (Sami University College) и сформирован Саамский парламент Норвегии (Sametinget). В 1988 году была внесена следующая поправка в Конституцию Норвегии: «Правительство обязуется содействовать народу саамов в сохранении и развитии их исконной культуры, языка и общества»⁶.

Одновременно происходил необычайный подъем в области саамской музыки. В 1968 году певец Нильс Аслак Валькепая (Nils-Aslak Valkeapää) опубликовал первый альбом саамской му-



Рис. 1. Обложка альбома Нильса Аслака Валькепая

Nordberg) в архиве Шведского института языка и фольклора (Institutet för språk och folkminnen / SOFI) г. Уппсала. *Graff O. Trolldomsransakingene i Sverige. En kamp for krone og katedral // Heksebrenning i nord. Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø Museum Universitetsmuseet* Nr. 293. Ottar Nr. 5, 2012. S. 34–41.

³ «Their music without meaning and without measure, time or rhythmus». Travels through Sweden, Finland and Lapland, to the North Cape, in the years 1798 and 1799. By Joseph Acerbi. In two volumes. Illustrated with seventeen elegant engravings. Vol. II. London: Printed for Joseph Mowman, in the poultry, 1802. S. 68.

⁴ «Toner, der for et musikalsk Øre ere yderst modbydelige». Bemærkninger paa en Reise i Nordlandene og igjennem Lapland til Stockholm, i Aaret 1827. Av Gustav Peter Blom, Amtmand i Budskeruds-Amt og Hoved-Matriculerings-Commissair. Andet Opplag. Christiania: trykt i det Wulfsbergske Bogtrykkerie, paa R. Hviids Forlag, 1830. S. 200.

⁵ «Juoigningen ... kan kun i høist uegentlig forstand henregnes til digtning og sang». Topografisk-statistisk beskrivelse over Finmarkens Amt. Anden del. Befolknings og historie. Efter offentlig foranstaltning udgivet ved Amund Helland. Kristiania: forlagt af H. Aschehoug & Co (W. Nygaard), 1906. S. 377.

⁶ «Det påligger statens myndigheter å legge forholdene til rette for at den samiske folkegruppe kan sikre og utvikle sitt språk, sin kultur og sitt samfunnsliv».

зыки «Йойкуя» («Joikija»), который имел большой общественный резонанс. С 1971 года ежегодно стал проводиться конкурс «Гран-при для саамской мелодии» («Sami Melody Grand Prix») в Каутокейно (Kautokeino) в двух номинациях: традиционный йойк и современные песни на саамском языке. В 1980 году йойк был использован в песне, представляющей Норвегию на международном конкурсе «Евровидение». В 1994 году йойк прозвучал на официальной церемонии открытия Зимних Олимпийских игр в Норвегии. Сегодня активным популяризатором йойка является певица Мари Бёйне (Mari Bøine). Современные саамские исполнители сочетают звучание традиционного йойка с разными музыкальными стилями, такими как поп, рок, джаз, исполняют мелодии в сопровождении эстрадных и симфонических оркестров.

Появление йойка на сцене создало новые условия бытования его традиционной формы:

- прежде певец импровизировал слова в зависимости от того, что хотел сообщить (не только нечто положительное, но и отрицательное); сегодня исполнители стали более избирательными в текстах или же вовсе предпочитают от них отказаться;
- в традиционном йойке, воспроизведимом сольно, продолжительность цезур для взятия дыхания произвольна, но когда йойк звучит с инструментальным сопровождением, исполнитель должен следить за музыкой и сохранять ее пульс;
- в традиционном йойке звуковысотность могла постепенно повышаться с каждой следующей строфой; музицирование с инструментами, напротив, требует сохранять тональность на протяжении всего звучания каждой строфы;
- в традиционном обществе автор йойка был неизвестен; современные композиторы и исполнители предъявляют свои авторские права на йойк.

Возникли и некоторые смысловые изменения; произошло смещение с определенной прикладной функции йойка в более абстрактное его понимание:

- в традиционном обществе йойк был тем или иным образом связан с повседневной жизнью; в настоящее время он воспринимается только как часть культурного наследия и музыкальный жанр в стиле «фолк»;
- прежде люди воспринимали йойк как нечто относящееся к конкретному человеку или его семье; сегодня же йойк воспринимают как явление, присущее саамскому народу в целом;
- всё более йойк становится объектом эстетического наслаждения, в то время как в традиционном обществе он носил исключительно прикладную функцию коммуникации.

В предшествующие десятилетия в саамском обществе возросло значение музыки не только в связи со значимостью политического подтекста слов, но также и потому, что музыка стала важной частью самосознания саамов. Президент Саамского парламента Норвегии однажды подчеркнул, что саамы-музыканты «сделали больше для политического развития, чем сотни резолюций, подписанию которых я способствовал»⁷.

В обществе саамов наблюдается повышение осознания йойка как собственного средства культурного выражения, в результате представители этой народности чувствуют гордость от того, что они являются саамами. Культура пребывает в постоянном изменении, которое создает, с одной стороны, новые возможности, но с другой — ставит и новые задачи. Сегодня уважение к йойку обусловлено отношением к нему как к исторически уникальному явлению.

Перевод с английского А. Г. Остапенко

⁷ «... have done more for the breakthrough of political power than out hundreds of resolutions which I myself have helped to write». *Hilder T. R. Sámi musical performance and the politics of indigeneity in northern Europe*. London: Rowman & Littlefield Publishers, 2015. P. 60.

Литература

- Bemærkninger paa en Reise i Nordlandene og igjennem Lapland til Stockholm, i Aaret 1827. Av Gustav Peter Blom, Amtmand i Budskeruds-Amt og Hoved-Matriculerings-Commissair. Andet Opplag. Christiania: trykt i det Wulfsbergske Bogtrykkerie, paa R. Hviids Forlag, 1830. 351 s.
- Graff O. Om kjæresten min vil jeg joike: undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon. Karasjok: Davvi Girji, 2004. 281 s.
- Graff O. Trolldomsransakingene i Sverige. En kamp for krone og katedral // Heksebrenning i nord. Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø Museum Universitetsmuseet Nr. 293. Ottar Nr. 5, 2012. S. 34–41.
- Graff O. Yoik — the Traditional Folk Music of the Sámi People // Sámi stories. Art and Identity of an Arctic People. Marit Anne Hauan (red.). Tromsø: Orkana akademisk, 2014. S. 67–77.
- Hilder T. R. Sámi musical performance and the politics of indigeneity in northern Europe. London: Rowman & Littlefield Publishers, 2015. 262 p.
- Topografisk-statistisk beskrivelse over Finmarkens Amt. Anden del. Befolkning og historie. Efter offentlig foranstaltning udgivet ved Amund Helland. Kristiania: forlagt af H. Aschehoug & Co (W. Nygaard), 1906. VI, 767 s.
- Travels through Sweden, Finland and Lapland, to the North Cape, in the years 1798 and 1799. By Joseph Acerbi. In two volumes. Illustrated with seventeen elegant engravings. Vol. II. London: Printed for Joseph Mowman, in the poultry, 1802. 280 p.

Sami Yoik in the Modern World

Ola Graff

Professor emeritus at The Artic University Museum of Norway.

Summary

The article describes the musical features and the specificity of the functioning of the Sami yoik in traditional culture. The work contains an insight into the history of social attitudes towards the yoik from the late 17th century to the present. The differences between the traditional yoik and its pop version performed by modern singers are given.

Keywords

Sami, Laplanders, folklore, folk music, yoik

Submitted on: 11.11.2020

Published on: 01.05.2021

For citation

Graff, Ola. “Sami Yoik in Modern World” [translated by A. G. Ostapenko]. In *Folk traditions: music – poetry – dance*, No. 1 (2021), pp. 45–50 (in Russian).

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-004

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
И ПРЕЕМСТВЕННОСТИ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ

УДК 793.3 (460.23)

ББК 85.325.2

**Каталонские танцы: сардана
и «изобретение» каталонской традиции**

Перри Марк Эван

доцент этномузыкологии и исторического музыказнания Государственного университета Оклахомы (США)

Аннотация

В статье изложена история развития жанра сарданы сквозь призму эволюции каталонского национально-патриотического движения. Под «изобретением» каталонской традиции автор подразумевает формирование в XX веке позднего стиля сарданы и ее неаутентичных разновидностей: сардановы, сарданы ревессы и сарданы де пунтс ллиурес. Приведено сравнение традиционной и современных форм сарданы. В обсуждение вовлечены основные исторические источники, посвященные каталонской танцевальной традиции и вышедшие в свет на протяжении предшествующих полутура веков.

Ключевые слова

Барселона, Каталония, кобла, сардана, «изобретение» традиции

Дата поступления статьи: 11.11.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования:

Перри М. Э. Каталонские танцы: сардана и «изобретение» каталонской традиции [перевод А. Г. Остапенко] // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1(1). С. 51–57.

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-005

М. Э. Перри
(Стилуотер, Оклахома, США)

Кatalонские танцы: сардана и «изобретение» каталонской традиции

Сардана — наименование танца и жанра инструментальной музыки, распространенного в испанском автономном округе Каталония. В сардане группы мужчин и женщин держатся за руки, образуя круг, и двигаются слева направо, воспроизводя два основополагающих для этого танца вида движений, которые имеют названия *ку́рты* (*curta*) и *льáрги* (*llarga*) и состоят соответственно из четырех и восьми шагов. Несмотря на незамысловатость танцевальных движений, исполнители должны считать такты в двухчастной музыкальной форме, каждый раздел которой обособлен характерными шагами. Танец сопровождается звучанием *кóблы* (*cobla*) — ансамбля из одиннадцати музыкантов, играющих на традиционных инструментах¹. Звучание *тенóры* (*tenora*) — одного из духовых инструментов из состава *кóблы* — придает ансамблю характерный тембр и служит своего рода его отличительным признаком.

Автор статьи придерживается того мнения, что национализм в Каталонии и внезапная продолжительная популярность сарданы — взаимосвязанные явления. Понятие «изобретения» традиции наилучшим образом соответствует тому, как танец, распространенный в данном регионе, стал национальным символом, претерпев различные изменения. Согласно теории «изобретения традиции» Эрика Хобсбона (Eric Hobsbawm), культура не является статическим феноменом, и общество постоянно претерпевает изменения, в которых традиции обновляются, а образы прошлого начинают восприниматься сквозь призму новых понятий под воздействием различных явлений современной жизни, одно из которых — формирование национального самосознания. Использование термина «изобретение» (“invention”) может показаться спорным; под ним условно подразумевается неаутентичность происхождения традиций. Антрополог Алан Хэнсон (Alan Hanson) полагает, что термин «изобретение» мог бы быть в данном случае заменен на менее резкий — «преобразование» (“reformulation”). «Традиция и культура находятся в постоянном процессе переосмыслиения и изменения, так что изобретение является неотъемлемой частью сохранения и обращения ко всей культуре и традициям в целом. <...> Неоспорим тот факт, что каждая традиция постоянно подвергается процессу изобретения и “переизобретения” без уступок в сторону аутентичности»².

Традиция исполнения сарданы претерпела множество периодов развития. Подъему популярности сарданы находят множество объяснений. Круг, образованный мужчинами и женщинами, держащимися за руки, подразумевает общность — простой и распространенный символ. Устоявшийся музыкальный и хореографический стиль современной сарданы исторически восходит ко времени каталонского национально-патриотического движения середины XIX века. Сардана воспринималась только как танец, распространенный лишь в Каталонии, до 1906 года, когда каталонские националисты признали сардану характерно каталонским танцем. Сардана как «символическое действие» (“symbolic action”) расцвела во времена диктатуры

¹ *Кóбла* состоит из *флабиолы* (flabiola, флейты) и *тамборы* (tambor, малого барабана), двух *тиблов* (tibla, деревянно-духовой инструмент с двойной тростью), двух тенор (с двойной тростью), двух труб, тромбона с пистонами и трехструнного контрабаса.

² “Tradition and culture are constantly in the process of renegotiation and redefinition, such that invention is a normal and inevitable part of the perpetuation and use of all culture and tradition <...> the fact that any and every tradition regularly undergoes the process of invention and reinvention in no way compromises its authenticity”. Hanson A. Postmodernism and the Invention of Tradition // Present is Past. Lanham: University Press of America, 1997.

Франко (1939–1975); его режим воспринимал этот танец как «безопасный»³. После смерти Франко, с началом обращения Испании к демократии, отношение каталонских националистов к сардане изменилось от активного соучастия-створчества к отчаянной попытке сохранить традицию. Сардана и сегодня воспринимается как национальный танец, однако после возвращения автономного статуса Каталонии, он постепенно становится танцем, напоминающим о старых поколениях.

Ранний предшественник сарданы — *контрапá* (*contrapàs*) — линейный танец со множеством разновидностей, распространенных по всей Каталонии. Как и в современной сардане, шаги в *контрапá* исполняются слева направо. Другим предшественником сарданы была *сардана курта* (*sardana curta*) — круговой танец, также состоящий из двух разделов — *курты* и *льярги* по восемь и шестнадцать шагов соответственно. *Сардана льарга* (*sardana llarga*), или современная сардана, состоит из того же числа музыкальных разделов, за исключением количества тактов протяженности каждого из них, которое существенно варьируется от одного исполнения танца к другому. Различное число тактов требует от исполнителей того, чтобы хотя бы один из них считал такты обоих разделов (*курта* и *льярги*), и чтобы каждый раздел завершался левой ногой, и таким образом все исполнители устремлялись влево. Это довольно непросто из-за сложносоставных хореографических элементов. В каталонской пословице эта особенность танца сопоставляется с чертами национального характера: «Каталонцы так же считают деньги, как и шаги в танце»⁴.

Прообраз музыки современной сарданы датируется примерно 1850 годом и связан с именем музыканта и композитора Иосифа Марии Пеп Вентуры (Josep Maria Pep Ventura), который внес преобразования как в состав *коблы*, так и в музыкальную форму сарданы. До И. М. Пеп Вентуры не существовало устоявшегося состава ансамбля, сопровождавшего исполнение сарданы. В 1850 году Мигель Парда (Miguel Parda) опубликовал «Способ исполнения льарги в танце сардана» — первое руководство о том, как исполнять сардану и именно этот момент можно считать началом фиксации хореографии танца⁵. Публикация других руководств привела к смешению представлений о сардане во всей Каталонии на протяжении короткого периода времени.

В начале XIX века Барселона была центром каталонского и общеиспанского национального движения. Ввиду того, что на рубеже XIX и XX столетий большая часть Испании испытывала на себе влияние каталонских буржуа, произошло возрождение сарданы и ее признание каталонским национальным символом. Сарадана появилась в Барселоне около 1860 года. Однако, ее исполнение выглядело не более как разновидность регионального танца из региона Гирона и оно не имело общекаталонских ассоциаций⁶. Использование сарданы прямо в политических целях началось еще в 1906 году националистической партией «Солидарность Каталонии», что служило символом солидарности этой политической партии⁷. Сардана вскоре была представлена двум городам, вошедшими в состав Каталонии последними: Ллиеда и Таррагона⁸. Сардана в начале XX века стала естественной частью культурно-патриотических мероприятий

³ Здесь понятие «символическое действие» использовано в том значении, какое предлагает Монсеррат Гиберно: «единичное и, как правило, изолированное действие, осуществляющее малой группой людей, <...> чья цель прервать контроль со стороны общества, которое является руками угнетающего режима». («A single and usually isolated action carried out by a small group <...> whose main objective is to break the control of the public space in the hands of the oppressive regime»). *Guibernau M. Nations without States*. Cambridge: Polity Press, 2000. P. 116.

⁴ Brandes S. The Sardana: Catalan Dance and Catalan National Identity // *Journal of American Folklore*. № 103. 1990. P. 33.

⁵ Pardàs M. *Método per apendre a ballar sardanes llargas*. Figueres: impr. de Jaume Bosch, 1850.

⁶ Nonell J., Subirana L. *La Sardana: Dansa d'Avui*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997. P. 69.

⁷ Там же. Р. 68.

⁸ Там же. Р. 69.



в Барселоне и во всей Каталонии⁹: программы культурных центров, обществ и учреждений в воскресные вечера включали пение популярных национальных песен, чтение стихов и исполнение танцев, среди которых всегда была сардана¹⁰. Использование сарданы политическими партиями продолжалось вплоть до периода диктатуры Мигеля Примо де Ривера (1923–1930, Miguel Primo de Rivera). Однако к тому времени сардана уже закрепилась как общенациональный символ. Танцы, распространенные в других регионах, утратили свою важность в сравнении с сарданой, по мере того как она «стандартизировалась» и распространялась по всей Каталонии.

После Гражданской войны в Испании (1936–1939) Каталония утратила свою независимость. Вскоре после войны диктатура Франко запретила исполнение сарданы, и она была запрещена в Барселоне и близлежащих населенных пунктах. Режим Франко пытался искоренить символы каталонской идентичности (в частности, каталонский язык), но сардана, тем не менее, казалась в этом отношении «безобидной». Режим Франко воспринимал проявления региональных традиций как тривиальность и фактически внушал использование каталонского в попытке упростить (“trivialize”) локальные традиции. Каталоноязычные журналисты вдохновенно сообщали на кастильском языке о важных событиях в политике и о конкурсах танцев и местных фестивалях. Многими каталонцами сардана воспринималась формой мирного протеста и, вопреки угнетающему режиму, пришла к расцвету с 1945 по 1960 годы¹¹.

К 1950-м годам хореография строго кристаллизовалась и была бескомпромиссной по отношению к какого-либо рода варьированию. В 1953 году каталонский фольклорист Луис

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. Р. 68.

¹¹ Там же. Р. 77.

Альбер-и-Ривас (Lluís Alber i Rivas, род. в 1923) опубликовал свое исследование «Против фальшивой сарданы»¹². Автор написал эту книгу из 104 страниц как реакцию на предложение каталонского фольклориста Аурели Кампани (Aureli Capmany), утверждавшего, что положение рук во время исполнения раздела сарданы *курта* должно быть ниже. Л. Альбер-и-Ривас писал: «Мы публично, перед лицом всего мира каталонской сарданы, осуждаем текущее веяние моды танцевать курту с опущенными руками как совершенно надуманную и находящуюся в вопиющем противоречии с аутентичной народной традицией исполнения сарданы»¹³.

Л. Альбер-и-Ривас далее продолжал напоминать читателям важность сарданы и взывал к способности каталонцев сопротивляться внешним силам: «Оставайтесь тверды и неприменимы, честны по отношению к нашим традициям и нашим предкам, которые являются представителями народа, в течение столетий хранившим знание того, как сопротивляться любому виду вторжения, сохраняя невредимой их самое дорогое достояние — сардану»¹⁴. Сардана с опущенными руками во время исполнения *курта* — современная манера исполнения сарданы.

Испания обратилась к демократии вскоре после смерти Франко в 1975 году, и в 1980 году Каталония восстановила свою автономию. Невзирая на то, что большинство каталонцев не было удовлетворено обретением статуса автономного округа, а не независимого государства, сардана как живой национальный символ Каталонии пребывает в упадке. Многие надеются, что сардану можно спасти от забвения, придав ей облик танца более привлекательного для молодого поколения. Такой неудачной попыткой стало изобретение танца *сарданова* (*sardanova*) — сарданы под сопровождение электрогитар, барабанов и клавишных инструментов в составе традиционной *коблы*. Космополитическое смешение не оказалось сильного воздействия на молодых исполнителей и только усилило экспрессивность звучания музыки.

Большинство молодых каталонцев привлекает клубная музыка, а не исполнение сарданы в ее традиционной среде. Конкурсы сарданы проводились с 1902 года и для периода после Франко уникальны не были. Однако уникальным является то, что исполнение сарданы на конкурсах — практически единственное условие, в котором молодое поколение танцует сардану. Сардана, исполняемая на соревнованиях, значительно отличается от традиционной: танцоры выступают в одинаковых костюмах, стилизованных под традиционные, все движения точно синхронизированы. *Сардана ревесса* (*sardana revessa*) напоминает традиционную сардану, за исключением того, что единственной целью исполнителей является соблюдение точного числа тактов в *курте* и *льярге*, что делает ее сложной из-за двойственности заново сочиненной музыки. Таким образом, целью *сарданы ревессы* является поддержать способность молодых танцоров считать. Более того, в *сардане ревессе* совсем немного танца и исполнители заключают танец только тогда, когда они уверены, что считали нужное количество воспроизведенных *куртов* и *льяргов*. Другой жанр конкурсной сарданы — *сардана де пункс лиурес* (*sardana de punts liures*) — сардана в свободной хореографии, единственное правило в которой — не нарушать круг. Это новое требование к молодым исполнителям, потому что *сардана де пункс лиурес* более позволяет выразить себя творчески и лояльна к консервативным исполнителям, если они присоединяются к самым молодым.

В 1992 году в Барселоне проводились Олимпийские игры, и международное внимание привлекло то, что в нем не участвовали каталонские националисты. На церемонии открытия

¹² Albert i Rivas L. Contra la falsa sardana. Barcelona: [s. n.], 1953.

¹³ “We publicly denounce, before the entire Catalan sardana world as completely false and in flagrant contradiction with the authentic secular sardana tradition <...>, the present vogue that has been extending and generalizing itself over time throughout all of Catalonia, which consists in dancing the curts with arms down”. Brandes S. The Sardana: Catalan Dance and Catalan National Identity // Journal of American Folklore. № 103. 1990. P. 27–28.

¹⁴ “Hold firm and without concessions, true to our tradition and to our ancestors... that robust and candid people who during centuries have known how to endure without capitulation to every kind of invasion, preserving intact their most precious treasure: la sardana”. Там же, с. 28.

Олимпийских игр в 1992 году была исполнена сардана. Международное общество любителей сарданы — патриотическая организация, ратующая за продвижение сарданы, — поддержала введение сарданы в Олимпийские церемонии. Целью Международного общества любителей сарданы является распространение танца по всему свету¹⁵. Олимпийские игры имели не только международный резонанс, но также и всколыхнули патриотические чувства каталонцев. Международное общество любителей сарданы было ответственно за исполнение «крупнейшей сарданы в истории» в 1992 году, которая включала единый круг из 10 000 исполнителей и была названа «сарданой, которая объединила весь свет в один круг» (1999 год). Это был день, когда сардана исполнялась сразу во многих частях мира. Хотя целью организации является распространение сарданы за пределами Каталонии, из их литературы становится определенной мысль о том, что сардана является культурной собственностью Каталонии.

Национализм в Каталонии, внезапная и продолжительная популярность сарданы — взаимосвязанные явления. С 1850 года сардана прошла многочисленные изменения. Она превратилась из танца регионального значения в общенациональный танец, что привело к изменениям в музыке и стандартизации хореографии. Во время диктатуры Франко танец пришел к расцвету, потому что стал разновидностью мирного протеста, выражавшего национальные чувства, и тогда же хореография и музыка стали фиксированными. Главной задачей любителей танца сегодня является сохранение и возрождение танца, который исполняется в Каталонии преимущественно представителями старшего поколения. Молодые танцоры в значительно меньшем количестве почти исключительно исполняют конкурсную сардану. По контрасту с неконкурсной, танец в соревновании жестко регламентирован и синхронизирован, и требует много часов репетиций. Многие полагают, что сардану никогда не будут исполнять грядущие поколения и что она станет танцем для сцены — своего рода «музейным экспонатом», и исчезнет как живой, звучащий национальный символ Каталонии.

Перевод с английского А. Г. Остапенко

Литература

- Albert i Rivas L. *Contra la falsa sardana*. Barcelona: [s. n.], 1953. 104 p.
- Brandes S. *The Sardana: Catalan Dance and Catalan National Identity* // *Journal of American Folklore*. № 103. 1990. P. 24–41.
- Guibernau M. *Nations without States*. Cambridge: Polity Press, 2000. 116 p.
- Hanson A. *Postmodernism and the Invention of Tradition* // *Present is Past*. Lanham: University Press of America, 1997. 200 p.
- Nonell J., Subirana L. *La Sardana: Dansa d'Avui*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997. 90 p.
- Pardàs M. *Método per apendre a ballar sardanes llargas*. Figueres: impr. de Jaume Bosch, 1850.

¹⁵ Nonell J., Subirana L. *La Sardana: Dansa d'Avui*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997. P. 90.

Dancing Catalans: The Sardana and the Invention of a Catalan Tradition

Mark E. Perry

Assistant Professor of Ethnomusicology & Historical Musicology at Oklahoma State University (USA)

Summary

The article describes the history of the development of the sardana genre through the prism of the evolution of the Catalan national-patriotic movement. By the “invention” of the tradition the author means the formation in the twentieth century of the late style of sardana and its inauthentic varieties: sardanova, sardana revessa and sardana de punts lliures. The comparison of traditional and modern forms of sardana is given. The discussion involves the main historical sources dedicated to the Catalan dance tradition and published over the previous one and a half centuries.

Keywords

Barcelona, Catalonia, cobla, sardana, invention of tradition

Submitted on: 11.11.2020

Published on: 01.05.2021

For citation:

Perry, Mark E. “Dancing Catalans: The Sardana and the Invention of a Catalan Tradition” [translated by A. G. Ostapenko]. In *Folk traditions: music – poetry – dance*, No. 1 (2021), pp. 51–57 (in Russian).

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-005

ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

УДК 398.8 (470.332)

ББК 82.3(2=411.2)

Песенная традиция села Сукромля Смоленской области

Мехнцова Ксения Анатольевна

ведущий хранитель фондов Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцова, доцент Кафедры этномузикологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Аннотация

В рамках богатейшей фольклорной традиции Ершического района село Сукромля Смоленской области выделяется особенно обширным песенным репертуаром, в котором центральное место занимают лирические песни. В ходе фольклорных экспедиций Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в 1965 и 1999 годах были записаны песни от замечательных исполнительских коллективов. Особую ценность представляют образцы мужского пения, а также совместного ансамблевого пения мужчин и женщин. Долгие годы в селе существует коллектив «Сукромлянская околица», бережно сохраняющий память о певцах старшего поколения. Однако народные песни в Сукромле звучат не только на сцене — кроме участников ансамбля, их помнят и многие жители села.

Ключевые слова

Смоленская область, Сукромля, народное исполнительство, наследие выдающихся народных исполнителей

Дата поступления статьи: 15.11.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования:

Мехнцова К. А. Песенная традиция села Сукромля Смоленской области // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1(1). С. 58–67.

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-006

**К. А. Мехнецова
(Санкт-Петербург, Россия)**

Песенная традиция села Сукромля Смоленской области

Сукромля — деревня в Ершичском районе Смоленской области, центр Сукромлянского сельского поселения (ранее Сукромля как населенный пункт имела статус села и относилась к Рославльскому уезду Смоленской губернии). Фольклорный материал, записанный в Сукромле, ярко демонстрирует основные закономерности, характерные для традиции Ершичского района в целом. Несмотря на тесное родство с традициями соседних районов Смоленской области (Шумячского и Рославльского), традиция Ершичского района выделяется прежде всего отличиями в репертуаре и своеобразием исполнительского стиля.

Певцы и певицы из села Сукромля занимают достойное место в ряду многих песенных коллективов, записанных экспедициями Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории в разные годы в Ершичском районе (ансамбли деревень Лужная, Сенная, Рухань, Старая Крестовая, Бесёдка, Сосонки, Кузьмичи и других). Это настоящие любители пения, знатоки народной песни, достигшие высокого уровня исполнительского мастерства.

Репертуар, записанный в Сукромле, в целом соотносится с фольклорными материалами Ершичского района и выделяется главным образом тем, что в этом селе на протяжении многих лет существовала традиция мужского пения, в отличие от других деревень, где она была утрачена. Благодаря талантливым мастерам пения, владевшим широким репертуаром, в живой исполнительской практике сохранился богатый пласт лирических песен, среди которых встречаются сюжеты, редкие не только для Ершичского района, но и для Смоленщины в целом.

В 1965 году в Сукромле были выполнены звукозаписи народных песен от различных исполнительских составов: от женского и мужского ансамблей в отдельности; от смешанного состава, в котором количество поющих варьируется от трёх-четырёх до девяти-десяти человек; а также от солистов, например, от исполнительницы духовных стихов Марии Гавриловны Мацуевой (от неё записаны два духовных стиха с сюжетами «Алексей, человек Божий» и «Сон Богородицы»). Что касается ансамблей, то, по существу, это не были отдельные закрытые коллективы. Состав участников в каждом отдельном записанном образце связан лишь с особенностями фиксации материала в 1965 году.

В основной группе женского ансамбля, записанного в Сукромле в 1965 году, одной из ведущих исполнительниц является Лукерья Киреевна Сычёва (на момент встречи с собирателями ей было 60 лет). Вместе с ней ядро коллектива составляют такие певицы, как Александра Киреевна Кучерова (50 лет), Мария Акимовна Потапова, (50 лет), Анастасия Ивановна Потапова (50 лет), Варвара Родионовна Сычёва (67 лет), Екатерина Сергеевна Лобанова (53 года). В ряде образцов вместе с ними поют также Федосья Никитьевна Сударькова (68 лет), Ефросинья Родионовна Переходкина (66 лет), Ирина Емельяновна Бабенкова (62 года). От женского ансамбля были записаны лирические песни, в том числе приуроченные к Масленице — «Попейся, моя буйная головушка», «Отлетает мой сокол», «Смирёная беседушка»; лирические песни, исполняющиеся во время жатвы — «Пора, мати, жито жати», «Ой, подуйте-ка, ветерочки», «Дробен дождик проливает»; хороводные и плясовые песни, приуроченные к Святкам и Духову дню — «Ой, заинька-горностаинька душа», «У ворот гусли играли», «Рябина-рябина», «Вы позвольте молодцу вдоль по улице пройти»; обрядовая песня, исполнявшаяся на Духов день «Медуница луговая»; свадебные обрядовые песни «Ай, пой-

ник-пропойник Маринин батюшка», «А видно-видно по весельицу, что сиротская свадьба», «Уставала Маринушка раненько-рано», «Куда, ручей, прымаеся».

От второй группы певиц, представляющих женскую исполнительскую традицию села Сукромля, в 1965 году был записан ряд свадебных обрядовых песен: «Ой, липушка зелёная всю осень шумела», «Не было ветру», «Сбрызнула музыка в тереме», «На том боку огни горят», «Горошек мой белый», «Полно калины, полно малины да в лузе стояти», «Что за стук, что за грюк на конюшенке». В состав этой группы вошли: Наталья Акимовна Бояринова (62 года), Аксинья Никитьевна Бояринова (62 года), Мария Сергеевна Солякина (53 года), Анна Игнатьевна Шарикова (49 лет), Анна Даниловна Сычёва (42 года), Лукерья Ивановна Папсуева (66 лет).

В звучании женских ансамблей, записанных в Сукромле, проявляются отличительные черты местной исполнительской традиции Ершичского района. Песни раннего историко-стилевого пласта — как обрядовые (и в первую очередь, свадебные), так и лирические (в особенностях — песни, приуроченные к жатве, например, «Ой, подуйте-ка, ветерочки»), поются ярким, насыщенным звуком. Одной из показательных закономерностей, свойственных целому ряду исполнительских коллективов Ершичского района и выходящих на уровень некоего «звукового образа» данной локальной традиции, оказывается способ соединения голосов в ансамбле, при котором возникает характерная плотная фактура. В условиях сравнительно небольшого диапазона звучания (в рамках кварты или квинты) в процессе пения происходит расслоение основной мелодии на несколько самостоятельных голосов, благодаря чему образуются различные красочные созвучия. Сочетание сразу нескольких индивидуальных мелодических линий, сходящихся к унисонам в узловых точках напева, требует от исполнителей значительного мастерства, что и проявляется в полной мере в пении женских ансамблей села Сукромля.



Певицы из д. Сукромля. Переснято в ходе фольклорной экспедиции с фотографии, хранящейся у жителей д. Сукромля. ФЭЦ СПбГК¹. ОЦФ. 291-Ф003-003.

¹ Приводятся номера по фонду Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (ФЭЦ СПбГК).



Певцы из д. Сукромля. Переснято в ходе фольклорной экспедиции с фотографии, хранящейся у жителей д. Сукромля. ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. 291-Ф003-201.

Специфической чертой звучания песен, записанных в Сукромле, оказывается включение в ткань напева протяженных тонов, своеобразных фермат, благодаря которым преодолевается равномерная пульсация. Такие протяженные тоны возникают не только в сольных запевах песен и на заключительном звуке каждой строфы, но и по ходу развертывания напева (например, в лирические песнях «Смирёная беседушка», «Ой, подуйте-ка, ветерочки», свадебной «Уставала Маринушка»; см. также песню «Не заря ль моя», исполненную большим смешанным составом).

Записи лирических песен, выполненные от мужского ансамбля села Сукромля, представляют большую ценность, так как в послевоенное время мужчин-певцов в деревнях осталось крайне мало. Встреча с мужским ансамблем в 1965 году стала для собирателей настоящим подарком, и по сей день записи от мужского коллектива из Сукромли являются важным свидетельством бытования мужской исполнительской традиции в Смоленской области. Основу мужского ансамбля в Сукромле составляли трое: Степан Иванович Переходкин (61 год), Максим Корнеевич Лобанов (65 лет), и Михаил Дормидонтович Казаков (63 года). От них записаны лирические песни мужской традиции: «Вы горы мои, горы Воробьёвские», «На том боку, братцы, за рекою», «Сказали про молодца», «Славный город Лебедин», «За лесом-лесочком», «Малолетний стал до девушек ходить», «Тёмна ночка мне не спится», а также ряд песен позднего историко-стилевого пласта.

Запевалой в мужском ансамбле был Степан Иванович Переходкин. В его пении проявляются особенности, отличающие большого мастера: свободное владение широким диапазоном, выразительное произнесение слов песни, богатая мелизматика. Песням, записанным от мужского ансамбля, свойственна слаженность звучания голосов, стройность созвучий, полноценное воссоздание фактуры, что свидетельствует об активной певческой практике коллектива на протяжении многих лет. В мужском пении проявляются черты локальной исполнительской традиции и, прежде всего — использование приема смены гласной в распеве. Для большинства лирических песен, исполненных мужским ансамблем, характерна фактура с выделенным верхним подголоском, в заключительном тоне строфы, как правило, звучащим в октаву с низким голосом.

Отдельные образцы песен записаны от мужского ансамбля из четырёх человек, когда к С. И. Переходкину, М. К. Лобанову и М. Д. Казакову присоединился Степан Анисимович Чуенков (70 лет). Все четверо певцов участвовали и в исполнении лирических песен смешанным составом. Три образца (лирические песни позднего историко-стилевого пласта) записаны от С. И. Переходкина в сольном звучании. Ещё один исполнитель, Егор Акимович Федосов (52 года), участвовал в пении свадебной песни «Не было ветру» вместе с женским ансамблем.

Значительная часть репертуара была зафиксирована от смешанных составов. Несколько образцов записано от большого слаженного коллектива, в который вошли участники основных групп женского и мужского ансамблей: Л. К. Сычёва, В. Р. Сычёва, А. К. Кучерова, А. И. Потапова, М. А. Потапова, Ф. Н. Сударькова, Е. С. Лобанова, Е. Р. Переходкина, М. К. Лобанов, С. И. Переходкин, М. Д. Казаков. В отдельных песнях к основному составу присоединяются: С. А. Чуенков, И. Е. Бабенкова, Анна Дормидонтовна Рябушева. Общий состав ансамбля исполнил лирические песни: «Раскусил бы я, молодец, орешек», «Не заря моя, зорюшка вечерняя», «Полно солнцу по поднебесью ходить», «Болит-шумит разбуйная голова», «Гуляла б я в садочке», «Народила меня родна матушка, да не дала доли», «Ай, Катенька бедная», «Потеряла я колечко», «Вышивала Катенька себе тонки рукава», «Катилася заряночка с неба», «Свети-свети, месечек»; плясовые «Сею-вею леночек», «Рябина, рябина»; баллада «Отдал меня батюшка замуж далеко».

Целый ряд песен записан от небольших смешанных составов из четырёх-шести человек, из числа уже упоминавшихся основных исполнителей: лирические песни «Гаёк мой, гаёк», «Ходил Ваня по базару», «На калинке соловей» и другие; баллады «А сама я, девка, знала, про то ведала», «Было в моего батюшки 12 сыночков»; хороводная «По лугу-лугу-лугу»; плясовая «Мы все песни перепели».

Многие лирические песни, записанные как от смешанного, так и от мужского ансамбля, обладают признаками позднего историко-стилевого пласта, тогда как ядро локальной традиции Ершичского района составляют жанры музыкального фольклора, относящиеся к раннему историко-стилевому пласту (в первую очередь, это обрядовые песни). Для данного слоя лирических песен характерен широкий диапазон развертывания мелодии, преобладание терцовых и квинтовых созвучий, в ряде случаев — сложная структура лада с времененным смешением главной опоры на субсекундовый тон вниз. И в мужском, и в смешанном составах лирическая песня чаще всего завершается унисоном, удвоенным в октаву. При этом в исполнении лирической песни смешанным ансамблем проявляются уже отмеченные особенности фактурного воплощения, свойственные женскому пению. Результатом становится яркое, насыщенное звучание голосов в двух октавах, столь показательное для песен Сукромли.

Более тридцати лет спустя, в экспедиции 1999 года в Сукромле собирателям удалось не только встретиться с отдельными жителями села, знатоками местных обычаяев, но и записать ансамбль певиц, перенявших исполнительское мастерство по традиции от представителей старшего поколения. Немаловажную роль в сохранении певческой традиции сыграл ансамбль

«Сукромлянская околица», существовавший в селе на протяжении многих лет. Основной запевалой в составе коллектива, записанного в 1999 году, является Анна Андреевна Никонова (1922 г. р.), верхний голос ведет Зинаида Михайловна Денисенкова (1930 г. р.), вместе с ними в ансамбле поют: Мария Михайловна Седёлкина (1930 г. р.), Анна Кузьминична Захаренкова (1928 г. р.), Татьяна Петровна Чуенкова (1937 г. р.), Мария Ивановна Никонова (1932 г. р.).

По сравнению с аудиозаписями 1965 года, где напевы представлены небольшим количеством строф, а окончания текстов фиксировались от руки в тетрадь, в 1999 году все песни были записаны от начала до конца, велась одновременно аудиозапись и видеосъемка; кроме музыкальных образцов, были зафиксированы также и комментарии исполнителей, касающиеся бытования песен в местной традиции. Материалы двух экспедиций позволяют составить более полное представление о традиции села. Однако делать выводы по поводу характера изменений, произошедших за период выше 30 лет, можно лишь с некоторыми оговорками, так как первая экспедиция не являлась комплексной, и сохранившийся в аудиозаписях материал не в полной мере отражает местный репертуар. Очевидно, что те песни, которых нет в материалах экспедиции 1965 года, но записаны в 1999 году, входили в местный репертуар и раньше, но не были зафиксированы по техническим причинам.

От женского ансамбля в 1999 году удалось записать лирические песни, входившие в репертуар исполнителей в 1965 году. При этом женский коллектив исполняет песни не только женской, но и мужской традиции. Этот факт подтверждает мысль о том, что исполнительские составы в Сукромле не были закрытыми, и песенная традиция являлась общим наследием. На момент встречи с собирателями в 1999 году певицы хорошо помнили лирические песни, и практически все они записаны с большими текстами, чего нельзя сказать о материалах 1965 года. Это песни «Горы Воробьёвские», «Гаёк мой, гаёк», «Сказали про молодца», «На калинке соловей», «Раскусил бы я, молодец, орешек», «Ты приятель мой, приятель», «Тёмна ночка мне не спится», «Катилася заряночка с неба». Песня «Отлетает мой сокол» была исполнена с зчином «Ох, и что ж это, братцы, за месяц». Выполнены повторные записи лирических песен, приуроченных к периоду жатвы — «Пора, мати, жито жати», «Подуйте, ветерочки». Зафиксированная и в 1965, и в 1999 году лирическая песня «Ходит Ваня коло саду», по словам певиц, исполнялась в сенокос.

Была сделана видеосъемка традиционной круговой пляски, которая сопровождалась песнями «Рябина, рябина» и «Сею-вею леночек». Также выполнены записи хороводных песен из репертуара 1965 года — «Вы позвольте молодцу», «У ворот гусли вдарили», «Ой, заинька-горностаинька». Выяснилось, что в репертуар певиц входит ещё одна плясовая песня, исполнявшаяся на Святки — «Под зарёю сидела, я зари не видала».

В ходе встречи с коллективом были уточнены обстоятельства исполнения лирических песен, приуроченных к Масленице — их пели, когда ходили по деревне, а также на масленичной горке. Напев лирической песни, исполненной в 1965 году с текстом «Попейся, моя буйная головушка», в 1999 году был записан с другим текстом — «Как пойду я, пойду а вдоль по деревенке».

По сравнению с записями 1965 года, собирателям удалось расширить представление о репертуаре исполнителей Сукромли. Были записаны календарно-обрядовые песни, показательные для традиции Ершичского района: масленичные «А мы Масленую дожидали», «На горе жоры в кростился», «Пойду-выйду я на горку»; духовские «Шумела-горела дуброва», «Пойдёмте, девки, в лес гулять».

В 1999 году коллектив Сукромли владел обширным репертуаром свадебных песен. Удалось повторить записи песен из репертуара 1965 года: «Полно калины», «Уставала Маринушка», «Ой, липушка зелёная», «Не было ветру», «А видно-видно по весельицу, что сиротская свадьба», «Что за стук, что за грюк», «На том боку огни горят», «Ай, пойник-пропойник», с ком-

ментариями об их месте в обряде. В Сукромле в 1999 году собиратели зафиксировали показательные для традиции свадебные обрядовые песни, которые не встречаются в записях из этого села, сделанных в 1965 году: «Ой, ты липа, липа белая», «Полелей, матушка, сёдня в денёк», «Выходи, свекрова горбатая», «Благослови, мати, голову чесати», «Куда, куда, сизый голубь, крылья закладаешь», «Мела, мела сени Танюшина матка», «По застрешечью ласточка летала», «Погляди-ка, Танюшина мати, все девки в рядочку», «Перелётыала перепёлочка со ржи в пашеницу», «Барашечек наш чёрненький», «Спасибо, сваты за вечерю», «Ты сваточек, ты наш батюшка, не держи ты нас долго». Записаны также свадебные корильные песни «Казали, наш сват был богат», «В нашего дружка коротка ножка» и свадебные приговоры.

Певицы из Сукромли исполнили ряд лирических песен, сюжеты которых не зафиксированы в этом селе в 1965 году. Песни «Ай, зелена, зелена да в лузе трава», «Долюшка моя плохая» были записаны также в других деревнях Ершического района и являются важной частью местного репертуара. Песня «Ай, солнышко моё жаркое» звучала во время жатвы, «Забыл, забыл мой милый дружочек» — на Духов день. Также исполнители спели песни «Мимо сада, мимо рощи», «Цвело, цвело синее море разными цветами», «Как по ельничку, скажем, по березничку».

В звучании женского ансамбля, записанного в 1999 году, сохраняются основные характеристики исполнительского стиля, выявленные при рассмотрении материалов 1965 года, и прежде всего — особенности фактуры, свойственные песням определенных жанров и историко-стилевых групп. Плотная фактура с перекрещиванием голосов, характерная для обрядовых песен и лирических песен раннего историко-стилевого пласта, проявляется в звучании ряда образцов (см., например, лирическую песню «Забыл, забыл мой милый дружочек», свадебную «Не было ветру»). В пении лирических песен (например, «Горы Воробьёвские», «Раскусил бы я, молодец, орешек») сохраняется фактура с выделенным верхним подголоском. Во многих образцах слышны столь характерные для песен села Сукромля протяженные тоны (например, «Ходит голубка», «Как пойду я, пойду а вдоль по деревенке»). При сравнительном анализе песни «Горы Воробьёвские» записанной в 1965 (пример 1) и 1999 годах (пример 2), прослеживается, с одной стороны, сохранность основных характеристик напева (таких как структура, фактура, характерные мелодические обороты), а с другой стороны, явно заметны изменения, которые могут быть связаны с особенностью звучания мужской песни в женском ансамбле.

Экспедиционные записи разных лет, выполненные в Сукромле, являются ценным источником материала — как для научных исследований, так и для практической деятельности фольклорных коллективов.

Пример 1.

Слушать



Вы го - ры ма - ý, э - эй, ну,
о - х(ы), уж вы го - (о) - ры ма - ý, го - ры Ва - па -
бьё - (а - а)... о - х(ы), Ва - па - бьё - в(ы).ска - и.
ox,

Смоленская область, Ершичский район, д. Сукромля.

Исполняют: Казаков Михаил Дормидонтович (63 года); Переходкин Степан Иванович (61 год); Лобанов Максим Корнеевич (65 лет).

Запись экспедиции ЛОЛГК². 15.07.1965. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 106-35.

Расшифровка К. А. Мехнечевой.

² Точный состав группы не установлен. В д. Сукромля в течение нескольких дней работали: М. А. Лобанов, С. В. Пьянкова, М. Е. Белодубровский, Г. Л. Воробьёва, М. В. Петрашень, В. Г. Соловьёв, А. Е. Туник.

Пример 2.

Слушать

Ой, вы го-ры ма-й, э - а,
о - х(ы), ой, вы го - (о) - ры ма-й,
го - ры Ва - па -
бьё - (а - а)... о - й(и), Ва-па - бьё - (о - о) - вски - е.

Смоленская область, Ершический район, д. Сукромля.

Исполняют: Чуенкова Татьяна Петровна (1937 г. р.); Никонова Мария Ивановна (1932 г. р.); Денисенкова Зинаида Михайловна (1930 г. р.); Седёлкина Мария Михайловна (1930 г. р.); Никонова Анна Андреевна (1922 г. р.); Захаренкова Анна Кузьминична (1928 г. р.).

Запись экспедиции СПбГК, в составе группы: А. М. Мехнечев, Г. В. Лобкова, А. А. Мехнечев, И. С. Попова. 05.08.1999. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 5238-20.

Расшифровка К. А. Мехнечевой.

Литература

Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. Ч. 4. СПб., 1903 (Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. СПб., 1893 Т. 27). Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни / отв. ред. О. А. Пашина. М.: Индрик, 2003 – 760 с.: нот.

Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 3: Сезонно-приуроченные лирические песни / отв. ред. М. А. Енговатова, И. А. Никитина. М.: Музыка, 2005 – 672 с.: нот.

Song Tradition of the Sukromlya Village, Smolensk Region

Ksenia A. Mekhnetsova

Leading keeper of fonds of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov, docent of the Ethnomusicology Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Summary

Within the framework of the richest folklore tradition of the Ershichi district, the Sukromlya village of the Smolensk region stands out for a particularly extensive song repertoire, in which lyric songs take the central place. During the folklore expeditions of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 1965 and 1999, songs from wonderful performing groups were recorded. Samples of male singing and joint ensemble singing of men and women are of particular value. For many years in the village there is a collective “Sukromlyanskaya okolitsa” (“The Fence of Sukromlya”), carefully preserving the memory of the singers of the older generation. However, folk songs in Sukromlya are sounded not only on the stage — except for the members of the ensemble, they are also remembered by many villagers.

Keywords

Smolensk region, Sukromlya village, folk performance, heritage of outstanding folk performers

Submitted on: 15.11.2020

Published on: 01.05.2021

For citation:

*Mekhnetsova, Ksenia A. “Song Tradition of the Sukromlya Village, Smolensk Region”. In *Folk traditions: music – poetry – dance*, No. 1 (2021), pp. 58–67 (in Russian).*

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-006

ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

УДК 398.8:392.51 (470.55)

ББК 82.3(2=411.2)

Песни в системе свадебного обряда поселка Арсинского Нагайбакского района Челябинской области

Иванова Мария Николаевна

ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцева Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Крылов Кирилл Анатольевич

специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцева Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Аннотация

Свадьба является одним из главных событий в жизни человека. В поселке Арсинском до сих пор играют свадьбы по-старинному. В памяти старожилов сохранились свадебные обрядовые песни и припевки, причитания, а также плясовые песни, приуроченные ко второму дню свадьбы. Во время свадебного обряда исполнялись также и словесные формы фольклора — приговоры дружки. Жители поселка Арсинского с особой любовью поют редкие образцы свадебных обрядовых напевов.

Ключевые слова

Челябинская область, Нагайбакский район, поселок Арсинский, оренбургские казаки, свадебные песни, свадебный обряд

Дата поступления статьи: 15.11.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования:

Иванова М. Н., Крылов К. А. Песни в системе свадебного обряда поселка Арсинского Нагайбакского района Челябинской области // Народные традиции: музыка – поэзия – танец, 2021. № 1(1). С. 68–83.

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-007

**М. Н. Иванова, К. А. Крылов
(Санкт-Петербург, Россия)**

**Песни в системе свадебного обряда
поселка Арсинского Нагайбакского района
Челябинской области**

Сотрудникам Фольклорно-этнографического центра имени А.М. Мехнцова и студентам Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова летом 2014 и 2015 годов посчастливились практически полностью записать от старожилов поселка Арсинского свадебный обряд¹. Арсинская свадьба состоит из нескольких этапов:

подготовка к свадьбе: сватовство, «запойка», вечёры;

канун свадебного дня: приход подруг невесты в дом жениха за мылом, вечер у невесты;

свадебный день: три приезда дружки с «пóлдружком» в дом невесты, перенос приданого в дом жениха, расплетение косы невесте, выкуп невесты, благословение молодых, отъезд на «горной», «горной», дары;

второй день свадьбы: «опохмелье», «блины», «тёщин пирог», ряженье, катание тёщи в корыте;

третий день свадьбы (день благодарения): дары;

заключительный этап свадьбы: гостьба, «тушить свадьбу».

В местной традиции главные участники свадебного обряда (как со стороны жениха, так и со стороны невесты) имеют свой свадебный чин. Со стороны жениха в свадьбе участвуют: *крёстна* (крёстная мать жениха); *крёстный* (крёстный отец жениха); *свáтья* (родственница жениха, назначенная в помощь *крёстному* и *крёстной* в сватовстве); *свáтья* (свáтья, крёстная мать и крёстный отец жениха); *сваха* (мать жениха — свекровь); *сват* (отец жениха — свёкор); *дру́жка* (ведёт свадьбу; обычно дружка — это близкий друг жениха, дядя или *крёстный*); *пóлдружка* (друг жениха, который помогает дружке во всех его действиях); *бóйры, поезжáне* (все участники свадебного поезда со стороны жениха). Со стороны невесты: *бабушка невесты*; *тёща* (мать невесты); *тесть* (отец невесты); *брат невесты*; *крёстна* (крёстная мать невесты); *крёстный* (крёстный отец невесты); *подруги невесты* (помогают невесте в подготовке приданого, поют песни); *стряпуха* (родственница невесты, которая готовит еду на стол в доме невесты); *звáные* (гости, приглашенные на второй или последующие дни свадьбы родственниками жениха или невесты).

В ходе свадебного обряда участники использовали одежду, предметы и специально приготовленные атрибуты:

полотенца — вешались через плечо у дружки и пóлдружки;

красный цветок — прикалывали дружке и пóлдружке на грудь;

рубаха — изготавливалаась невестой специально для жениха и передавалась ему подругами невесты;

¹ В экспедиционной записи принимали участие: в 2014 году — Д. В. Изотов, К. А. Крылов, О. И. Изотова, В. А. Печняк; в 2015 году — М. Н. Шейченко (Иванова), К. А. Крылов, Н. А. Болдырева, П. В. Трифонова. Материалы хранятся в основном цифровом фонде (далее — ОЦФ) Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее — ФЭЦ СПбГК).

мыло — в одном случае — забирали из дома жениха подруги невесты и приносили в дом невесты; в другом — дружка передавал стряпухе как выкуп за праздничное угощение на свадебном столе;

девичья краса невесты — герань, украшенная ленточками;

чехлушки — головной убор, прикрывавший «шишку» из волос на голове; чехлушку одевает «молодуха» на второй день свадьбы;

калач (круглый хлеб) — подается родителями жениха, при встрече молодых от венца;

икона — родители благословляют молодых;

сыр (нарезанный хлеб или сыр на подносе) — дружка подносит гостям на свадебном пиру, в момент одаривания молодых;

курник (круглый пирог с мясом) — мать жениха угощает подруг невесты накануне свадьбы, когда они приходят за мылом; мать невесты угощает подруг за то, что они помогали невесте готовить приданое; тёща подносит зятю на второй день свадьбы;

яшиница (омлет) — тёща подносит зятю на второй день свадьбы;

блины — тёща подносит зятю на второй день свадьбы;

Подготовка к свадьбе

Сватовство. Как правило, ходят свататься после праздника Покрова Пресвятой Богородицы. Шли сватать крестный, крестная жениха и сватья. Невеста заранее предупреждала родителей о приходе сватов. Сваты садились «под матку» (матицу), что считалось верной приметой удачного сватовства, и говорили: «Наш голубь без голубки гнезда не вьёт»; «У вас товар — у нас купец». В первую очередь родители невесты должны были дать согласие на замужество дочери. Затем звали невесту, и мать спрашивала у нее согласие выйти замуж за этого жениха. После утвердительного ответа невесты начиналась запойка.

Запойка (сговор). Устраивали застолье в доме невесты, на котором оговаривались сроки свадьбы и приданое. После этого сваты приглашали родню невесты в дом жениха, где застолье продолжалось.

В период от сватовства до свадьбы подруги невесты собирались у неё в доме на вечёры и помогали готовить приданое: вышивали полотенца, вязали наконёшники (кружева) для полотенец, шили кисеты; готовили платочки, на углах которых вышивали буквы «К-Л-Т-Д» («кого люблю — того дарю»). В качестве обязательных составляющих приданого передавались постель, подушки, тулуп, сундук, зеркало и посуда.

Со сватовства родители жениха и невесты начинали готовиться к свадьбе.

Канун свадебного дня

Накануне свадьбы подруги невесты ходили к жениху за мылом, которым невеста должна была мыться в бане. К приходу девушек мать жениха стряпала круглый пирог с мясом. Когда пирог был готов, она срезала «крышечку» (верхняя часть пирога) и прятала её, а также и мыло для невесты. Подруги невесты угощались пирогом, пили чай и должны были найти мыло. А если им к тому же удавалось найти и принести невесте «крышечку» от пирога, то считалось, что невеста будет «держать верх» в семье.

Вечер у невесты. Невеста устраивала специальный вечер накануне свадьбы, на который приходили её подруги и жених с друзьями. Жених приносил с собой угощенье к столу, а невеста ставила самовар. Пели частушки, плясали «Барыню», «Сербиянку». Подруги дарили парням платочки, которые вышивали на вечёрах.

Свадебный день

Утром свадебного дня дружка с польдружкой трижды приезжали в дом невесты. **В первый приезд дружки** с польдружком родственники невесты не препятствовали их прохождению в дом. Дружка с польдружком проверяли готовность к свадьбе, спрашивали у подруг невесты: «Всё ли готово?». Подруги невесты величали дружку с польдружкой и пели им песню:

«Уж ты дружка ли друженька,
Уж ты дружка хорошенький.
Уж ты дружка хорошенький,
Не похаживай, друженька,
Не похаживай, хорошенький,
По моим по новым сеням,
По моим по решетчатым.
Не вынёмывай, друженька,
Не вынёмывай, хорошенький,
Ты чекмú-то булатную.

Ты чекмú-то булатную,
Не высéкывай, друженька,
Не высéкывай, хорошенький,
Ты огня-то жегучева,
Ты огня-то жегучева.
Что жегучева, палючева.
Что жегучева, палючева.
Не подпаливай, друженька,
Не подпаливай, хорошенький,
Ты мою-то русу косыньку»².

После исполнения величания подруги невесты приговаривали: «Дружка с польдруженькой, с песенкой вас!». Стучали стаканом об стол, требуя денег от дружки. После того как дружка их одаривал, подруги вешали ему и польдружке через плечо льняные полотенца и прикалывали на грудь по красному цветку.

Утром свадебного дня подруги *снаряжали* невесту, заплетали ей одну косу и помогали одеться. В это время звучала песня:

«Из-за ветра во поле,
Из-за зеленой-то дубравы
Тáма тысяцкий едет,
Он на вороном-то на кóне,
Ва суконноем тулóпе.
Никто его не зачýял.
Что зачýяла-то Анна,
Что зачýяла-то Ивáнна.
Она руки опущáла,

С руки перстень посроняла.
Всем подрóжкым говорила:
— Уж вы, девушки, подружки,
Уж вы выдьте за ворота,
Припадите ко дороге.
Не бегут ли с поля кони,
Не гремят ли подкóвы,
Не звенят ли колокóлы,
Что не едут ли бóяры?»³.

Подруги невесты пели:

«Эй, как ва тéреме, белом тéреме
Тáма девица мýлася,
Тáма красная снаряжáлася,
В бело плáтье снаряжáлася.
К ней подружки сабиráлися,
Красоте её дивовáлися.
— Не дивýтесь, девицы,
Не дивýтесь, красные,
Моему-то всё хорóшству,
Хорошо ли я снарядлива.

Слушать

Я снарядлива да несчастлива.
Отбивают меня, девицу,
Отбивают меня, красную,
От родного роду-плéмени,
От родного роду-плéмени,
От родного отца с матерью.
Прибивают меня, девицу,
Прибивают меня, красную,
Ко чужому роду-плéмени,
Ко чужому отцу с матерью»⁴.

Во **второй приезд дружки** с польдружкой подруги невесты величали их так же, как и в первый раз, после чего вручали им рубаху для жениха, специально сшитую невестой.

² ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-51.

³ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-72.

⁴ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-54.

После отъезда дружки подруги невесты пели песню «*Ой, как на моречке*», во время пения невеста плакала:

«Ой, как на моречке, на море,
Как на тихой-то заводе
Тут и утица мылася,
Тут и серая купалася,
В мелки перья снаряжалася.
К ней ютушки слетались,
Красоте-то её дивовались.
Не дивитесь, утицы,
Не дивитесь, серые,
Моему-то хороществу,

Хороша ли я, снарядлива.
Я снарядлива да несчастлива.
Отбиваются меня, утицу,
Отбиваются меня, серую,
От воды-то от ключёвой,
От травы-то от шелковой.
Прибиваются меня, утицу,
Прибиваются меня, серую,
Ко траве-то осочную,
Ко воде-то болотную»⁵.

В третий раз дружка с полдружкой ехали к невесте *выкупать постель* (приданое). За приданое, которое состояло из сундука, перины, тулупа, зеркала и посуды, подруги невесты требовали денег. Когда приданое выкупили, родственники невесты шли по всем улицам поселка и *трясли приданым*: размахивали полотенцами, подушками, тем самым показывая всем жителям деревни, какая богатая невеста. Все это действие сопровождалось пением песен и пляской. Подойдя к дому жениха, родственники невесты могли специально пройти мимо нужного двора, тогда женихова родня должна была вернуть их и заплатить выкуп. Чтобы этого не случилось, дорогу у дома жениха загораживали и оставляли у ворот несколько человек ожидать прихода гостей. Перед воротами невестина родня намеренно останавливалась, раздавались крики: «Сундук не лезет! Подавайтесь!». Сторона жениха должна была угостить всех, кто привнес «сундук». Зайдя в дом, родственники невесты раскладывали приданое, развешивали занавески, перестилали постель.

В это же время в доме невесты **мать расплетала невесте косу** и заплетала ей две косы. Если у невесты не было отца, то мать или бабушка *выла (привывала)* со словами:

«Да родима моя внученька,
Да уходишь ты от родного рода-плёмени.
Нарядить-то тебя есть кому,
А блаесловить-то тебя некому.
Нету у тебя родного тятеньки,
Оставляешь ты своё родное гнёздышко.
Да родимый ты наш, крёстнушка,
Да блаесловий-ка свою крестницу»⁶.

Слушать

В то время, когда бабушка *привывала*, подруги невесты пели:

«Эй, много, много у сырой дуба,
Многоветвей да и паветвей.
Только нету у сырой дуба,
Нету саюю вершиночки.
Нету саюю вершиночки,
Позолоченой маковочки.
Только нету у невестушки,

Нет родимого тятеньки.
Снарядить-то её есть кому,
Блаеславить-то её некому.
Чужие люди отступаются,
Они прочь-то удаляются.
Ты возьмись, возьмись, родный крёстнушка,
Блаесловий-ка свою креёсницу»⁷.

Тем временем поезд жениха собирался за невестой. Жених надевал рубаху, которую привезли от невесты, и ехал **выкупать невесту** вместе с крестной, свахой, дружкой и полдружкой.

⁵ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-В009-03.

⁶ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-57.

⁷ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-60.

По прибытии свадебного поезда жениха в дом невесты, ее подруги пели (см. пример 1):

«— Уж вы бояры, бояры,
Вы большие Ивановы,
Вы большие Ивановы,
Уж вы где, боярья, стояли?
— Мы неделю под городом,
Мы вторую неделю
Под стеной белой каменной.
Мы просили же милости
Мы у свата, у сватушки,

У невестин-ат батюшки.
— Уж ты сват, ты наш сватушка,
Ты невестин-ат батюшка,
Уж ты выйдь-ка к нам, выступи,
Ты невесту нам выведи.
— Я не выйду, не выступлю,
Я невесту не выведу.
Что невеста не выросла.
Что даров-то не припасла»⁸.

Сначала дружки выкупали у подруг невесты *стол*. Подруги сидели за столом, требовали выкуп: «Четыре угла — четыре рубля». Дружка клал деньги на четыре угла стола. Затем подруги продавали *krásu*, которую символизировала стоящая в центре стола герань, украшенная ленточками. Младший брат невесты стучал скаккой по столу и продавал *косу* невесты.

После выкупа стола дружка говорил: «Наш князь без княгини не сидит за столом». Подруги невесты запевали песню:

«Ой, катится, ой, катится солнышка по-за тёплушка,
Ой, катится.
Ой, там шла-прошла, ой, там прошла красна девица,
Там шла-прошла»⁹.

Отец выводил невесту из соседней комнаты и передавал ее жениху «из рук в руки» со словами: «Я кормил до венца — ты корми до конца». Жених брал невесту за руку и заводил ее за стол.

Когда жених с невестой, дружки, крёстная и крёстный садились за стол, дружка обращался к *стряпухе* с приговоркой:

«Повар, повар батюшка,
Поварушка матушка,
Встань на куньи лапки,
Пройдись по лавке.
Что есть в пече,
Тащий на плече.
Что есть в горнушке,
Неси дружке!»¹⁰.

В ответ на эти слова *стряпуха* говорила: «Руки грязные». Тогда дружка должен отдать ей в качестве «выкупа» мыло и полотенце, чтобы открыть застолье. После чего *стряпуха* накрывала на стол и подавала чай. Жених с невестой и гости угощались, а подруги пели песню, обращаясь к отцу невесты (см. пример 2):

«Ой, тятечка, пей, ой, тятечка, пей, меня не пропей.
Тятечка пей.
Если пропьёшь, если пропьёшь, то не выкупишь.
Если пропьёшь...»¹¹.

⁸ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-53.

⁹ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 315-А015-04.

¹⁰ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-70.

¹¹ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-61.

Затем подруги невесты поочередно обращались с той же песней к «мамыньке» невесты, к бабушке, к «братишке» и к «сестрёнке».

Во время застолья родственники молодых пели холостым парням величальную песню:

«Ещё вьётся хмель, возвивается,
Ой, люли-люли, возвивается.
Со косыцами, со орлыцами,
Ой, люли-люли, со орлицами.
У дородного добра молодца,
Ой, люли-люли, добра молодца.
По плечам лежат, словно жар горят.
Ой, люли-люли, словно жар горят.
Словно жар горят, жениться велят.
Ой, люли-люли, жениться велят.
Ты женись, женись, добрый молодец.
Ой, люли-люли, добрый молодец.
Ты возьми-то, Иван свет Петрович,
Ой, люли-люли, свет Петрович,
Ты возьми, возьми дочь купеческую,
Ой, люли-люли, дочь купеческую,
Что и Анну-то свет Ивановну,
Ой, люли-люли, свет Ивановну.
Роду-племени всё хорошего,
Ой, люли-люли, всё хорошего,
Отца с матерью всё богатого,
Ой, люли-люли, всё богатого»¹².

После исполнения песни обращались к холостому парню, которого величали, со словами: «С песенкой вас, Иван Петрович» и трясли стаканом с положенными в него монетами. Холостой парень должен был отблагодарить за величание деньгами.

В завершение застолья перед благословением молодых подруги пели:

<p>«Что не стук стучит во тереме, Что не гром гремит во высоком. Бласловлятся красна девица-душа, Что и Анна-то Ивановна,</p>	<p>Со удалым добрым молодцем, Что с Иваном-то Петровичем. Им под злат-ат венец ехати, Что закон-ат Божий прияти»¹³.</p>
---	--

Родители невесты **благословляли** жениха и невесту. Молодые выходили из-за стола, становились перед родителями и наклоняли головы. Мать невесты трижды перекрецывала их иконой Божией Матери и давала целовать икону. Во время благословения мать говорила жениху и невесте напутственные слова: «Дай, Бог, вам жить хорошо, дружно. Живите, друг друга любите, и нас не забывайте. Благословляю вас на новую жизнь!». После благословения подруги пели величальную песню молодым:

«Уж ты зоренька-заря, восходнёе солнышко,
Высоко ли восходи́ло, широкó ли просвети́ло,
Через лес, через море, через синее море.
Там никто не хаживал, никого не вáживал.
Там шёл, перешёл свет Иван господин,
Там шёл, перешёл свет Петрович.

¹² ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-74.

¹³ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-64.

Он вёл, перевёл свет Катеньку душу,
Он вёл, перевёл свет Ивановну.
Он шёл воспрашивал, целовал, выведывал»¹⁴.

Свадебный поезд **уезжал в дом жениха на горной**. В случае, когда молодые венчались, жених и невеста отправлялись в церковь на разных «телегах» (кошёвках). Если же венчания не было, то жених и невеста садились вместе и сразу ехали в дом жениха на горной. После отправления свадебного поезда дружка с полдружкой возвращались в дом невесты и сообщали: «Дорогие сваты́, дорогие гости, поезд тронулся благополучно, приглашаем вас на горной». Мать невесты угощала подруг *курником* (круглый пирог с мясом) за то, что они помогали невесте готовить приданое и пели песни, после чего подруги невесты расходились по домам и больше не участвовали в свадьбе. Родственники и гости невесты отправлялись на горной к жениху.

Отец и мать жениха **встречали молодых** около дома с калачом (круглым хлебом) и благословляли иконой. Дорогу от ворот до дома жениха устилали домоткаными половиками. Жених с невестой заходили в дом, и начиналась свадьба. Обязательными блюдами на свадебном пиру были *груздя́нка* (картошка, тушёная с солеными грибами) и *лапша* (куриный суп с домашней лапшой).

За стол садились молодожёны и родня невесты. Родственники и гости со стороны жениха, стоя перед столами, во время свадебного пира величали *свата*, *крёстного* и других родственников невесты песней:

«А кто у нас умен, кто у нас разумен?
Розан мой розан, виноград зелёный.
Денис-ат умен, Владимирыч разумен,
Розан мой розан, виноград зелёный.
По горенке ходит, сапог не ломает.
Розан мой розан, виноград зелёный.
Сапог не ломает, девок выбирает.
Розан мой розан, виноград зелёный.
Девык выбирает, вином угощает.
Розан мой розан, виноград зелёный.
Вином угощает, плясать приглашает.
Розан мой розан, виноград зелёный»¹⁵.

Через некоторое время после начала свадебного пира **гости дарили молодым — сырные (подарки)**. Первыми молодожёнов поздравляли родители, затем дяди, тёти, братья, сёстры и другие родственники. Сначала обходили родню жениха, затем родню невесты. Дружка держал поднос, на котором лежал на тарелке нарезанный сыр, стояла рюмочка, гости произносили поздравления, после чего дружка кричал: «Сыр возьмите, на сыр положите. От коровы теленка, от козы козлёнка, от овечки ягнёнка, от свиньи поросёнка». Гости обещали подарить молодым скотину.

Мать невесты **одаривала близких родственников жениха**. Для этого она клала на тарелку подарок (чаще всего, отрез ткани) и, обращаясь к гостю, говорила: «Вот, свашенька (сваха), наш подарочек. Примите малое за большое».

¹⁴ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-63.

¹⁵ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-76.

Второй день («Блины»)

С утра невестина родня отправлялась в дом к невесте, жениховы родственники шли к жениху («опохмеляться»).

Затем все **собирались в доме невесты («на блины»)**. Женихова родня садилась за столы, а невестина родня пела песни и плясала перед столами. Тёща подносила зятю блины, накрытые лопнувшей тарелкой. Если невеста честная, то жених переворачивал блины целой тарелкой наверх, снимал и разбивал ее кулаком (в противном случае он должен был разбить лопнувшую тарелку). После этого зять кусал первый блин и говорил: «Блины ма́сленые — тёща ла́сковая». Тёща в свою очередь маслила голову зятя (мазала маслом).

Честность невесты могли «проверять» и другим способом: тёща готовила я́шницу (омлет) и подавала её зятю со словами: «Если честную невесту взял, то маленечко с краю возьми я́шницы, а если не честную, то из серёдочки».

Тёща подносила зятю курник на хлебной лопате, в этот момент гости запевали песню:

«Тёща для зятя пирог испекла.
Думала-гадала семерым его не съесть.
Зятюшка сел да один его съел.
Тёща по горенке похаживает,
Скоса на зятюшку поглядывает:
— Что ж тебя, зятюшка, не розорвало.
— Розорви, розорви тёщу мою,
Тёщу мою да со свояченою.
Приходи-ка, тёща, на Масленую.
Я тебя, тёща, употчиваю,
Употчиваю, тебе честь вознесу,
Честь вознесу, три дубины припасу.
Первая дубинушка берёзовая,

Вторая дубинушка осиновая,
Третья дубинушка вязовенькая.
Батюшка вязок, по своячени разок.
Горькая осина по бокам тёщу возила.
Тёща от зятюшки вырвалася.
Села на печку, принакрыжилася:
— Дети, вы дети, смотрите в окно.
Смотрите в окно, что не едет ли кто.
— Мамынька, мамынька, зять у ворот,
Зять у ворот на похмелья зовёт.
— Дети, вы дети, скажите ему,
Скажите ему, что я вся не могу»¹⁶.

После тёщиного пирога гости начинали петь *лавочные* песни, часть из которых была эротического содержания. Во время исполнения лавочных песен гости вставали на лавки, плясали и щёлкали пальцами. Гости пели:

«Хороша наша Татьяна,
Люба, люба, люба,
Хороша наша Татьяна.
Не белая, не румяна.
Вдоль по улице прошлалася,
Травки-муравки притоптала,
Тroe чёботов я стоптала.
Еще чёбы... чеботочки.

Смотреть

— Здравствуйте, милые дружочки,
У нас дома не здорова:
Свёкыр с печки свалился,
За колоду завалился.
Кабы я была вестима,
Я б повыше подмостила.
Свёкру гольву сломила,
Я свекрёвке насолила»¹⁷.

На второй день свадьбы было принято *наряжаться*. Мужчина наряжался в невесту, а женщина в жениха. Ряженые выворачивали шубы и надевали их на себя, вырезали из картошки зубы и вставляли их в рот. Поведение ряженых противопоставлялось поведению нормального человека — они могли валяться в луже, мазаться грязью и сквернословить. Ряженые разжигали костёр около дома невесты, прыгали через него, пилили и кололи дрова, ходили по дворам и крали кур и петухов, возили тёщу в корыте по посёлку, пели частушки скабрезного содержания и песни («Дедушка Варлам», «Морковка»).

¹⁶ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-88.

¹⁷ ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-89.



Фото 1. Жители поселка Арсинского Нагайбакского р на Челябинской обл. Фото начала XX в.
ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-Ф005-243.

Третий день свадьбы называли днём благодарности. Гости приходили в те дворы, где на второй день свадьбы ряженые украли курицу или петуха, и подносили на лопате морковку и две картофелины (что представляло собой символ плодородия). Также с такими подарками гости подходили к одиноким женщинам и вдовам и припевали: «Ой, пошли дары, ой, пошли дары во все дыры. Пошли дары».

Свадьба могла продолжаться неделю, в зависимости от достатка родителей молодых и количества родственников. Было принято гостить у крёстного, крёстной, родственников и в каждом доме, куда приглашали гостей.

Вечером **завершающего дня** тушили свадьбу — разжигали костёр и прыгали через него, мазались сажей. В конце дня гости со стороны жениха шли к жениху, а гости со стороны невесты шли в дом к невесте, где устраивалось последнее застолье.

В системе жанров музыкального фольклора поселка Арсинского свадебные обрядовые песни занимают одно из главных мест и представляют традицию села. Различный состав исполнителей свадебных песен позволяет разделить свадебный обряд на несколько этапов: первый этап — от кануна свадебного дня и до отъезда молодых в дом к жениху на горной; и второй этап — от «горного» до последнего дня свадьбы. Во время первого этапа свадебные песни

исполнялись подругами невесты. Во время второго этапа песни звучали в исполнении родни молодых.

Свадебные обрядовые песни можно объединить в несколько групп, с учетом их функции в свадебном обряде: плачево-повествовательные, обрядово-повествовательные, обрядово-заклинательные и празднично-поздравительные песни.

К группе песен плачево-повествовательного характера относятся «Эй, как во тереме», «Ой, как на моречке» и «Ой, много, много у сыра дуба». Данная группа песен исполняется на один напев. Во время звучания песен плачево-повествовательного характера невеста прощалась с родным домом, с подругами и родителями. В песнях подруги жалобили невесту. Во время исполнения песни для невесты-сироты «Эй, много, много у сыра дуба» бабушка или мать невесты *причитывала*. По поэтическому содержанию песня «Эй, много, много у сыра дуба» и *причитание* схожи и звучат единовременно. Сюжетное развитие песен «Эй, как во тереме» и «Ой, как на моречке» одинаково: и в первой, и во второй песне раскрывается образ девицы, которую отдают замуж. В песнях используется поэтический прием образного параллелизма.

Не менее интересны песни обрядово-повествовательного характера, повествующие о происходящих в данный момент обрядовых действиях: «Ой, тятаенька, пей», «Что не стук стучит во тереме», «Ой, катится красное солнышко» и «Ой, пошли дары». Песни данного плана выполняют церемониальную функцию в свадебном обряде. Песня «Ой, тятаенька, пей» звучит в момент застолья в доме у невесты. В песнях подруги невесты направляют ход свадьбы и комментируют происходящие действия. На напев песни «Ой, тятаенька, пей» исполняется еще два поэтических текста в момент вывода невесты отцом к жениху («Ой, катится солнышко») и в день благодарности («Ой, пошли дары»). Поэтический текст песни «Что не стук стучит в тереме» повествует о благословении молодых родителями и восхваляет молодых.

Песни обрядово-заклинательного характера имеют императивную направленность и непосредственно связаны с происходящими событиями. Песня из данной группы «Из-за ветра в поле» исполняется подругами невесты утром свадебного дня и сообщает о приезде свадебного поезда, невеста просит подруг выйти на улицу и послушать, не едет ли тысяцкий. Другая свадебная песня «Уж вы бояры, бояры» исполняется во время прибытия свадебного поезда в дом невесты и повествует о просьбе бояр вывести к ним невесту, а отец отвечает им, что невеста не выросла.

Величальные песни выполняют празднично-поздравительную функцию и поются подругами невесты в доме у невесты, а на свадебном пиру родней молодых. Величали жениха и невесту, холостых парней, а также каждого гостя на свадьбе. Дружке и полдружке подруги невесты пели песни «Уж ты, дружка, ли друженька», для холостых парней — «Уж как вьётся хмель, взвивается». Жениха с невестой величали песней «Уж ты, зоренька-заря», а *свата, крёстного* и других родственников невесты — песней «А кто у нас умен». После величания тот, кого величали, одаривал певцов деньгами. Поэтические тексты величальных песен содержат мотивы восхваления и благопожелания.

В ходе свадебного обряда помимо свадебных песен звучали также и *причтания*. *Причитание* могло исполняться матерью или бабушкой невесты только в тех случаях, когда замуж выходила невеста-сирота. *Причитание* звучало в высоком головном регистре. Характерными чертами *причитания* было эмоциональное исполнение с всхлипываниями, глиссандированием и дрожанием голоса.

Для традиции свадебных песен поселка Арсинского характерна двухголосная основа фактуры с фрагментарным звучанием третьего голоса. Свадебные обрядовые песни плачево-повествовательного и обрядово-заклинательного характера исполняются сосредоточенно в спокойном темпе. Для песен обрядово-повествовательного характера и величальных характерно более эмоциональное исполнение, подвижный темп и возможность жестикуляции. В плясо-

вых песнях, приуроченных к свадьбе, активно используются вставные возгласы и «подвизги-вания».

В период подготовки к свадьбе, на второй и последующие дни свадьбы важное место занимала игра на музыкальных инструментах. На свадебных вечёрках парни играли на гармони и балалайке традиционные наигрыши «Барыня», «Подгорная («Уличная»)» и «Сербиянка», а также звучали наигрыши «Вальс», «Краковяк», «Полька» и «Цыганочка». В посёлке Арсинском на вечёрке одновременно могли играть три балалайки, гармонь и гитара. Под традиционные наигрыши парни и девушки плясали и пели частушки.

На свадебном пиру гости пели *лавочные* песни, во время исполнения которых вставали на лавки и плясали, активно при этом жестикулируя. Руки во время пляски могли подниматься до уровня головы и выше. Гости в такт пения хлопали в ладоши и «подщёлкивали» пальцами. В руках у женщины мог находиться платочек, которым она размахивала. Во время пляски на лавках, допускалось возможным дробить и притоптывать.

Главный заводила на свадьбе — дружка — знал большое количество приговоров и вступал в словесное состязание с подругами невесты во время выкупа. В посёлке Арсинском во время свадебной игры дружка направлял ход свадьбы, используя *приговорки* в качестве команд и сообщений. Текст *приговорок* произносился громко и в приподнятом настроении.

Мастерство народных исполнителей из посёлка Арсинского удивляет нас и сегодня. При доме культуры существует народный ансамбль казачьей песни «Казаченка», участники которого бережно сохраняют

песенные и инструментальные традиции своего посёлка. В состав ансамбля входят как ста-рейшины — певицы, стоящие у истоков образования ансамбля, — так и более молодое поколение исполнителей, перенимающие основные навыки пения от мастеров фольклорной традиции. Ансамбль начал функционировать с 1946 года, когда в посёлок Арсинский с Великой Отечественной войны вернулся Михаил Константинович Гавкин, ставший первым руководителем коллектива. Репертуар ансамбля составляли лирические, свадебные, плясовые песни из посёлка Арсинского, а также советские и военные песни. В 1990 году коллектив возглавила Любовь Александровна Сорокина, которая является руководителем ансамбля и в настоящее



Фото 2. Музыканты посёлка Арсинского Нагайбакского р на Челябинской обл. Фото начала XX в.
ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-Ф005-244.



Ансамбль «Казаченька» из поселка Арсинского Нагайбакского р-на Челябинской обл.
Коваль Валентина Егоровна (1927 г. р.); Юденцова Раиса Константиновна (1934 г. р.);

Кузнецов Геннадий Михайлович (1940 г. р.);

Зырянова Валентина Михайловна (1933 г. р., род. в г. Троицк Челябинской обл.);

Коптелова Екатерина Ильинична (1939 г. р., род. в г. Рудный Костанайской обл. Казахстан);

Чарыкова Лидия Ивановна (1943 г. р.); Галкина Евдокия Петровна (1941 г. р.);

Галкина Нина Ильинична (1949 г. р.); Коврова Валентина Александровна (1956 г. р.);

Ауц Надежда Владимировна (1960 г. р.); Эюпова Вера Ивановна (1959 г. р.);

Сорокина Любовь Александровна (1970 г. р.)

Фото конца XX в. ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-F004-045.

время. На данный момент количество участников насчитывает 13 человек. Все исполнители ансамбля «Казаченька» являются мастерами песенного искусства и с радостью делятся своим опытом с подрастающим поколением — так у ансамбля появился коллектив-спутник ансамбль «Уралочка». В 2014 и 2105 годах от участников ансамбля помимо свадебных песен были выполнены записи поминальных стихов, лирических, шуточных, плясовых песен, а также частушек и поздних лирических песен. Свадебные песни относятся к наиболее ценным материалам, свидетельствующим о глубоких корнях местной фольклорной традиции. Образцы были записаны от старейшин ансамбля — Коваль Валентины Егоровны, Юдинцовой Раисы Константиновны, Галкиной Евдокии Петровны и Чарыковой Лидии Ивановны.

Традиционная свадьба по всем правилам и предписаниям, по свидетельствам очевидцев, в поселке Арсинском игралась еще совсем недавно — 20 лет назад. На момент работы фольклорной экспедиции (лето 2015 года) свадьба в поселке Арсинском представляла собой сочетание традиционных и новых действий. По-прежнему приходят сватать невесту, выкупают невесту, ходят ряжеными на второй день свадьбы и катают тёщу в корыте.

Свадебный обряд поселка Арсинского — это еще один пример неповторимости и многообразности русской традиционной культуры.

Пример 1. Свадебная обрядовая песня «Уж вы бояры, бояры»

[Слушать](#)



Челябинская область, Нагайбакский район, пос. Арсинский

Исполняют: Коваль Валентина Егоровна (1927 г. р.); Юдинцова Раиса Константиновна (1934 г. р.); Галкина Евдокия Петровна (1941 г. р.); Чарыкова Лидия Ивановна (1943 г. р.)

Запись экспедиции СПбГК, в составе группы: Д. В. Изотов, К. А. Крылов, О. И. Изотова, В. А. Печняк. 19.08.2014. ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-80.

Расшифровка: К. А. Крылов

Пример 2.

[Слушать](#)



Челябинская область, Нагайбакский район, пос. Арсинский

Исполняют: Коваль Валентина Егоровна (1927 г. р.); Юдинцова Раиса Константиновна (1934 г. р.); Галкина Евдокия Петровна (1941 г. р.); Чарыкова Лидия Ивановна (1943 г. р.)

Запись экспедиции СПбГК, в составе группы: Д. В. Изотов, К. А. Крылов, О. И. Изотова, В. А. Печняк. 19.08.2014. ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 313-А007-61.

Расшифровка: К. А. Крылов

Литература

- Валиахметова Т. А., Глинкин А. В. Народные песни Южного Урала / отв. ред. Е. И. Голованова. Троицк: ИП Кузнецова Н. Н., 2008. 248 с.
- Гусев В. Е. Русские народные песни Южного Урала. Челябинск: Челябинское книжное изд-во, 1957. 175 с.
- «За Уралушкой огонечек горит...»: Песни казачьих поселков Южного Урала / вступит. ст., науч. коммент. С. Г. Шулежкова; сост., расшифровка фонозаписей, примеч. А. Г. Серова. Магнитогорск: Издво Магнитогорского ун-та, 2007. 312 с.
- Савельева Н. М. За Уралом, братцы, за рекой. Народные песни и наигрыши оренбургских казаков. Оренбург: Печатный дом «Димур», 2009. 264 с.

Songs in the System of the Wedding Ceremony of the Arsinsky Village, Nagaybакsky District, Chelyabinsk Region

Maria N. Ivanova

Leading folklore specialist of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Kirill A. Krylov

Folklore specialist of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Summary

A wedding is one of the main events in a person's life. In the Arsinsky village, weddings are still being played in the old way. In the memory of the long-standing inhabitants, wedding ritual songs and choruses, laments, as well as dance songs timed to the second day of the wedding have been preserved. During the wedding ceremony, verbal forms of folklore were also performed — the sentences of a friend ("druzhka"). Singers from the Arsinsky village perform rare examples of wedding ritual tunes with special love

Keywords

Chelyabinsk Region, Nagaybакsky District, Arsinsky village, orenburg cossacs, wedding songs

Submitted on: 15.11.2020

Published on: 01.05.2021

For citation:

Ivanova, Maria N., Krylov, Kirill A. "Songs in the System of the Wedding Ceremony of the Arsinsky Village, Nagaybакsky District, Chelyabinsk Region". In Folk traditions: music – poetry – dance, No. 1 (2021), pp. 68–83 (in Russian).

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-007

ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

УДК 393 (470.331)

ББК 82.3(2=411.2)

Похоронно-поминальный обрядовый комплекс Селижаровского района Тверской области

Калмыкова Юлия Юрьевна

ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Аннотация

Полевые материалы, собранные в 1996–1997 годах в ходе экспедиций Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в районы Тверской области, относящиеся к территории бассейна озера Селигер, свидетельствуют о хорошей сохранности похоронно-поминального обрядового комплекса. В ходе обследования удалось зафиксировать подробные описания обряда, выявить его локальные особенности, например, редкие формы обрядовых земных поклонов, имеющих местное обозначение как «вытягивание», «кланяться на вытяжку» и совершаемых при прощании с умершим. В местной традиции сохранилось бытование сольных причитаний, включающих на разных этапах в похоронно-поминальные ритуалы. Все эти обстоятельства дают возможность в полной мере представить, как обрядовый комплекс в целом, так и проследить функционирование в нем художественных форм.

Ключевые слова

Селижарово, бассейн озера Селигер, верховье Волги, похоронный обряд, причитания, поэтический мотив, проводы, помин, скугорить, родительские дни

Дата поступления статьи: 15.11.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования:

Калмыкова Ю. Ю. Похоронно-поминальный обрядовый комплекс Селижаровского района Тверской области // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1(1). С. 84–96.

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-008

Ю. Ю. Калмыкова (Санкт-Петербург, Россия)

Похоронно-поминальный обрядовый комплекс Селижаровского района Тверской области

В 1990-х годах экспедиционная работа, осуществлявшаяся сотрудниками и студентами Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, была направлена на исследование территории новгородско-тверского пограничья и в частности районов, расположенных в верховьях Волги и прилегающих к озеру Селигер (Селижаровский, Осташковский, Фировский, Пеновский районы Тверской области и пограничные с ними Валдайский, Демянский районы Новгородской области). Комплексное фронтальное обследование данной традиции позволило выявить сохранившиеся пласты традиционной культуры — художественные формы, подробные описания обрядов, в том числе и похоронно-поминального обрядового комплекса. Актуальность данного обряда способствовала сохранности в традиции его основных элементов без существенных изменений. Эти обстоятельства позволили зафиксировать большое количество описаний обрядовых моментов, примет, поэтических текстов и т. п. Рассматривая похоронно-поминальный обрядовый комплекс, мы будем опираться в основном на материалы Селижаровского района Тверской области и пограничных с ним территорий.

Комплекс ритуальных действий похоронно-поминального цикла можно условно разделить на несколько основных этапов: предсмертный период, обряды приготовления к похоронам, проводы (похороны), поминовения.

Пожилые люди обычно заблаговременно готовили себе «смертное» (для женщин — платье, белье, чулки, платок; для мужчин — новый костюм, рубашка, белье). Также, старики заранее могли оставлять родственникам наказы относительно своих похорон, которые касались одежды, предметов, положенных в гроб, или самого обрядового процесса (отпевания, несения гроба на руках, шествия похоронной процессии до определенного значимого места и т. п.). Обычно наказы содержали настойчивые просьбы надеть приготовленный комплект одежды, использовать определенные полотенца или нести гроб на руках до конца деревни и т. д. Подготовка к последнему в жизни ритуалу могла быть связана и с поиском хорошей плачальщицы. Пожилой человек просил близких или тех, кто обладает таким умением, заранее попречитать по нему, как по мертвому, чтобы оценить, хорошо ли его будут оплакивать после смерти.

В предсмертный период человек готовился к естественному уходу вследствие старости, который хоть и переживался также эмоционально, но воспринимался в народной культуре естественно. Негативным вариантом являлся внезапный уход в молодом возрасте, связанный с таким представлением как «неотжитый век».

При приближении смерти приглашали священника, который проводил исповедь и причащение (соборование) умирающего. В преддверии момента физической смерти у изголовья ставили стакан воды и открывали форточку. Колыхание воды соответствовало моменту отделения души от тела и свидетельствовало о том, что «душа окунулась и полетела на небеса». К лицу умершего подносили зеркало, чтобы убедиться, что он не дышит. Традиционно считалось, что трудная смерть сопровождает колдунов, которых «мучают черти». Для облегчения отхода таких людей могли разбирать потолок дома.

Сразу после фиксации смерти на угол дома вывешивали белую «тряпичку», что связано с традиционными представлениями о нахождении души умершего до 40 дней на земле, во

время которых она прилетает (приходит) «утиратъся» или «руки вытиратъ»: «Гаварят, што на саракавус и ходит душа. Бывала, всё на угол вёшали тряпку. (Зачем?) А ейна душа лётай вытиратъся» (Куниченково. ОАФ. № 4737-29)¹. В традиции Селижаровского района функцию такой «тряпочки» могло выполнять полотенце, платок или отрез ткани (коленкор, холст и т. п.) белого цвета. Обычно их закрепляли на угол дома: «На угол, где иконы — туда на улице и павешиш её. У меня была павешина, платочик. (Каким цветом?) Белым» (Куниченково. ОАФ. № 4737-29). «Тряпочка» висела на углу дома сорок дней, после чего ее снимали: «Сийчас-та ни вывешивают, а раньше вывешивали палатенце или тряпачку белую, на пирёдний угол вывешивают, на улицу. На сорак дней висит эта тряпачка. Душа дома лятаит сорак дней — и моится, и вытирается этой тряпачкой. <...> Как сорак дней праходит, так уж эту тряпачку [снимают]. Душа больше ни прилятит» (Хорёво. ОАФ. № 4744-05).

Обряды приуготовления охватывают период от смерти до дня похорон и традиционно имеют строго закрепленные временные границы, соответствующие трем дням. В первый день покойного готовили к похоронам: мыли, обряжали и укладывали на лавку, затем перекладывали в гроб.

Омовение покойного происходило сразу после констатации факта физической смерти. Родственники приглашали женщин-соседок, либо тех пожилых женщин, которые обычно совершили омовение умерших в данной деревне. Для омовения брали плохую посуду, мыло. Зачастую вместо целого куска мыла использовали «обмылышки», которые собирали и хранили — «знаю, что целяя мыла ни давали [мыть умершего]» (Сосновка. ОАФ. № 4613-18). После омовения воду выливали, а мыло и посуду, в которой мыли умершего, выкидывали. Мыло, употреблявшееся при мытье покойного, наделялось особыми свойствами и использовалось в целительстве и ворожбе. Так, например, жена могла дать это мыло мужу, «чтобы у него руки на неё не поднимались». В данном случае мыло приобретало качества, отрицательно влияющие на двигательные функции человека. По другим вариантам, такое мыло обладало лечебной силой, и, используя его, можно было исцелить болезни рук.

Все вещи, которые соприкасались с умершим с момента смерти до его похорон, старались удалить из повседневного обихода членов семьи, вынести из дома, избавиться от них. Обычно их выкидывали либо сразу после смерти, либо по истечении сорока дней. Если умерший лежал на соломенном матрасе, то старую солому вытряхивали и жгли. Сам процесс сжигания соломы у жителей деревенской округи вызывал ассоциации, связанные со смертью, с покойным: «А салому эту жгуть, бывала. Как пакойник — вытресаю салому, жгуть яё <...> на улицу выносят» (Сосновка. ОАФ. № 4613-18). Одежду, в которой умер человек, постель, предметы омовения могли закапывать: «Адёжу, што эта на ём есть, всё надо чтоб закапать. <...> кофта, там, сарафан, рубаха и всё это нясёшь, закапываешь. (А куда?) Ну, куда-нибудь за згародку у ямку. <...> Мыло закапывают и тряпачку, которай моешь, тоже закапывают. Расчёску, эта чем расчесываешь — это всё надо закапать. И то[ль]ка што с сябя, вот, закапаешь. И чашку [из которой его мыли]. Я, вон, харошую, новую <...>, то[ль]ка купила, зялёныи, так ведь пашла в ямку, и закапала» (Жданово. ОАФ. № 4710-33, 35).

Важно отметить, что предметы омовения и вещи умершего закапывали или сжигали в определенных, ритуально значимых локусах: передний угол избы («где боженьки»), порог дома, перекресток, берег реки, огород, а также места, обозначаемые исполнителями как те, «где никто не ходит».

Вещи, принадлежащие покойному и находившиеся в хорошем состоянии, стирали и, по прошествии сорока дней либо года после смерти, носили сами. Оставшиеся неиспользуемые

¹ Здесь и далее в тексте даются ссылки на номера по фонду Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (ФЭЦ СПбГК).

семьей вещи обычно раздавали нуждающимся: «Так пада́шь што-[нибудь]. Раньше были уж такие плахие, малаймушные такие быва́ли. И платок вот таке́й атдала́, и халат атдала́ мамин, рубахи две...» (Сосновка. ОАФ. 4613-18).

После омовения покойника обряжали в подготовленную заранее одежду. Одна из основных характеристик смертной одежды — это её новизна (исключение здесь составляет венчальная одежда). «Да как слéдуи[т], на́да харашо́ абряди́ть. Платье харо́шая и низ харо́ший. Ана́ у меня у самой пригато́влина — руба́шка, штанишки, платья харо́шая. А как же — всё харо́шее. (Всё новое?) Всё нóвае, а как же — и платы́, какéтка харо́шая, платок краси́вый» (Раменье. ОАФ. № 4687-20).

В Селижаровском районе зафиксировано несколько вариантов смертной одежды — традиционная (саван, венчальная одежда) и современная новая одежда (для мужчин — костюм, для женщин — платье). Саван вспоминают, как бытовавшую в прошлом разновидность одежды покойного. В причетных текстах, распространенных на данной территории, также встречается упоминание о саванах:

«...Расступи́си ты ж, ма́ти сыра́ зямля́,
И ты ж аткро́иси, грабавá даскá,
Распалыхните́сь, бéлы сáваны...»

(Дружная Горка. ОАФ. № 4609-27).

Саваны шили из белого холста или коленкора. В местной традиции сохранились воспоминания о двух типах саванов. «Длинный саван» шился из двух, трех полотнищ ткани, без рукавов, с капюшоном, который мог быть присборен и для женщин украшен кружевом. В разных вариантах, саван могли надевать поверх одежды, повязывать поясом, либо оборачивать вокруг тела умершего. «Саван шили как, примéрна, сейчас халат, толька он, саван, с калпаком был. <...> [Колпак] как капюшон. Вот так, и назади́ да сáмава тут полу, чтобы ноги закрыва́ли. <...> Эта назывáлси саван. Раньше толька в саванах харани́ли, мужука́ и женшину» (Кузятино. ОАФ. № 4726-02). Другой тип — «саван-капюшон», который покрывал только голову и плечи. В этом случае его шили из полотна, которое присборивалось и надевалось на голову как капюшон, либо фата. Нижняя его часть закрывала плечи и верх спины (Дягилево. ОАФ. № 4728-04).

Традиционно женщин могли хоронить и в венчальной одежде. Это могла быть венчальная пара или элемент костюма, например, кокошник или повойник: «Рáньши винчáлись в како́шниках, и в како́шнике и харани́ли. Вот мая́ рóдная мать. Ана́ умирлá у минé, мне бы́ла шесть лет, и ана́ праси́ла, штоб ни надява́йти ей како́шник на тот свет — всё равно надéли ей» (Дягилево. ОАФ. № 4728-04). Женщины сами берегли свою свадебную одежду для похорон. В венчальной одежде также хоронили девушек, не вышедших замуж, и молодых женщин, умерших вскоре после замужества.

После омовения и обряжения в смертную одежду покойного клали на лавку к иконам, в красный угол. «Уже скóлька там, чилавéка три мо́ють, усý надéнуть <...> и кладут [тело умершего] на лáвку вот так — нагáм к парóгу. И пакá вот гроб сде́лают, ляжíть» (Сосновка. ОАФ. № 4613-18). В доме обязательно должны быть закрыты зеркала.

С этого момента начинали звучать причитания. В основном причитали родственники или близкие умершего. Если в ближайшем окружении никто не владел этим умением, то причитальщицу приглашали. В поэтических текстах причитаний, исполняемых в данный обрядовый период, звучат мотивы сетований, высказывания своего горя, жалобы на несвоевременную смерть (ранний уход), одиночество, сиротство и т. п.

«Куда ты спрáвилась? Куда ты снаряди́лась?
На кавó ты астáвила свайх милых детушек?»

(Масягино. ОАФ. № 4730-38).

«Разрадымая ты май удаляя галóушка,
Куда ты ат мяня уходишь?
Што ж ты мяня астáвил аднаé сиратýначку?
Што ж я типéрь буду в сирóушках делать?»

(Кузятино. ОАФ. № 4725-18).

В целом, для поэтических текстов похоронных причитаний характерно описание умершего, как утратившего навыки и качества, присущие живому человеку: дееспособность / невозможность осуществления действий; возможность видеть / слепота; возможность слышать / глухота. Это проявляется в поэтических формулах: «закрыл очи ясные», «не скажут уста сахарные», «опустились белые ручушки», «подломились скорые ноженьки»:

(Дружная Горка. ОАФ. № 4610-06).

Умерший в текстах причитаний предстает навсегда лишенным возможности увидеть «красно солнышко», «услышать кукушечку»:

«Уж типέрь ты ся́вóдни ни уви́дишь
ты кра́снава сóлнышка»

(Ивково. ОАФ. 4705- 42).

«Ни услышишь ты больше кукушечки никакда,
ни увидишь ты света бёлава»

(Якшино. ОАФ. 4701-33).

Для причитальщицы важно было добиться плача, как ответной реакции присутствующих: «Я помню харанила я сваю сястру старшу. Пришла я туда харанить, все ходют, как всё равно, как на свадьби. Ничаво никто ни плачут, ничаво. А у ней была семь чилавек, шесть, сядьмова мальца убили на вайнё, а шесть чилавек. Ана же такая труженица была, ходют все — никто ни слёзинки, толька адый сын плакал, а сёстры ходют, как нигде не были. Как я заплакала, как аниахнули все на гроб! Мне сястра втарая, старшая: “Клавдия, ну ты маленька... Клавдия, ну ты чуть-чуть, ну хоть бы ты...” Ш[т]о же эта такоё, ходют, как на праздник на какой пришёви. Ну я как заплакала, как начала причитать, ани сразу как охнули на гроб! Ну у миня же голос-та был какой хароший, час-та што же я... Тётку Грунью праважала, всю улицу шла, всё ахали бабы: “Ай, Клавдия, как ты умеешь причитать! Ай, Клавдия, как же ты умеешь причитать-та, вся и дирёвня пришла!”» (п. Селижарово. ОАФ. № 4596-32).

Через некоторое время тело умершего перекладывали в гроб. Гробы изготавливали из тёса: «Пáлят их, скóблят, ведь похараны — чистый праздник. (А как гробы делали?) З дасóк, вы́страгают, вот есть доски вы́страгают, да скалóтют гроб» (Ладышино. ОАФ. № 4725-06). Сохранились отдельные воспоминания об изготовлении на данной территории долблёных гробов, в которых тело может оставаться «нетленным» (Максимково. ОАФ. № 4602-07). На данной территории зафиксировано использование терминологии «дом» в значении «гроб»:

«[Покойника как помоют, кладут] на лавку. А патом сдѣлают дом, в дом паложут яво. (А что такое дом?) Гроб, да» (Раменъе. ОАФ. № 4687-20).

Пустой гроб нельзя было заносить в избу, поэтому обычно перед этим в него насыпали стружки, оставшиеся в процессе изготовления. В доме гроб застилали, на дно гроба клали листву от берёзового веника или кудель, которую сверху покрывали холстом или коленкором. Для покойного шили подушку (например, из коленкора) и набивали ее сухими березовыми листьями, стружкой или куделью: «Падушку, бывала, гаварять, нильзя пирьявую, тóжа куделькой натыкають. <...> Была счёсана, пачиски, вот такоё мякинькае. Раньше ж лён пряли, чисали на грёбени. Вот эта вот и падстилали, и падушку из етава шили» (Сосновка. ОАФ. № 4613-18).

Перед тем как переложить умершего, гроб окуривали можжевельником и ладаном. «Ишё он ни паложин и в гроб, бружавельник жгёшь и абносишь вакруг гроба. А патом уж клали [покойного] в гроб» (Чащёвка. ОАФ. № 4728-17). Гроб опрыскивали святой водой. Для этих целей использовали ветки троицкой березки, которые хранили весь год. «Нада бывала Лёши грёбушка прыснуть — я взяла этай бярёзки, святой вадицы, папрыйскала сама» (Дрыгома. ОАФ. № 4728-38).

Покойному в гроб могли класть расчёску, платок. Также умершему клали иконку, которую убирали перед опусканием в могилу.

Гроб с покойным ставили на стол или на стулья, головой к иконам. На ночь, в большинстве случаев, его выносили в прохладное помещение, в неотапливаемую избу или амбар и т. п.

Вечером в доме покойного собирались пожилые женщины, родственницы, соседки, которые всю ночь читали над умершим молитвы («читают Псалтиль»). Накануне похорон гроб с умершим могли уносить в часовню, где на следующий день происходило отпевание покойного.

В течение трех дней, пока умерший находился в доме, приходили родственники и соседи прощаться с ним. При этом передавали поклоны умершим ранее родственникам:

«Ни павстрячайт ли там тябё,
мая удаля галовушка.
Пакланись-ка ты яму,
ат мянэ пирядай низкой паклониц»

(Перово. ОАФ. № 4703-07).

До похорон ждали приезда всех родственников. В поэтических мотивах причитаний звучат просьбы к умершему последний раз взглянуть «на милых детушек», дать им наказ «своим словечком заветным»:

«Ох, удаля ты мая гало[в]ушка,
Ох, на каво ж ты миня горькаю спакинешь,
Стараю и бальную?
Бросил бы ты лучше мянэ маладую,
Я была б здаровая и не састарилась бы так.
Ох, удаля гало[в]ушка,
Глядь ты в астатачках и в паследачках
На сваё миляя падврьице
И на свайх милях детушек,
Каторые слятелися к тябё и сабралися,
К твайм халодным ножунькам
И са всех четырёх старонушек.
Што аткрай-ка ты свай глаузушки-та кáрии,
Разажмай-ка ты свай губушки-та альи,
Ай, скажай-ка ты свайм милям детушкам-та

Завéтная-та слóвочка-та,
 Штоб не забыли-та анý пра минý, гóрькаю.
 Хоть бы тóлька дв[а] слóвочка бы на бéлай грамотке-та.
 А накажý-кань-ка ты им
 Свáйм славéчкам-та завéтным,
 И палюбóйси-ка на свáйх мýлых дéтушек»

(Крёстцы. ОАФ. № 4606-22).

Самым насыщенным обрядовыми действиями оказывается день похорон, который является кульминационным этапом всего многодневного обрядового комплекса. В местной традиции весь период от прощания в доме и до погребения сопровождался звучанием причитаний: «Да и всё время плачишь пакá... И дома, и нясёшь плачишь, и там, кагдá апускают, кричишь на крик» (Куниченково. ОАФ. № 4737-29).

Утром в день похорон обычно проходило отпевание умершего, для этого приглашали священника. Если церковь находилась неподалеку, то отпевание происходило в ней.

Перед выносом из дома гроб с умершим окуривали, используя для этого горячие угольки, ладан. После этого все присутствующие прощались с покойным, просили прощения и кланялись в ноги. В Селижаровском районе зафиксировано бытование особой формы поклонов — «на вытяжку», родные «вытягивались» перед гробом.

Смотреть

Человек, совершающий поклон, становился на колени и затем полностью вытягивался на полу (или на земле) лицом вниз, сцепив руки за спиной. Обычно присутствующие помогали ему встать, поднимали кланяющегося под руки. «Я вот тут клáнилась мужуку. Эта прóси[шь] прашшéнья: “Прастý минý” и всё. <...> Прям на пол, да, расстилáисся — вот так руки [за спину]. <...> На калéнки встанешь, а патóм на пол все равно, и галавóй на пол. <...> И руки вот так — на вытяжку. Ну а патóм тут падымáют, канешна, тут уже падымáют <...> хто там, свáй» (Сосновка. ОАФ. № 4613-18). Отметим, что данная форма поклона включается и в другие обряды жизненного цикла. Так, в свадебном обряде невеста перед отъездом к венцу таким же образом кланялась («вытягивалась») при прощании с родителями.

Смотреть

Момент прощания с умершим перед выносом гроба из дома является одним из эмоционально насыщенных, и сопровождается рыданиями и причитаниями. Просьбы передать поклоны, рассказать про жизнь мы находим и в причётных текстах, приуроченных к данной обрядовой ситуации:

«Уже ту, куда ж та ты, май милая сястрý... (и)ца-та,
 спрáвилася, с(ы)нарядýлась-та ? Слушать
 Уже ту, на кавó ж та ты, май милая сястрý... (и)ца-та,
 пакíнула, пабróсила свáйх мýлых(ы) детушек?
 Уже ту, ниг(ы)де-та ты, май милая сястрý... (и)ца-та,
 тяпéрь (й)им не пывстречáеся.
 Уже ту, ни расскажут-та анý тябé... (е)-та
 п(ы)ра сваё бал(и)шóя гóрюшка.
 Уже ту, патарапíлась-та ты, май раднáя сястрý... (и)ца-та,
 кы с(ы)вятýм святýтилим.
 Уже ту, кы святýм-та ты все святý... (и)тилим,
 к свáйм раднýм радýтилим.
 Уже ту, павстречáют-та анé тябé... (е)-та,
 май милая сястрýца-та,
 Уже ту, параспрóсют-та анé у тябé... (е)-та
 пра нас гóрьких сирóтушек.
 Уже ту, парасскажý-та ты (й)им, май милая сястрý... (и)ца-та,
 пра нашу жизнó гарямышнаю.
 Уже ту, а ящё(й)-та тябé павстрячá... (а)ит-та
 май удалая галó[в]ушка.

Уже ту, май-та удалая гало... (о)уш(и)ка,
мой қармйлец Шурушка.
Уже ту, парасскажи-та ты всё ямú пра мянé,
гóр(и)каю гарямýшицу.
Уже ту, а ящё(й)-та ты парасскажи пра мао
мýлаю дóчен(и)ку,
Уже ту, астáвил(ы)-та он яе... (е)-та
гóр(и)каю сиратýначку»

(п. Селижарово. ОАФ. № 4595-29).

Чтобы не бояться покойников, нужно было прикоснуться к ногам умершего либо, в других вариантах, посидеть на том месте, где стоял гроб с покойным, и проговорить: «Помяни, Бог, кого я боюсь» (Ильино. ОАФ. № 4714-27). По некоторым сведениям, существовал обычай проходить под гробом в момент выноса его из дома. Это действие должно было также помочь преодолеть страх перед покойным (Боброво. ОАФ. № 4616-22).

Прощание с покойным происходило около 12 часов дня, после чего гроб выносили из дома и устанавливали на машине для отправки на кладбище. Стол или лавку, на которой стоял гроб, опрокидывали, «кувыркали». По мнению исполнителей, это действие производилось с целью предотвратить дальнейшие негативные факторы, как в конкретном доме, так и в деревне в целом — «чтобы не было больше покойников». Плохой приметой было ощущение, что во время прощания или выноса из дома покойник на тебя смотрит. Идущие навстречу похоронной процессии люди, также являлись дурным предзнаменованием будущих смертей: «А то был разгавóр, што если встретиуся хто вот да мижникá, <...> то ящё пакóйник у дярёвне бўдить» (Сосновка. ОАФ. № 4613-18).

После того, как похоронная процессия удалялась на кладбище, оставшиеся в доме женщины поднимали и ставили на место стол и лавки, готовили поминальную трапезу и мыли полы.

Дорогу до кладбища устилали еловыми ветками (варианты — ольха, можжевельник), которые в местной традиции имели название «чащá». Их кидали перед похоронной процессией по мере ее продвижения. Если гроб везли на машине, то ветками выстилали дорогу от дома до машины и кузов, куда ставили гроб. «Чашú» или «бружжевéльник» могли стелить в доме перед выносом гроба, после чего ветки собирали и сжигали (Дрыгома. ОАФ. № 4728-31).

Гроб выносили из дома на специальных, подготовленных для этого случая, полотенцах. Если кладбище было недалеко от деревни, то гроб несли на руках. В иных вариантах, несли только до края деревни или до «большака», где ставили его на телегу или кузов машины.

Шествие похоронной процессии сопровождали причитания:

«Идёшь ты паслéдний раз па этай дарóжиньки,
Ни идёшь, а тябé нисýт тавáрищи вéрныи.
Пасматрý на эту всю природу вечную.
Ни придётся тябé тяпéрь уж здесь и хадить...»

(Ивково. ОАФ. № 4705-41).

В текстах причитаний, звучавших в это время, подчеркивалась невозвратность этого пути:

«...Никогда я типéрь не увижу тебя и не встречу,
Из пути дальней дороженьки...»

(Хомутово. ОАФ. № 4706-07).

По ходу движения процессия несколько раз останавливалась и те, кто по каким-либо причинам не мог пойти на кладбище, прощались с покойным. Обычно это происходило на улице около дома и на специальном прощальном месте — «богомольная (прощальная) гора», «на росстанях» / «на крестах», у моста, за деревней. Этот локус являлся для деревенской общины

значимым и фигурировал, помимо похоронно-поминального обряда, в других обрядовых ситуациях (в обрядах календарного и жизненного цикла) как место совершения ритуалов. Само прощание сопровождалось просьбой о прощении и поклонами, которые обычно совершали родственники или близкие умершего. Тех, кто не следовал дальше до кладбища, просили помянуть душу умершего и угостили кутьёй. После прощания родственники «спасибо давали» — благодарили всех за то, что они проводили («проводели») умершего в последний путь и приглашали на поминки.

Самым напряженным и трагическим являлось прощание на кладбище и, по словам исполнителей, часто женщины не могли причитать и переходили на рыдания и крик. В текстах причитаний, которые могли звучать в этот момент, просьбы «не торопиться опускать в могилушку», «дать наглядется» и т. п.:

«Вы пагадите-ка, вы ни тарапайтесь,
Апускать ми́лава дытятку в земёлюшку,
В эту сырую толька маги́лушку...»

(Семёново Село (Иванова Гора). ОАФ. № 4721-11).

По народным представлениям, после похорон происходила символическая встреча покойного с умершими ранее родственниками. Просьбы передать поклоны, рассказать про жизнь мы находим и в причётных текстах, приуроченных к данному обрядовому моменту.

После прощания из гроба изымали икону и закрывали его крышкой. В могилу кидали монетки, «откупали место», по другим вариантам, чтобы покойный на том свете мог за эти деньги купить себе свечки, и ему было светлее идти. Перед опусканием гроба родные кидали в могилу платочки, чтобы больше не плакать и похоронить своё горе. Гроб опускали на длинных полотенцах, которые могли оставлять в могиле либо забирали домой. Все присутствующие бросали по пригоршне земли, что у некоторых местных жителей связывалось с фразой «придáть земле» (Пустошка. ОАФ. № 4745-01).

После захоронения умершего поминали на кладбище. Расстилали специальную белую поминальную скатерть, которую после помина уносили домой. Присутствующих угостили кутьёй, вином, конфетами, печеньем и приглашали на поминки в дом покойного.

По возвращении с кладбища все обязательно мыли руки, для этого на улицу выносили ведро или таз с водой и полотенце. Перед трапезой читали молитвы. Традиционные поминальные блюда — кутья (раньше из пшеницы с медом, сейчас рис с изюмом), мед, овсяный (позже клюквенный) кисель, который подавали в конце застолья и называли его «последки». В этот же день происходил коллективный помин всей деревенской общиной, когда поминальную еду выносили на улицу и раздавали всем жителям деревни: «Раньше, я помню, в дярёвне вынасили кисель — эта памина́ть называ́ится. Кисель, и делали с мёду кутью. <...> [Теперь] канфéт и пячёнину выно́сят, а раньше да, раньше вынасили кисель, и вот этат кисель вазьмёшь нямнóжка, кисялька пачéрнешь, и патом этай кутьёй малéничка пачéрнешь. <...> Кто жалáют, падхóдют, ну а лóжкай аднóй, канéшна. <...> Аднú ложечку взять кисялька, ну там скóлька ты пачéрнешь, скóлька там в тибá залáзя, ну пачарпнёшь. Вот эта, напримéрна, чашка кисялья и патом чашка кутиé. <...> Называ́ится — памина́ют» (п. Селижарово. ОАФ. № 4596-32).

На поминки готовили пироги с рыбой, щи, холодец, каши. В 1990-х годах в разряд поминальных также входили блюда, приготавливаемые на любые праздничные застолья — разнообразные салаты, колбасы, конфеты, печенье.

Для покойного в красном углу («около икон») ставили стопку с водкой и хлеб, которые находились там до сорокового дня.

На следующий день после похорон родственники ходили на кладбище «проводывать» умершего, приносили для него «завтрак». Считается, что если не принести еду, то покойный

останется голодным. «На первый день ездят на кладбище. Иначе могут яво ни пустить, ни пакормят. Эта надо абязательна. <...> Вот схаранили, а назавтра надо ехать. (Почему?) Могут яво ни пакармить, ни примут в сваё общества. (Это родители не примут?) Да. Родители и все, кто там у их» (Краски. ОАФ. № 4590-20). Посещая кладбище на второй день после похорон, родственники спрашивали, обращаясь к покойному, как он переночевал, как его приняли.

В местной традиции к числу поминальных относятся третий, девятый, сороковой дни и годовщина смерти. На девятый день за поминальным столом собирались обычно только близкие родственники. В этот день могли посещать кладбище либо поминать только дома. В поминальные дни могли звучать причитания, при очень сильном переживании горя женщины могли причитать весь период до 40 дней.

Сороковой день иногда называют в данной местности проводы души, умершего поминали на кладбище и дома. На поминки приглашали всех родных и близких, а также тех, кто помогал во время похорон: мыл, копал могилу, нес гроб. В этот день причитали и на кладбище, и в доме перед поминальной трапезой:

«Уже ту, пагляжу-та я на все чатыри старо... (о)нуш(и)ки-та
ва все-та я угалочки-та,
Уж ту, ни увижу-та я сваю сястрицу Ма... (а)нюшку-та
ни в каком-та угалочке-та»
(п. Селижарово. ОАФ. № 4596-31).

На сороковой день снимали белый холст, который был вывешен на улице в день смерти и относили на могилу (варианты: пускали по реке; отдавали нищим — «памирашкам», «дабывашкам»; закапывали). Далее умершего поминали в годовщину смерти, а также по прошествии двух, трёх, пяти и семи лет.

В течение года основными поминальными родительскими днями являлись Радуница, Троица и Дмитровская суббота. Накануне этих праздников обычно ходили прибирать и приводить в порядок могилки. В Пасху после всенощной службы шли «на могилки», где катали яйца — «стосавались с родителями». После чего эти яйца отдавали нищим: «[На Пасху] идуть стосають радитилей, у каво есть. И эта яичка сразу отдаёшь, нышшие стаять» (Сосновка. ОАФ. № 4613-18). На Радуницу обходили кладбище с пением тропаря «Христос Воскресе», умерших поминали на могилах крашенными яйцами (также «стосавались с родителями»), кутьей, пирогами. Для птицсыпали на могилы крупу, приговаривая: «Поминайте, птицы небесные». Также ходили поминать умерших на кладбище в Троицу (или в троицкую субботу), приносили поминальную еду — пироги, яйца, конфеты т. п. Брали с собой березовые ветки, которые оставляли на могиле. В традиции определяется ряд поминальных родительских дней (масленичная суббота, «Казанская» и т. д.), по которым также могло происходить поминание в церкви или на кладбище.

В поминальные дни, особенно в Троицу, на кладбище причитали:

«Припаду я к тибё, мая земля матушка,
Папрашую я тибё, мая радиная,
Парассыпься ты, параздайси-ка,
Парассыптесь вы, бёлыи камышки,
Приаткрайсе-ка ты, грабава бела даска,
Приаткрай ты, мая чада милая, свай очи ясны...»

Слушать

(Озерёво. ОАФ. № 4811-04).

Аналогичный поэтический мотив «бужения умершего» присутствует в причитаниях невесты-сироты, что объединяет их с другими поминальными причитаниями. Накануне свадьбы

невеста приходила на могилу к умершему родителю и с причетом просила ее благословить, либо причет мог звучать утром в день свадьбы, в момент благословления невесты:

«...Пасматрó же я па всем, па читырём(ы) угóлышкам,
Толька нету ж маевó кармíлица батюшки.
Расступíси ты ж, мати сырá зямля,
И ты ж аткróиси, грабавá даскá,
Распалыхнítесь, бéлы сáваны,
И прилитý ж ты ка мне и мой кармíлец батюшка...»

(Дружная Горка. ОАФ. № 4609-27).

Причтания являются доминантной художественной формой, функционирующей в похоронно-поминальном обрядовом комплексе. Реже в описаниях исполнителей встречаются сведения об исполнении молитв, которые пелись или читались в отсутствии священника. Причтания сопровождали все основные ритуальные действия похорон. Начало их звучания приходится на период нахождения умершего в доме после его омовения и обряжения. День похорон является самым насыщенным звучанием причетов, которые практически не стихали от момента прощания с умершим в доме перед выносом гроба и до погребения. Таким образом, кульминация звучания причтаний связана с перемещением умершего из «своего» пространства дома, деревни, в «чужое» пространство кладбища, «мир мертвых».

Обращаясь к народной терминологии, связанной с причтаниями, мы можем выявить некоторые особенности, как причетной формы, так и манеры исполнения. Так, плачевую направленность отражают термины: «скугóрить», «скугóлить», «плакать», «выть», «галасíть», «реветь». В данной традиции наиболее распространен термин «скугóрить» либо «скугóлить» в значении причитать. «Што-нибудь расстрóисси, заплáчишь, вот тябé и скугóр»; «Расстрóисьти, придёшь и скугóришь сидишь. Эта назывáится — паплáчишь, папричитáишь, што ёстя» (п. Селижарово. ОАФ. № 4596-32). С повествовательным началом связаны термины: «причýтывать», «читáть», «прибатúривать».

Высокую тесситуру и яркую, напряженную динамику характеризуют термины «кричáть», «арáть». В противоположность к данной манере исполнения, в традиции имеет место другая, связанная с тихим, приглушенным звучанием: «Плáчишь — эта гóласам кто плáчит, а кто ходит и так плáчит, тíха, бяз гóласа. Вот эта и назывáится скугóрить» (Чащевка. ОАФ. № 4728-17). Такое сосуществование в традиции разных манер исполнения (громкое яркое и тихое, вполголоса) связано с тем, что причтания как музыкальная форма функционируют, как в похоронно-поминальном обряде, так и в дальнейших индивидуальных поминальных практиках. Актуализация причтаний вне ситуации поминания на кладбище или в доме в родительские дни связывается исполнителями с достижением особого обрядового состояния: «когда грустно станет», «взгрустнетца», «тоска задавила», плохо, скучно. Помимо эмоционального фактора, устойчивыми являются и локусы, в пределах которых они исполняются: в доме, у окна, в поле, в лесу. К этой же группе относятся и причтания на кукушку, которой в традиционной образно-мифологической системе предоставлялась роль посредника с иным миром. В этом случае сам фактор кукования кукушки являлся определяющим в появлении фольклорного текста. Причтания как форма ритуальной коммуникации оказываются основным компонентом данных обрядовых ситуаций.

Слушать

Таким образом, обращение к народной терминологии имеет важное значение для понимания фольклорного явления. Возникающие в каждом конкретном случае народные термины, номинации позволяют выявить всю полноту свойств и характеристик художественной формы.

В Селижаровском районе удалось зафиксировать такие редкие жанры народной прозы, как рассказы об обмирании, которые повествуют о временной смерти (летаргическом сне), во время которой душа совершают путешествие в иной мир.

[Слушать](#)

В вариантах, бытующих в местной традиции, Иисус Христос выступает как проводник по загробному миру и показывает душе мучения грешных после смерти, затем отправляет ее обратно на землю, после чего следует пробуждение-воскрешение человека. Происхождение этих рассказов связано с апокрифическими текстами, основанными на соединении христианских образов с народной мифологической системой представлений.

Следует отметить, что представленный похоронно-поминальный обрядовый комплекс, включая музыкально-стилевые особенности художественных форм, выявляет общие черты на более широкой территории северо-западных районов Тверской области и новгородско-тверского пограничья.

Литература

Калмыкова Ю. Ю. Верхневолжские причитания в свете народной терминологии // Вопросы музыказна-
ния и музыкального образования. Сб. науч. тр. Вып. 3. Вологда: Русь, 2007. С. 254–258.

Толстикова (Калмыкова) Ю. Ю. Образно-поэтическая система похоронно-поминальных причитаний
на территории новгородско-тверского пограничья // Этнографическое изучение Северо-Запада
России: Итоги полевых исследований 2001 г. в Ленинградской, Псковской и Новгородской обла-
стях. Материалы VI Региональной научной конференции молодых ученых / под ред. А. В. Гадло.
СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2001. С. 56–59.

Толстикова (Калмыкова) Ю.Ю. Причитания в системе культурной традиции (по материалам фольклор-
ных экспедиций в район озера Селигер). Дипломная работа. СПбГК, 2000. Рукопись.

Толстикова (Калмыкова) Ю. Ю. Структура похоронно-поминального обрядового комплекса в культур-
ной традиции бассейна озера Селигер // Этнографическое изучение Северо-Запада России: Итоги
полевых исследований 1999 г. в Ленинградской, Псковской и Новгородской областях. Краткое со-
д содержание докладов IV межведомственной научной конференции аспирантов и студентов / под ред.
А. В. Гадло. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1999. С. 84–86.

Сведения об аудиопримерах

1. «Уже ту, куда ж та ты, мая милая сястрица, снарядилась, справилась?». *Похоронное причитание (прощание в доме)*. Тверская область, Селижаровский район, п. Селижарово. Исп.: Мамонтова Клавдия Алексеевна, 1918 г. р. (род. в д. Макарово Захаровского с/с Селижаровского р-на). Зап.: Мехнечев А. М., Лобкова Г. В., Мальцева О. В., 11.02.1996. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 4595-29.
2. «Припаду я к тебе, земля матушка». *Поминальное причитание (причитали на могиле в Троицу)*. Тверская область, Фировский район, Фировский с/о, д. Озерёво. Исп.: Нилова Раиса Фёдоровна, 1921 г. р. Зап.: Козлова И. П., Пархомова Е. А., 03.02.1997. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 4811-04.
3. «Уж ты серая кукушечка». *Причтание на кукушку*. Тверская область, Фировский рай-
он, Дубровский с/о, д. Острецово. Исп.: Гуляева Анна Григорьевна, 1916 г. р. (род. из д. Стан
Трестинского с/о). Зап.: Кандакова Ю. С., Балакшина С. Р., 03.09.1996. ФЭЦ СПбГК. ОАФ.
№ 4742-49.
4. **Рассказ об обмирании.** Тверская область, Селижаровский район, Шуваевский с/с, д. Куниченково.
Исп.: Волкова Екатерина Ивановна, 1912 г. р. Зап.: Кандакова Ю. С., Пархомова Е. А., 03.09.1996.
ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 4737-23.

Funeral and Memorial Ritual Complex of the Selizharovo District, Tver Region

Julia J. Kalmykova

Leading folklore specialist of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Summary

Field materials collected in 1996–1997 during the expeditions of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov to the districts of the Tver Region belonging to the territory of the Seliger Lake basin testify to the good preservation of the funeral and memorial ritual complex. In the course of the survey, it was possible to record detailed descriptions of the rite, to identify its local features, for example, rare forms of ritual bowing to the ground, which are locally designated as “stretching”, “bowing to the hood” and used when bidding farewell to the deceased. In the local tradition, the existence of solo lamentations has been preserved, which is included at different stages in funeral and memorial rituals. All these circumstances make it possible to fully imagine both the ritual complex as a whole and to trace the functioning of art forms in it.

Keywords

Selizharovo, Lake Seliger basin, upper Volga, funeral rite, lamentations, poetic motive, farewell, commemoration, misery, parental days

Submitted on: 15.11.2020

Published on: 01.05.2021

For citation:

*Kalmykova, Julia J. “Funeral and Memorial Ritual Complex of the Selizharovo District, Tver Region”. In *Folk traditions: music – poetry – dance*, No. 1 (2021), pp. 84–96 (in Russian).*

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-008

ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

УДК 398.8 (481)

ББК 82.3(3)

Народное пение в Варангере — северной области Норвегии

Бакке Арилль Рейдар

доцент Отделения музыки Норвежского университета науки и технологии (NTNU)

Аннотация

В статье рассмотрены избранные финские народные песни, которые автор записал в экспедициях в район фьорда Варангер с 1975 года. Изложены характерные композиционные и исполнительские особенности религиозных песен лестадианцев — христианской общины, проживающей на данной территории. В мелодиях баллад, популярных уличных, а также детских народных песен выявлены признаки их финского происхождения. Особое внимание уделено финским песням, по предположению автора, испытавшим на себе русское влияние.

Ключевые слова

Варангер, Лестадиус, Калевала, финская народная музыка

Дата поступления статьи: 01.11.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования:

Бакке А. Р. Народное пение в Варангере — северной области Норвегии [перевод А. Г. Остапенко] // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1(1). С. 97–106.

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-009

А. Р. Бакке
(Тронхейм, Норвегия)

Народное пение в Варангере — северной области Норвегии

Область Варангер (Varanger) на севере Норвегии иногда называют «местом встречи пяти племен». На протяжении столетий норвежцы, саамы, финны, шведы и русские пересекались в Северном Калотте (the North Calotte) — так именуют северную часть Скандинавии. Они устремлялись туда порой для того, чтобы только навестить друзей или же обменяться товарами, а иногда — и в поисках новой земли. В связи с ухудшением климатических условий в Финляндии в XIX веке многие финны обосновались на берегах фьорда Варангер. Здесь они на долгое время сохранили свою финскую культуру, и сегодня в этой области Норвегии еще проживает финскоговорящее население с сильным финским самосознанием. Оно проявляется в народном пении и народной музыке, в языке, литературе, архитектуре, домашних ремеслах, религии.

В настоящей статье рассмотрено несколько образцов финских народных песен, записанных в Варангере. Моя коллекция записей в общей сложности составляет около 300 вариантов примерно 250 песен, услышанных от 50 исполнителей; они фиксировались с 1975 года по настоящее время.

За записью мелодий следовала их расшифровка, в процессе которой всегда встречались трудности. Не всегда было легко угадать, какой должна быть «правильная» версия расшифровки, поскольку она могла быть осуществлена разными способами, и приходилось искать собственные методы нотации. К тому же встречались мелодии с ритмами и текстами, трудно поддающимися фиксации. Задача усложнялась по мере того, как в песне обнаруживалось несколько строф и мелодия варьировалась.

Процесс расшифровки народной музыки устной традиции, как и репортажей, балансирует между точным отражением и створчеством. Но мы также можем задать вопрос: какой должна быть расшифровка песни, коль скоро возможно несколько ее вариантов? В заключение работы над расшифровкой я выбирал тот вариант записи, который мне казался правильным. После того, как работа над расшифровкой завершена, записанные песни были оцифрованы, затем следовало изучение архивов и установление предположительного происхождения песен. Наконец, записанные мной песни были опубликованы и сейчас используются в детских садах, школах, церквях и в композиторской практике.

В архиве содержатся норвежские, шведские и русские песни, однако большинство составляют песни светских и религиозных жанров финского происхождения. Таким образом, мы можем говорить о том, что народное пение в Варангере испытывало на себе влияние как светской, так и религиозной традиции Финляндии.

Финны — поющий народ. В подтверждение этому обратимся к финскому национальному эпосу «Калевала», сюжеты которого происходят из народных песен, а их герои — певцы. Согласно финской традиционной медицине песни излечивают болезни и даже останавливают кровотечение. В фольклоре пением возможно победить врагов. Герой «Калевала» Вяйнемейнен («северный Орфей») часто заставлял слушателей своих песен плакать, а в трудных ситуациях поистине знал, как победить своих врагов, исполняя магические песни.

Обращаясь к жанру **религиозных песен**, следует заметить, что особое влияние на вокальные традиции области Варангер оказали *лестадианцы* — христианская община, сформировав-

шаяся под воздействием идей шведского пастора Ларса Леви Лестадиуса (Lars Levi Læstadius, 1800–1861). Л. Л. Лестадиус проживал в Каресуандо (Karesuando) и Паяле (Pajala) на севере Швеции, говорил и писал на финском, саамском и шведском. Его ортодоксально пietistское учение завоевало многочисленную аудиторию во всем Северном Калотте. Поскольку до революции 1917 года русскую границу было легко пересечь, несколько лестадианских приходов могло существовать и в России. Сегодня мы еще можем встретить много лестадианцев в Варангере.

Пение играет большую роль для них, и считается, что лестадианские песни призваны осуществлять такую же миссию христианской проповеди, как и само Евангелие. Лестадианский репертуар включает гимны и народные мелодии, часто с большим количеством строф, которые, согласно традиции, должны распеваться полностью. Песни исполнялись без аккомпанемента, и певцы озвучивали их громко, тембром несколько носового оттенка. Темп воспроизведения песен общиной довольно медленный, мелодические линии часто украшались опеваниями, проходящими нотами, глиссандо и т. п. Громкое и медленное исполнение характеризует традицию, проистекающую от самого Л. Л. Лестадиуса и его первых последователей в долине Торне на протяжении XIX века. Нам это известно, поскольку еще лестадианцы самого первого поколения говорили: «Мы поем медленно и сильно — так, чтобы глухие могли услышать наши слова и мелодии»¹.

Представители этой общины неохотно изменяют свои тексты, предпочитая ранние версии Библии и сборники псалмов новым, поэтому их традиции сохранили много старых текстов и мелодий. Чтобы продемонстрировать это, обратимся к гимну «Великая, просторная земля» (“Maa suur’ ja avara”), оригинальная мелодия которой была предположительно написана Якобом Регнартом (ок. 1540–1599) во второй половине XVI века. Первую напечатанную версию мелодии находим в виланелле Я. Регнарта «Венера, ты, и твой ребенок» (“Venus du und dein Kind”), опубликованной в 1574 году в Нюрнберге (Пример 1). В диатонической мелодии Я. Регнарта преобладает поступенность. Она начинается с *фа* и заканчивается на *ре*, состоит из шести фраз, с мажорной или минорной секстой относительно тоники *ре* во второй строке (натуральное *си* в пяти фразах придает ей дорийский оттенок).

В скандинавских странах эта мелодия стала очень популярной и встречается много ее вариантов. Варангерская версия диатонична и написана в ре-миноре, начинается и заканчивается на *ре*, состоит из шести фраз (Пример 2). Мелодия мягка и периодична, ее линия уравновешена за счет повторений и проходящих нот вокруг центральных тонов фраз. В рамках традиции многие тоны, особенно расположенные в начале фраз, а также самые долгие, интонируются с восходящим глиссандо, что не отмечено в Примере 2. Мелодия Я. Регнарта записана *alla breve*, в то время как варангерская версия нотирована в переменном размере 9/8 и 12/8.

Несмотря на то, что мелодия Я. Регнарта и ее варангерский вариант отличаются в первых нотах некоторых фраз, а также в украшениях и ритме, легко обнаружить, что мелодия из Варангера является вариантом оригинальной регнартовской, но несколько более мягкого характера.

Лестадианский репертуар в Варангере, как и было упомянуто ранее, вбирает много финских народных песен, среди которых обнаруживается несколько вариантов одной и той же. Религиозная народная мелодия «Спасибо Тебе, благодарю» (“Kiitossulle, kiitos”) распета во многих версиях в Варангере. Две из них представлены в Примерах 3 и 4.

Пример 3 состоит из восьми фраз, в которых первая начинается с нисходящей терции *ми – до* и устремляется вверх по ломанному трезвучию *до – ми – соль*. Пример 4 с тем же количеством фраз начинается с фа-мажорного квартсекстаккорда. Такты 6–8 и 14–16 почти иден-

¹ «We sang slowly and with strong voices. Even deaf people would hear our words and tunes». Boreman P., Dahlbäck G. Lars Levi Læstadius och hans gärning. Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 1965. P. 382.

тичны соответствующим тактам первой версии. Обе мелодии записаны в Фа-мажоре. За исключением небольшого расхождения в тактах 5 и 13, ритм обоих мелодий совпадает, включая смену метра с 3/4 на 4/4. Их форма необычна — мы можем найти ту же мелодическую линию, точно повторенную в течение одной и той же строфы, за исключением несовершенной каденции в середине песни. Это точно воспроизведенная форма *Lied*, которая была очень распространена в финских народных песен, исполняемых лестадианцами. В норвежской певческой традиции эта форма встречается, однако, редко.

Светские песни Варангера испытывали на себе влияние народных традиций и популярных уличных мелодий Финляндии. В записанном материале мы можем обнаружить детские песни, баллады, популярные песенки и т. д. Детская песня «Птичка спит в траве» (“Nukunurmenlintu”) — колыбельная с мелодией, которая встречается в Варангере в нескольких версиях. Мелодия, приведенная Примере 5, имеет много сходства с образцами норвежской песенной традиции.

Варангерская версия в Примере 5 записана в Ре-мажоре в двухдольном метре и состоит из шести фраз. В мелодии преобладает поступенное движение и она близка норвежской народной песне «Греби до рыбного рифа» (Ro tilfiskeskjær). Хореический ритм, преобладающий в тексте, очень распространен в Финляндии, что дает нам право утверждать, что песня имеет типично «финский» ритм и мелодию, испытавшую в то же время норвежское влияние.

В Примере 6 приведена версия мелодии на 5/4. Мелодия в Примере 6 часто встречается в Финляндии. Здесь она записана в ре-миноре, в пятидольном метре. Линия двух первых фраз близка известной рунической песне «Старый добрый Вайнемейнен» (“Vaka vanha Väinämöinen”), включенной в состав «Калевалы». Трехический ритм в первых четырех фразах называется *калевальским*. Иногда этот метр организован в двудольный так, как в первой строке варангерской версии (Пример 5), но часто калевальский ритм представлен в пятидольнике, как в Примере 6 с первыми тремя трехяями, записанными восьмыми нотами так, как в первой фразе и четвертом трохее четвертями.

Схема 1. Калевальский ритм в 2/4 и 5/4



Как видно на Схеме 1, протяженность цезуры дольше в пятидольном метре и составляет три шестнадцатые, тогда как в двудольном — одну шестнадцатую. Многие рунические песни действительно исполнялись в пятидольном метре. Составитель «Калевалы» Элиас Лённрот записал тысячи рунических текстов, но также и около двадцати рунических мелодий, из которых только одиннадцать — в пятидольном метре. Эти одиннадцать мелодий, вместе с другими пятидольными рунами и народными песнями, указывают на то, что существовало много пятидольных песен в финской народной традиции. В норвежской народной традиции такого не обнаруживается. Варангерский материал включает несколько песен в пятидольном метре и они — финского происхождения.

Большинство мелодий, записанных в Варангере, финские, однако несколько песен также обнаруживают и определенно русское или русско-карельское влияние. В начале XX века одна служанка русско-карельского происхождения, трудившаяся на ферме в Пасвике (недалеко от границы с Россией), обучала детей песне, приведенной в Примере 7.

«Песня служанки русско-карельского происхождения» имеет пять фраз (такты соответственно 1–4, 4–7, 7–9, 9–12, 13–15) и мелодию, возвращающуюся к доминантовому тону *соль* и спускающуюся в заключении к *до* (Пример 7). Еще ребенком исполнитель выучил эту песню от одной служанки, но он не понимал содержания текста, точно записанного в соответствии с его произношением и, возможно, не имеющего логического смысла. Некоторые слоги похожи на русские слова. Они звучат почти как русское *зеленый* или *зерно*; возможно слова повествуют о зеленых полях или летних лугах².

Кроме детских песен материал Варангера включает также финские баллады. Среди них можно обнаружить балладу «Писта и Илона» (“Pista ja Ilona”) — популярную песню, сочиненную Г. В. Густаффсоном и впервые опубликованную в 1881 году. Она повествует о несчастной любви богатой девушки Илоны, влюбленной в бедного юношу Писту. Отец заставил ее выйти замуж за богатого человека, и на свадьбе она приняла яд; умирая, она танцевала со своим возлюбленным Пистой. Варангерская версия, записанная здесь в до-мажоре, имеет характер вальса и форму *Lied* с четырьмя фразами (Пример 8). В первой и третьей фразах движение по звукам трезвучия, в то время как во второй и четвертой — поступенное движение. Мелодическая линия первой фразы заканчивается на тонической ступени.

Несколько версий текста и мелодии этой баллады обнаружено и в Финляндии. Восемь из них описаны финским фольклористом Аннели Асплунд³. Варангерская мелодия является вариантом мелодии из области Исокюрё (Isokyrö) в центре Финляндии. Мелодия из Исокюрё записана в двудольном метре, в то время как из Варангера — в трехдольном, придающем мелодии танцевальный характер, как если бы она звучала во время танца Писты и Илоны. Тем не менее, мелодия, записанная А. Асплунд, и ее варангерская версия близки друг другу.

Варангерский материал включает также несколько популярных уличных мелодий финского происхождения. Одна из них — «И видим мы Алтайские горы» (“Nuo Altainhuiputsiintelee”) с текстом Валто Тюнниля (1904–1940) и мелодией Марти Япилля (1900–1967). Эта популярная любовная песня, бытовавшая в период между Первой и Второй мировыми войнами, повествует историю о пожилой паре, вспоминающей свое путешествие в юности на Алтай в Центральной Азии, где встречаются Россия, Китай, Монголия и Казахстан, и где великие русские реки, такие как Обь и Енисей, берут свое начало.

«И видим мы Алтайские горы» имеет типично финский характер с любовным сюжетом, образами природы и содержит мотив о далекой стране счастья. Слова в сочетании с музыкой в минорном ладу, создающие меланхолическую атмосферу, и устойчивый упругий ритм придают песне черты известной финской традиции танго, популярной в первой половине XX века. Описывая известную русскую горную цепь, песня также отражает связь с великим восточным соседом, что очень характерно для финской культуры, поскольку более ста лет Финляндия была русским великим княжеством и обменивалась культурными импульсами с Россией на протяжении столетий.

В настоящей статье предложено несколько образцов народно-песенной традиции Варангера второй половины XX века. Все они были записаны от норвежцев, принадлежащих к финско-говорящему меньшинству этой области и включают религиозные и светские жанры: гимны, народные песни, детские песни, баллады и популярные уличные песни. В то время как большинство песен в собранном материале — финские, удалось обнаружить также норвежские и шведские образцы. Усматривается и некоторое русское влияние, поскольку ряд песен имеют русское происхождение, и некоторые финские песни вдохновлены русской природой, образом жизни и культурой. Это влияние естественно и является следствием тесных контактов между Россией и Финляндией. Однако, большинство песен — о духовности, природе, культуре и быте

² Здесь автор подразумевает хороводную песню «Уж я сеяла, сеяла ленок» [Прим. перев.]

³ Asplund A. Balladeja ja arkkiveisuja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 1994. S. 361–362, 836.

Финляндии, что свидетельствует о том, что потомки финских переселенцев, ныне живущие в Норвегии, все еще обладают потребностью петь так, как их финские предки более полутысячи лет назад.

Перевод с английского А. Г. Остапенко

Пример 1. Якоб Регнарт. «Венера, ты, и твой ребенок» (“Venus du und dein Kind”)

Пример 2. «Великая, просторная земля» (“Maa suur’ ja avara”)

Maa suur' ja a - va - ra, ja kaikk' sen ta - va - rat, sen
 pe - ru - stus ja ää - ret, kanss' vir - tain suu - ret me - ret, ja
 mitk' maa pääl-läns' kan - taa, kaikk' (i) Her - rall'(e) kun-ni- an an - taa.

Пример 3. «Спасибо Тебе, благодарю» (“Kiitossulle, kiitos”)

7 Kii-tos sul-le, kii-tos, kii - tos sul-le kii-tos, oi Gee - sus, oi Gee - sus, si-nun
ve - res e - dest'. Kii - tos sul - le, kii - tos, kii - tos sul - le,
12 kii - tos, oi Kris - tus, oi Kris - tus, si-nun vai - vais e - dest'.

Пример 4. «Спасибо Тебе, благодарю» (“Kiitossulle, kiitos”)

7 Kii - tos sul - le, kii - tos, kii - tos sul - le, kii - tos, o Gee - sus, o Gee - sus, si-nun
ve - res e - dest'. Kii - tos sul - le, kii - tos, kii - tos sul - le,
12 kii - tos, o Kris - tus, o Kris - tus, si-nun vai - vais e - dest'.

Пример 5. «Птичка спит в траве» (“Nukunurmenlintu”)

Nu-ku, nu-ku nur-men-lin - tu, vä - sy, vä - sy väs - tä - räk - ki, kyl - lä Her - ra he - rä - tä - se,
7 vit - san var - vot vir - voit - taa, koi - vun ok - sa oi - ka - saan ja kaa - ta - jaan pen - sas peh - mit - tää.

Пример 6. «Птичка спит в траве» (“Nuku nurmenlintu”)

Nu-ku, nu-ku nur-men-lin - tu, vä- sy, vä- sy väs-tä-räk - ki, kyl-lä Her-ra he - rä - tä - se,
 4
 vit-san var-vot vir-voit- taa, koi-vun ok-sa oi-ka-saan ja kaa-ta-jaan pen-sas peh-mit- tää.

Пример 7. Песня служанки русско-карельского происхождения

Krum se - le - noi bri - ku - brit bri - ku - toi, ut - si - a - sei - a - la sei - a - la - le - noi, ut - si - a -
 7
 sei - a - la bri - kut - ta, bri - kut - ta - mi bri - kut - ta ti - u - toi, saa man - bi - len - ki - le - noi.

Пример 8. «Писта и Илона» (“Pista ja Ilona”)

Yk - si nei - to i - ha - na, kuin ke - sän kuk - kai - nen, kah - dek - san - toi - sta vuo - ti -
 12
 as, I - lo - na ni - mel - tään. Hän san - gen kau - nis kas - voil - ta ja sy - dän
 22
 lem - pe - ä, hän ty - tär mie - hen rik - ka - han, ta - va - ran pe - ri - jä.

Пример 9. «И видим мы Алтайские горы» (“Nuo Altainhuiputsiintelee”)

Nuo Al-tain hui-put siin-te - lee taas al - la pil - vi - en, vuor-ten syr-jät si-ni - set al-la
 7 van-ho-jan pyök-ki - en, ah, au-rin-koi-set het-ket vuo-ri - tel - lä rin-te - hel lä i-tä-vuor ten met-si
 12 en, siel-lä kul-jim-me kah-ten rie-mu - miel - len sy-tän rak-ka-ut-ta syk-ki - en.

Сведения о нотных примерах

Пример 1. Якоб Регнарт. «Венера, ты, и твой ребенок» (“Venus du und dein Kind”). См.: Deutsche Lieder. Munich, 1583. Cologne: Becker, 1994.

Пример 2. «Великая, просторная земля» (“Maa suur’ ja avara”). Варангер, д. Западный Якобсэльв (Vestre Jakobselv). 1991 г. Исп.: Инга Яколя Дёрмэнен (Inga Jakola Dørmaenen) и Аврора Яколя (Aurora Jakola). Зап. и расш.: Р. Бакке.

Пример 3. «Спасибо Тебе, благодарю» (“Kiitossulle, kiitos”). Варангер, д. Скугфосс (Skogfoss). 1999 г. Исп.: Освальд Кюррё (Osvald Kyrrö). Зап. и расш.: Р. Бакке.

Пример 4. «Спасибо Тебе, благодарю» (“Kiitossulle, kiitos”). Варангер, Вадсё (Vadsø). 1999 г. Исп.: Элла Эсбенсен (Ella Esbensen), Зап. и расш.: Р. Бакке.

Пример 5. «Птичка спит в траве» (“Nukunurmenlintu”). Варангер, д. Западный Якобсэльв (Vestre Jakobselv). 1996 г. Исп.: Ёрдис Педерсен (Hjørdis Pedersen).

Пример 6. «Птичка спит в траве» (“Nukunurmenlintu”). Варангер, д. Скугфосс (Skogfoss). Зап. и расш.: Р. Бакке.

Пример 7. Песня служанки русско-карельского происхождения. Варангер, д. Скугфосс (Skogfoss). Исп.: Вальдемар Каринен (Valdemar Karinen). 1975 г. Зап.: Д. Скугхайм (D. Skogheim). Расш.: И. Новосад-Мэлум (I. Novosad-Mæhlum).

Пример 8. «Писта и Илона» (“Pista ja Ilona”). Варангер, д. Западный Якобсэльв (Vestre Jakobselv). 1991 г. Исп.: Инга Яколя Дёрмэнен (Inga Jakola Dørmaenen). Зап. и расш.: Р. Бакке.

Пример 9. «И видим мы Алтайские горы» (“Nuo Altainhuiputsiintelee”). Варангер, д. Скугфосс (Skogfoss). Исп.: Бернхард Ворди (Bernhard Bordi). 1975 г. Зап.: Д. Скугхайм (Dag Skogheim).

Литература

Asplund A. Balladeja ja arkkiveisuja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 1994.

Bakke R. “Episk formidling og taktart” in Sissel Furuseth // Kunstens rytmer i tid og rom. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 2005. P. 245–257.

Boreman P., Dahlbäck G. Lars Levi Læstadius och hans gärning. Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 1965.

Deutsche Lieder. Munich, 1583. Cologne: Becker, 1994.

Timonen S. Thick Corpus and a Singer’s Poetics in Lauri Honko // Thick Corpus, Organic Variation and Textuality in Oral Tradition. Helsinki: FLS, 2000. P. 627–660.

Folk singing in Varanger in the northern part of Norway

Arild Reidar Bakke

associate Professor at the Department of Music at The Norwegian University of Science and Technology (NTNU)

Summary

The article deals with selected Finnish folk songs, which the author recorded on expeditions to the Varanger fjord region since 1975. The characteristic compositional and performing features of the religious songs of the Laestadians — the Christian community living in the given territory — are stated. The melodies of ballads, popular street songs and children's folk songs show signs of their Finnish origin. Particular attention is paid to Finnish songs, which have experienced Russian influence.

Keywords

Varanger, Laestadius, Kalevala, Finnish folk music

Submitted on: 01.11.2020

Published on: 01.05.2021

For citation:

*Bakke, Arild Reidar. "Folk singing in Varanger in the northern part of Norway" [translated by A. G. Ostapenko]. In *Folk traditions: music – poetry – dance*, No. 1 (2021), pp. 97–106 (in Russian).*

DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-009

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бакке Арилль Рейдар

доцент Отделения музыки Норвежского университета науки и технологии (NTNU)

Графф Ула

почетный профессор Музея Арктического университета Норвегии

Иванова Мария Николаевна

ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцева Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Калмыкова Юлия Юрьевна

ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцева Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Крылов Кирилл Анатольевич

специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцева Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Лобкова Галина Владимировна

кандидат искусствоведения, заведующая Кафедрой этномузикологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Мехнцева Ксения Анатольевна

ведущий хранитель фондов Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцева, доцент Кафедры этномузикологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Перри Марк Эван

доцент этномузикологии и исторического музыказнания Государственного университета Оклахомы

Светличная Ирина Валерьевна

начальник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнцева, соискусатель Кафедры этномузикологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Теплова Ирина Борисовна

кандидат искусствоведения, профессор Кафедры этномузикологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

ABOUT THE AUTORS

Arild Reidar Bakke

associate Professor at the Department of Music at The Norwegian University of Science and Technology (NTNU)

Ola Graff

Professor emeritus at The Artic University Museum of Norway

Maria N. Ivanova

Leading folklore specialist of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Julia J. Kalmykova

Leading folklore specialist of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Kirill A. Krylov

Folklore specialist of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Galina V. Lobkova

PhD of Arts, the head of the Ethnomusicology Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Ksenia A. Mekhnetsova

Leading keeper of fonds of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov, docent of the Ethnomusicology Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Mark E. Perry

Assistant Professor of Ethnomusicology & Historical Musicology at Oklahoma State University

Irina V. Svetlichnaya

Chief of the Centre for Folklore and Ethnography named after Anatoly M. Mekhnetsov, PhD student of the Ethnomusicology Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Irina B. Teplova

PhD of Arts, professor of the Ethnomusicology Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory