

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Московский государственный институт культуры»

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ

МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
МОСКВА, 13-14 ДЕКАБРЯ 2018 г.

Москва
2019

ББК 85.31
УДК 78
М 11

Рекомендовано к изданию
Редакционно-издательским советом МГИК

Ответственный редактор:
И.В. Ржепянская,
кандидат педагогических наук, доцент

Музыкальный фольклор народов России : материалы научно-практической конференции, Москва, 13-14 декабря 2018 г. — Москва: МГИК, 2019. — 168 с.

М 11 В сборнике представлены материалы научно-практической конференции «Музыкальный фольклор народов России», состоявшейся 13-14 декабря 2018 г. в Московском государственном институте культуры, кафедре русского народно-певческого искусства.

В рамках конференции прошли творческие мастерские и встречи певческих ансамблей выпускников кафедры - педагогов и исполнителей различных регионов России, презентации документальных экспедиционных записей и мастер-классы.

По традиции в сборнике представлен исследовательский опыт студентов и их маститых наставников.

Сборник адресован преподавателям и студентам высших и средних учебных заведений культуры и искусств, а также всем специалистам, интересующимся фольклором и традиционной культурой.

ISBN 978-5-94778-576-0

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е.Н. Байкова</i>	
Самобытность явления народно-песенной культуры	5
<i>П.Ф. Задорожный</i>	
Казачество: прошлое и настоящее	8
<i>В.М. Щуров</i>	
Песенная традиция Кубанских казаков	15
<i>А.А. Козырев</i>	
Особенности формирования песенного фольклора на Тереке	23
<i>И.В. Шпарийчук</i>	
Исторические предпосылки и стилевые особенности формирования вокально-исполнительских традиций Уральского и Оренбургского казачества	36
<i>Г.А. Волотова</i>	
Некоторые аспекты истории казаков-некрасовцев	42
<i>О.Г. Никитенко</i>	
Диалектная специфика вокальной речи казаков Верхнего Дона	49
<i>Е.Г. Боронина</i>	
О состоянии архивов и коллекций казачьего фольклора	56
<i>Н.С. Кузнецова</i>	
Песенная традиция бассейна реки Оскол в контексте традиционной культуры Русско-Украинского пограничья	60
<i>А.А. Сергеев</i>	
Характерные особенности чувашских гостевых песен	64
<i>А.А. Михайлова, А.С. Ярешко</i>	
Сложившаяся практика сценического воплощения региональных традиций музыкального фольклора на кафедре народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова	70
<i>Л.Л. Соколова</i>	
Музыкальная культура поляков с. Вершина Иркутской области в условиях современности	78
<i>Э.В. Виженкас</i>	
Жанр «залетных» песен в традиции Сибирских Вершининцев	83
<i>Е.М. Бородин</i>	
Песни Сибирских казаков в семейном кругу	89
<i>А.Ю. Босых</i>	
Духовные стихи старообрядцев Забайкалья: живая традиция	93

<i>И.В. Ржепянская</i>	О принципах жанрового определения образцов фольклора	97
<i>И.С. Узлов</i>	Методы региональных исследований в этнохореологии на примере танцевальной культуры Велижского района Смоленской области . .	104
<i>К.С. Слабикова</i>	Песенная традиция Муромско-Меленковского пограничья в архивных материалах и экспедиционной практике	114
<i>Н.Н. Романова</i>	Особенности изучения фольклора Средней полосы России в рамках учебной программы учреждения среднего профессионального образования	122
<i>В.В. Путиловская</i>	Формирование этнокультурной компетентности будущего педагога-фольклориста в процессе вузовской подготовки	128
<i>Т.В. Тищенко</i>	Проектная деятельность по направлению «Искусство народного пения»: региональный аспект	132
<i>С.Н. Чабан, О.В. Соколова</i>	Значение репертуара в формировании профессиональных качеств исполнителя в классе сольного народного пения	137
<i>Л.Л. Куприянова</i>	Сценическая интерпретация народной песни как проявление органичной взаимосвязи теоретико-практических знаний и навыков руководителя народно-певческого коллектива	141
<i>И.В. Ляпин</i>	Работа с дыханием — базовый элемент подготовки исполнителя народной песни	145
<i>Т.А. Олонцева</i>	Русский фольклор в композиторском творчестве Р. Щедрина	149
<i>О.А. Юмашева</i>	Традиции современного бытования фольклора материнского пестования	152
<i>Е.В. Ивлиева</i>	К истории собирания и изучения фольклорной сказки	156
	Сведения об авторах	166

САМОБЫТНОСТЬ ЯВЛЕНИЯ НАРОДНО-ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

*Е.Н. Байкова,
Российская академия
музыки им. Гнесиных*

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос, определяющий влияние народно-песенного начала на всю отечественную культурную традицию как в сфере композиторского творчества, так и певческого исполнительского искусства. Отмечается роль феномена народно-песенной культуры как знакового явления русской ментальности. Внимание сосредоточено и на специфике самого факта своеобразия народной песни, где принцип распева и отношение к слову являются основополагающими моментами. Самобытность рассматриваемого явления представлена и в аспекте источника формирующегося типа социототншений. Что актуально и в прошлом, и в настоящее время.

Ключевые слова: народная песня, культурная традиция, принцип мелодического распева, певческое искусство.

Annotation. This article discusses the issue that determines the influence of folk song on the entire national cultural tradition in the field of composition and singing art. The role of the phenomenon of folk song culture as a sign phenomenon of Russian mentality is noted. Attention is also focused on the specifics of the fact of the originality of the folk song, where the principle of chanting and attitude to the word are the fundamental points. The originality of the phenomenon under consideration is presented in the aspect of the source of the emerging type of social relations. What is relevant in the past and now.

Keywords: folk song, cultural tradition, the principle of melodic singing, singing art.

Народная песня — это тот источник, та среда, где формируется наше национальное сознание, ощущение себя некой этнической целостностью, имя которой — народ. Поэтому народная песня, пребывая в веках, остаётся живой органикой русского духа. И в песенной культуре в целом, и в певческом искусстве и тогда, и сейчас данный феномен влияет на нашу жизнь, организуя её во множественности проявлений. Песенно-бытовая практика, сфера композиторского творчества, область исполнительского искусства — тому яркое подтверждение.

К сожалению, сообразно сегодняшней реалии, редко можно услышать подлинные крестьянские напевы в социосреде, однако городская песенность сохраняет свои традиции. Тем не менее, артефакты той прежней жизни остаются в певческом творчестве умельцев-самородков, а также в репертуаре отдельных профессиональных и любительских коллективов (ансамбли), где этот пласт отечественной песенной культуры является главенствующим.

Безусловно, что отношение к народной песне в современную эпоху различное, и, прежде всего, в плане форм её репрезентативности. Одной категории слушателей она представляется в её адаптированном виде к бытующим сегодня ритмам времени — эстрадизация, другим — как-то иначе, возможно, более традиционно, без ощутимого влияния современного контекста — разность поколений, разность вкусовых пристрастий. При этом значение народной песни, как явления надвременного и сущностного, сохраняется для всех и каждого как нечто закономерное, оправданное всем ходом развития истории нашего народа.

Бесспорно, что в этом процессе песенное и певческое начало существовали в абсолютной целостности в течение многих и многих веков, тесно переплетаясь с самой жизнью, её укладом, повседневным бытом. Так в условиях народно-песенной традиции вырастали певческие артели, а позднее крупные и малые формы в сфере профессионального и любительского исполнительства — фольклорные ансамбли, государственные хоровые коллективы. И всегда народная песня была той самой стержневой осью, вокруг которой сосредотачивалась поисково-творческая инициатива выдающихся музыкантов: композиторов, исполнителей в области академического или народно-певческого искусства.

Очевидно, что песенное начало, впитавшее черты ментальности славянского (русского) этноса, остаётся тем источником, который определяет специфику художественного вида деятельности в русле отечественной культурной традиции в течение многих столетий. Что же становится принципиальным для сохранения внутренней силы этого феномена?

Главным образом, это совпадение формы и содержания, их абсолютная слитность в пределах песенной конструкции. Это — то объединяющее начало, которое вырастает из процесса интонационного развёртывания песенно-музыкальной ткани. Принцип мелодического распева, охватывающий границы песенной формы, становится критерием «самоисчерпанности» выражаемого чувства.

Координируя меру приближения или удаления от «первоисточника» («запев»), основной мелодический тезис выполняет руководящую функцию по характеру и динамике существования интонационно-певческого образа во временном пространстве песенной композиции. Поэтому многоликий абрис звуковой бытийности песенного материала, рождающийся в совокупности движения темброво-мелодических линий (подголосочная полифония), и определяет глубину переживаемого коллективно-личностного чувства.

Кроме принципа мелодического распева, организующего структуру песенной композиции, следует отметить и роль слова. Рождённое энергией коллективно-личностного чувства и распетое в активно развивающемся

рисунке мелодического распева, оно становится проводником интонируемого смысла.

Такого рода внутренняя органика песенного материала, представленная в композиционно-содержательном объёме песенной конструкции, в полной мере раскрывает сущностную природу феномена народного творчества. Яркий пример тому — лирическая протяжная песня, где проявляется и особого качества песенная интонационность (глубокий лиризм), и развёрнутость многоголосной формы её показа (бесчисленные варианты мелодического распева), и масштаб композиционного решения в целом (полнота выражаемого чувства).

Все эти качества становятся критериями исполнительского мастерства, совершенствуя технику певческого дыхания — кантилена, художественный вкус и творческую инициативу певцов-любителей и профессионалов. В результате формируются черты исполнительской эстетики, присущие национальным особенностям русской певческо-хоровой школы. Это — и распетость темброво-мелодических линий, и охват протяжённости всей интонационно-смысловой формы, и определённого свойства певческие навыки — искусство ансамблирования. Совокупность перечисленных выше признаков является базовой основой для творческой деятельности хоровых коллективов разных стилевых направлений (народное-академическое).

Кроме того, это те отечественные традиции, сложившиеся благодаря синтезу профессионального ремесла — композиторского творчества и фактора, порождающего итоговый акустико-звуковой результат — исполнительское творчество. Именно здесь песенная интонационность становится не только материалом, побуждающим к музыкальному развитию, но и стимулом для поиска оригинального художественного решения.

Безусловно, что это и весь жанрово-стилевой контекст, в котором воплощён феномен народной песни: оперно-симфонический и кантатно-ораториальный жанры; камерная вокальная лирика; концертно-исполнительская деятельность в целом.

Именно явление песенной композиции создавало всегда ту атмосферу, ту звуковую среду, где голос и сама песенно-интонационная форма бытовали в некоем нераздельном единстве. Это — та почвенная основа, в которой оба начала были равноправными элементами по отношению друг к другу. Существовая в неразрывной целостности, они воспринимались как взаимодополняющие компоненты. Равные по своему практическому смыслу, эти две композиционные доминанты были формами «самореализации» «коллективно-творческого я» как прочного генетического стержня внутри самой культурной традиции нашего народа.

Рассмотрим и ещё одну аспектацию, актуализирующую внимание уже на социопсихологическом плане бытийности народной песни, где

отражается взаимодействие частного и общего, корпоративного и личностного моментов в единой коллективной форме практического действия. Это — тот звуковой контекст, в котором сосредотачивается первоначальный опыт социоотношений, закрепляясь в песенных текстах, построенных на понятной всем лексике жизненного сюжета — культуре обрядового действа.

Так в течение многих веков сквозь призму коллективно-практического действия социализировался характер общественных отношений как некой общности, объединённой по принципу социоэтнической идентичности народа (календарные, трудовые песни).

В результате в процессе сопряжений «я» и «мы» исторически формировался установленный в песенно-бытовой практике тип общения как факт межличностных корреляционных связей, заключённый в синкретизе самой идеи народного творчества.

КАЗАЧЕСТВО: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

*П.Ф. Задорожный,
Общероссийская общественная
организация «СОЮЗ КАЗАКОВ»*

Аннотация. Статья раскрывает некоторые особенности происхождения и формирования служилых казаков. Отмечает значимость личности Ивана Грозного в этом вопросе, определившего также государственную стратегию развития Московской Руси на долгое время спустя. Современные гипотезы о возникновении казачества рассматриваются с позиции современного казачества — Общероссийской общественной организации «СОЮЗ КАЗАКОВ РОССИИ».

Ключевые слова: вольные казаки, служилые казаки, городовые казаки, засечные черты, оборонительные полосы, оборона государства.

Annotation. The article reveals some peculiarities of origin and formation of serving Cossacks. The importance of Ivan Grozny tpersonality in this issue is noted, which also defined the state strategy of development of Moscow Russia for a long time. Modern hypotheses about the appearance of the Cossacks are considered from the position of the modern Cossacks — the all-Russian public organization «UNION OF COSSACKS OF RUSSIA.»

Keywords: Free Cossacks, serving Cossacks, city Cossacks, Zasechny line, defensive lines, defense of the state

Борьба Московского государства с кочевниками Евразийской степи во многом сформировала и определила важнейшие черты казачества. Когда эта многовековая борьба теряется в значительной части содержания русской истории, искусственно созданная пустота заполняется антиисторическими мифами.

Фактически более 1000 лет Русь, государство крестьян, страна с оседлым земледельческим населением, решала степной вопрос, противостоя кочевым сообществам степи. Для русского народа он был вопросом не прибылей и барышей, а жизни и смерти. Кипчаки еще в конце XI века обрубали черноморский конец знаменитого пути «из варяг в греки», который фактически сформировал русскую народность и государственность, и начали методически перемалывать русскую оседлость, превращая ее в дикое поле. Так было положено начало миграции русской народности, а вместе с ней и государственности, на Северо-Восток, в «залесскую Украину», неплодородный лесной край, далекий от мировых торговых коммуникаций.

Степной вопрос был тесно связан с Западом. Христианнейшие короли, носители «свободы» и «цивилизации», не гнушались делать ставку на степных хищников, увозящих русских детей в седельных корзинах своих коней. Страшно дорого платила Русь за набеговую экономику кочевых государств. Всего в первой половине XVI в разрядных книгах упоминают 43 крупных набега на Московскую Русь (каждый из них это 80-120 тысяч уведенного в полон детей и молодых людей). Так в начале XVI в. Крымское ханство стало представлять опасность для Московской Руси.

Именно в это время под власть Москвы переходят верховья Оки, а с падением Золотой Орды исчезает общий враг Москвы и Крыма. Антимосковский поворот Крыма моментально был замечен и усилен Польшей. Крымское ханство, созданное Казимиром IV, становится государством-грабителем. Сама география предопределила роль Крыма как крепкого разбойничьего гнезда. Лишь узкий перешеек открывал вход на Крымский полуостров. Перекопские фортификации представляли собой обложенный камнем, усиленный башнями и бастионами восьмикilометровый вал. Перед ним пролегал глубокий ров. Важнейшим природным союзником ханства была широкая полоса засушливых степей, убивавшая любую армию, шедшую к Крыму с севера.

Самым крупным военным предприятием этого времени стал весенний поход 1556 года отряда дьяка Матвея Ржевского, который состоял из путивильских дворян, детей боярских и казаков. Выйдя из Путивля, лихой дьяк спустился по Днепру. На Днепре к Ржевскому присоединилось 300 малороссийских казаков. Они не только усилили отряд русских, но и стали для него опытными проводниками. Доплыв до турецкой крепости Очаков на Черном море, отряд Ржевского захватил и разрушил крепостной острог, а затем повернул обратно, отразив пытавшихся преследовать его турок. У днепровской крепости Ислам-Кермень отряд в течение шести дней отражал атаки крымского войска под командованием старшего сына Девлет-Гирея. Во время этого сражения Ржевский отбил у крымцев конские табуны и благополучно вернулся в Россию с большой добычей. Это

было первое появление московского войска в низовьях Днепра. Оно произвело сильное впечатление на запорожское казачество, которое отныне увидело в русском царе могущественного православного государя и реального покровителя в борьбе против крымско-турецкой агрессии. Поход лихого дьяка Матвея Ржевского вынудил хана Девлет-Гирея отказаться от наступательных планов и повернуть свои войска на защиту Крыма. С 1556 г. казаки из украинских городов начали проникать уже далеко в степь. В марте атаман Михайло Грошев ходил из Рыльска к Перекопу и привел к государю захваченных крымских языков. С воцарением Ивана Грозного завершается длительный период боярского правления: ликвидируется избранная Рада (1560 г.), а её главные деятели попадают в опалу.

Эпоха Ивана Грозного — время полностью самостоятельного правления царя на Руси, создания централизованного государства и формирования религиозного самосознания народа. Именно с его воцарением начинается усиление крымской обороны.

В 1570-х гг., после Молодинской битвы, южная граница Руси выдвинулась вперед почти на 300 км. У Дикого поля были отвоеваны тысячи квадратных километров земли на пространстве между верхним Доном и верхней Окой. Вслед за служилыми на новые земли шли и крестьяне. Как писал царь Иван Грозный: «А на Крымской земле и на пустых землях, где бродили звери, теперь устроены города и села» [1].

Шла Ливонская война на Западе; войска могущественной Османской империи и Крымское ханство терзали русскую землю. На юге бурлила Ногайская орда, угрожая походом на Русь. Сохранялась опасность объединения татарских ханств на востоке для борьбы с Русским государством. Борьба с осколками Золотой Орды требовала сильной государственной-деспотической власти Москвы, способной ответить на любой внешний вызов. В этих условиях окруженное со всех сторон враждебными государствами и племенами Русское государство, не имея союзников, в одиночку отбиваясь от врагов, решает свои внешнеполитические задачи.

Конечно, собирание уделов сопровождалось репрессиями по отношению к местным политическим элитам и гигантским переделом собственности и власти. Единственно, на кого могла положиться Москва по защите своих границ, были казаки — вольные поселенцы на окраинах России. В результате государственная организация Московской Руси была устроена по принципу военной, в которой существовала жесткая иерархия.

Понимая, что интересы обороны государства требуют неослабной охраны границ, государь Иоанн Васильевич приступает к созданию надежной пограничной и дозорно-разведывательной служб, а также к укреплению фортификационных сооружений и постройки новых оборонительных линий.

В 1571 г. он утверждает разработанный видным военачальником того времени князем М.И. Воротынским «Приговор, Устав о сторожевой и станичной службе». Назначение Устава было определено словами: «Чтобы Государевым украинам было бережнее, чтобы воинские люди на Государевы украины войною безвестно не приходили». Сторожа — пост, на котором находилось два или более ратников, защищенный небольшим укреплением из земли и дерева. Сторожевые посты находились на расстоянии 4-5 дней пути от города и контролировали участок протяженностью 30-50 верст (день пути). Дозоры были стоялыми — выставлялись в укромных и удобных для наблюдения местах или разъездными (конные патрули). Станица — группа ратников от 50 до 100 человек, которая высылалась далеко в степь для несения разведывательной службы. Помимо обнаружения вражеских сил ей вменялось в обязанность уничтожать небольшие вражеские отряды. За две недели службы станица могла покрывать 400-500 верст, «с коня не ссeday». Заднюю линию составляли укрепленные города, почти все расположенные по течению Оки. Ее постоянно охраняли значительные воинские силы — полки правой и левой руки, большой полк и т.д. Отсюда при необходимости и выдвигались войска на передовую линию.

По отношению к правительству, казаки разделялись на служилых и вольных. Первые официально считались подданными русского царя и обязаны были нести государеву службу (казачество служилое: служилые люди — общее название лиц, находившихся на государственной службе в Русском государстве XV–XVII вв.). Из числа этих казаков комплектовались гарнизоны пограничных городов и крепостей, пешие и конные полки. За службу такие казаки получали денежное и хлебное жалование по твердым окладам, обеспечивались порохом и свинцом. Служили они под началом атаманов (казачьих голов), назначаемых Разрядным приказом.

Успешные действия Москвы против Казанского и Астраханского ханств, усиление русских позиций в Ногайской Орде не могли не встревожить правителей Крыма и Османской империи. Возникла угроза господству крымских татар и турок в южнорусских степях. Но только после покорения волжских ханств царь Иван Грозный сам нанес несколько ударов по Крымскому ханству. Обладая обостренным национально-государственным инстинктом, он понимал, что Прибалтика и Крым — это плацдарм для нападения враждебных сил на Русское государство.

Государство строило города, оборонительные черты и засечные полосы, ставило крепости, давало им снабжение. С XV по XVII вв. составной частью пограничных сил Московского государства выступают не только казаки из общин, возникших на Дону, Волге, Яике и Тереке, дворяне и «дети боярские». К государственной службе привлекаются и городовые казаки — служилые «по прибору». Они фигурируют в истории как бело-

местные, или поместные. Со второй половины XVI в. подразделения городских казаков обнаруживаются в Путивле, Рыльске и Рязани, Дедилове, Новосили, Данкове, Епифани, Шацке, Ряжске, Орле, Алатыре и прочих порубежных местах, причем за службу они жалуются как деньгами, так и поместьями. Так же, как и у «детей боярских», служба городских казаков контролируется царской администрацией. Известно, например, что в 1574 г. во все пограничные города Московии были посланы писцы, задачей которых являлось «пересмотреть всех казаков на лицо с конями и со всею их службою; которые казаки собою худы или безконны и в сторожевую службу их не будет, тех от сторожевой службы отставить и служить им казачью рядовую службу и поместной им придачи не придавать (т.е. дополнительной земли не жаловать) а на их место прибрать из рядовых казаков добрых и конных» [2].

Служба городских казаков была самой тяжелой. Они несли конную и пешую службу в зависимости от материального положения, но при этом станичные или сторожевые обязанности (конная разведка) ценились выше, соответственно, за этот род военной деятельности давалось больше земли и денежного жалованья. Помимо изнурительной службы в станицах и сторожах, они принимали активное участие в строительстве засечной линии, строительстве городов и крепостей, обслуживали крепостную артиллерию, отражали набеги татар, ногаев, турок, поляков, литовцев, «воровских черкасов». Они же распахивали целину, разводили скот, копали рвы, насыпали валы, рубили тарасы, засеки, ставили крепости. Их уделом были пот, кровь и слезы. Они гибли в боях, иногда целыми сторожами, станицами и селениями. Их жен и детей уводили в плен или просто резали враги. И тяжелый полевой труд, и строительство, и война были постоянными их занятиями на протяжении почти полутора веков. Эти люди вырвали из-под копыт татарских коней проспавшие несколько столетий черноземы и присоединили к Руси огромный плодородный край — бывшее Дикое поле.

Так Иваном Грозным был выкован пласт государственных людей, с государственным державным мышлением, служилое казачество. «Казаки вырастали перед врагом всюду, где русским угрожал полон, грабеж, рабство, истязания» (писатель Ковад Багирович Раш). Их подвиг был достоин сотни кинофильмов, но оказался забыт.

А царь Иван Грозный определил государственную стратегию на целые столетия. Благодаря ему была сохранена Русская самодержавная монархия и Русская Православная Церковь. Внешняя политика Ивана Грозного была направлена на продолжение борьбы с преемниками Золотой Орды и овладение берегами Балтийского моря, на расширение русских владений на Юг и Восток. Но своих целей царь не успел выполнить, завещая их решение будущим правителям России. И они успешно завещание его выполнили,

присоединили и Крым, и Прибалтику к России. Иван IV правил дольше любого из когда-либо стоявших во главе Российского государства правителей — 50 лет и 105 дней. Вместе с тем, за всю историю Руси-России ни об одном великом князе, а позднее — царе, не было накручено столько несправедливых искажений исторических фактов или их произвольного толкования, как вокруг Ивана Грозного. Но в русских исторических песнях и былинах — он великий и могучий государь, грозный для врагов, суровый, но справедливый судья, защитник простого народа от произвола бояр. Ни один царь не упоминается столь часто в старинных казачьих песнях, как он, и этому есть две причины:

- его правление совпадает с периодом становления и расцвета городского и вольного казачества,
- его политика направлена на создание сильного и сплоченного Русского государства, независимого от внешних и внутренних врагов, что стало смыслом жизни казаков, служивших той же исторической цели.

Военное преимущество русских перед степью стало ощущаться лишь тогда, когда у русских появились свои собственные казаки, связанные единством веры и национальности. Так образовались служилые казаки рязанские, тульские, дедиловские, шацкие, смоленские, путивльские, московские и др.

Относительно происхождения казачества сегодня нам навязывают ряд ложных исторических предположений (версий), что якобы: казаки произошли от хазар от бродников (Л.Н. Гумилев, И.Ф. Быкодоров); казаки произошли от печенегов (Ив Бреэре); казаки произошли от половцев (Муррад Аджиев); казаки произошли от монголов (А.А. Гордеев); казаки произошли от черных клобуков (Ян Потоцкий); казаки произошли от черкес (В.Н. Татищев); казаки-арийцы, теория призванная оправдать службу ряда казаков-коллорабационистов в вооружённых формированиях нацистской Германии (в этой теории казаки объявлялись потомками остготов). Приписывают также появление русских казаков от татар. Однако убедительных подтверждений данных гипотез до сих пор нет. Несмотря на абсурдность предположения, что казаки не русские, оно серьезно излагается в ученых трудах на Западе, а в последнее время и в России. Для русофобов хороши все «теории» о происхождении казаков — от конницы Золотой Орды, от печенегов, от половцев, но все они по своей сути антиказачьи.

В российской казачьей среде все перечисленные теории вызывают справедливую брань, особенно на фоне исследований казачьих родословных, чьи корни имеют русское происхождение.

А ведь в трудах многих старых российских исследователей казачества существовала непоколебимая уверенность, что они — часть славянского народа, его особая ветвь. Мордовцев и Щербина (сами из казаков) убеди-

тельно пишут о том, что казаки — это русские люди и исторические корни их русские. Думается, что наиболее удачно определил сущность казачества доктор физико-математических наук, терский казак Н.В. Калинин: «Казачество является частью русского этноса, т.е. субэтносом русского народа, что доказывается антропологическими исследованиями, казачьим фольклором и эпосом, диалектами и наречиями» [3]. Щербина правильно отмечает, что независимо от русского казачества, существовали казаки как вид войска (легкой кавалерии) и у других народов: у киргиз, у татар, у половцев. Но эти казаки другие, не русские казаки: русские казаки нападали на татар, татарская конница на русских. Это обстоятельство дало повод русофобам для спекуляций о нерусских национальных корнях казаков. Если казаки у ряда восточных народов были всего лишь видом их войска, то по мере преобразований их армий в ходе исторического развития они исчезали бесследно, быстро сливаясь с другими слоями своих народов. В отличие от них русские казаки были не только видом войска, но и социальным слоем народа, особым его сословием, владевшим землей и обладавшим особыми правами в обществе. Конечно, были и наемные татарские казаки, но они играли незначительную и во всяком случае очень пассивную роль в политических судьбах русского народа. Таких казаков было мало, да и положиться на них было невозможно русским государям и людям.

Конечно, не надо обольщаться мыслями о непрерывности связи русского казачества с каким-то славянским или иным племенем, обособившимся в Азовской области или на Северном Кавказе, не будем и умалять своего достоинства старой сказкой о происхождении от московских отбросов; достаточно вспомнить — когда, по каким причинам и кто шёл на Дон. Шло всё, что не хотело рабства, чьи жены и дети были уведены в полон, кто хотел сохранить свою веру, свои обычаи и получить право на свободное существование. Если вспомнить, что в годы самых тяжёлых испытаний казачество неизменно оказывалось самым стойким организмом по всей необъятной Руси, то придётся прийти к неизбежному выводу, что люди, из которых оно образовалось, имели особо крепкие нравственные устои и врождённое стремление к сохранению права и порядка.

Наши предки казаки представляли собой одно из замечательных проявлений русской государственной и народной жизни. Казак был одновременно и передовым колонизатором окраин государства, и охранителем границ этого государства, и защитником русской национальности, и борцом за православие, и творцом оригинальнейших форм народного быта.

Литература

1. Тюрин А.В. Война и мир Ивана Грозного — М.:»Яуза, Эксмо». — 480 с.
2. Караулов М. А. Терское казачество в прошлом и настоящем. СПб.: Петроградская станица, 2003 — 372 с.
3. Калинин Н. В. Собственный Его Императорского Величества Конвой / Калинин Н. В. // Казачий Петербург: Первая региональная научно-практическая конференция. 18-19 февраля 1995 года. Сборник статей. — СПб., 1995. — С. 16.

ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ КУБАНСКИХ КАЗАКОВ

*В.М. Щуров,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В середине–конце XVIII века правительство России приступило к созданию подчиненных ему казачьих войсковых объединений. Во вновь образованных казачьих поселениях освобожденные от рекрутской повинности жители должны были организовать свой жизненный уклад по примеру донских, уральских, гребенских, терских казаков. Каждый казак новой формации входил в состав соответствующей территориальной общины и обязан был участвовать в ежегодных учениях и по царскому приказу в походах российского воинства. Главная задача подобных воинских формирований по территориальному принципу состояла в том, чтобы держать в повиновении представителей различных народов и народностей, живших в близком соседстве с казаками и порой выступавших против ущемления их национальных прав. Особая роль в истории России и в образовании региональных традиций русского народного музыкального творчества принадлежит кубанским казакам.

Ключевые слова: кубанские казаки, линейные казаки, донские казаки, запорожские казаки, черноморские казаки, лирическая и воинская походная песни.

Annotation. In the mid and late 18th century, the Russian government began to establish Cossack military associations subordinate to it. In the newly formed Cossack settlements, residents released from conscription duty had to organize their way of life following the example of Don, Ural, Greven, Tersky Cossacks. Each Cossack of the new formation was part of the corresponding territorial community and was obliged to participate in annual exercises and on the order of the tsar in marches of the Russian military. The main task of such military formations on the territorial principle was to subordinate representatives of various peoples and nationalities who lived in close proximity to the Cossack and sometimes opposed the infringement of their national rights. A special role in the history of Russia and in the formation of regional traditions of Russian folk musical creativity belongs to Cuban Cossacks.

Keywords: Cuban Cossacks, linear Cossacks, Don Cossacks, Zaporozhye Cossacks, Black Sea Cossacks, lyrical and military hiking song.

Поздние казачьи формирования. В середине-конце XVIII века правительство России приступило к созданию руководимых царской военной администрацией и полностью ей подчиненных казачьих войсковых объединений. Во вновь образованных казачьих поселениях их жители были освобождены от рекрутской повинности и должны были организовать свой жизненный уклад по примеру донских, уральских, гребенских, терских казаков. Каждый казак новой формации входил в состав соответствующей территориальной общины и обязан был содержать коня с полной сбруей, участвовать в ежегодных учениях, а также по царскому приказу в походах российского воинства.

Главная же задача подобных воинских формирований по территориальному принципу состояла в том, чтобы держать в повиновении представителей различных народов и народностей, живших в близком соседстве с казаками и порой выступавших против ущемления их национальных прав. Особая роль в истории России и в образовании региональных традиций русского народного музыкального творчества принадлежит *кубанским* казакам, по своему происхождению тоже связанным со стремлением Российского правительства создать новые, искусственно и целенаправленно организованные воинские казачьи объединения.

После блистательных побед русских войск, руководимых гениальным полководцем и стратегом А.Суворовым, значительные территории Прикубанья и Приазовья, прежде контролируемые турками, отошли к России. Завоевания эти надлежало закрепить. Необходимо было незамедлительно заселить завоеванные российским войском земли. А поскольку ни турки не смирились с поражением, ни коренные жители Северного Кавказа нередко не желали покорно признавать владычества русских, освоение прикубанских просторов приходилось осуществлять военными мерами. А наилучшей для того времени формой закрепления русского владычества на новых российских территориях было создание надёжных казачьих опорных и оборонительных укреплений, объединенных в неприступную систему.

По указу Екатерины II была возведена Азово-Моздокская оборонительная линия.

Подчиняясь велению А.Суворова, по правому, северному берегу реки Кубань были возведены укрепленные казачьи станицы, образующие неразрывную защитную линию. Казаки, в соответствии со стратегическим планом возводившие станицы по течению Кубани и обживавшие их, обorongавшие южные рубежи России того времени, получили название «линейных». В этих станицах были размещены, во-первых, переселенцы из

среды донских казаков. Во-вторых, на «линию» были перемещены жители ряда сел Центральной черноземной полосы России.

Мужчины в Воронежской, Курской губерниях в те времена принадлежали к воинскому сословию: они составляли так называемую «ландмилицию», призванную охранять с XVI до конца XVIII века южные рубежи России от набегов крымских и ногайских татар. А поскольку Крым наконец-то был присоединен к России, а ногайцы во времена Екатерины II уже не представляли серьезной угрозы, часть ратных людей русского пограничья с женами и детьми было решено российским правительством переместить на Кубань.

Из этого смещения донских казачьих и южнорусских истоков и сложились первоначальные формы песенной культуры линейного кубанского казачества.

Казачья оборонительная линия протянулась по всему течению Кубани. Поэтому бывшие линейные станицы располагаются на территории Краснодарского и Ставропольского краёв по современному административному делению.

Несколько позже возникли линейные станицы по течению притока Кубани реки Лабы.

Кубанским казакам приходилось отражать нападения кавказских горцев. Первоначально русские воины Кубани были одеты в военную форму русской армии. Однако в условиях Кавказа она была неудобна и несовершенна: пока русский казак доставал патрон из патронташа, горец вынимал заряд из газыря и быстро выстреливал первым. Поэтому царская военная администрация разрешила носить русским казакам одежду, аналогичную костюмам кавказцев. К тому же меховая папаха хорошо защищала и от жгучей южной жары, и от зимних холодов.

Линейное казачество освоило северное Прикубанье. Однако важно было заселить российскими подданными также и отошедшее к царским владениям Приазовье.

В те годы запорожские казаки, жившие в низовьях Днепра, при впадении этой крупной реки в Черное море, стали проявлять некоторые признаки своеволия и бунтарства. Поэтому Екатерина II решила переместить значительную их часть в приазовские степи и тем самым достичь двух целей: заселить завоеванные у турок степные приазовские земли казаками Запорожской Сечи и при этом еще и заглушить смуту в их среде. И императрице удалось осуществить свое намерение. Казаков, переселенных из Причерноморья в Приазовье, стали именовать «черноморцами». Их язык и песенная культура имеют украинскую первооснову, однако за годы, когда кубанские казаки русского и украинского происхождения осуществляли совместные военные действия и находились в тесном культурном обще-

нии, песенная традиция «черноморцев» приобрела особые черты, испытывав некоторые русские влияния и получив во многом самостоятельное развитие.

Примечательно, что в песнях черноморских казаков, раскрывающих историю их переселения с Причерноморья и включения в состав кубанского казачества, Екатерина II именуется не иначе, как «вражья баба Катерина», поскольку их передвижение с насиженных гнезд в новые места было насильственным, сложным и изнурительным.

Наиболее характерны для песенной традиции кубанских линейных казаков жанры лирической и воинской походной песни. Именно в них в наибольшей мере проявляется местная певческая манера, поскольку они не были привнесены извне, а сложились именно на Кубани.

Прежде всего следует отметить сравнительную легкость вокализации линейцев. При этом она обладает полётностью, «носкостью», как иногда говорят вокалисты. Многоголосная фактура песен кубанцев имеет двухголосную основу с использованием элементов трехголосия. Голоса находятся в контрастном полифоническом соотношении и в то же время четко согласуются по вертикали, образуя гармонические последования нередко функционального плана. Верхний подголосок выпрямлен, он не обладает той орнаментальностью, как в пении казаков на среднем Дону.

Можно сказать, что стилистика песен, которые звучат в станицах, протянувшихся по течению Кубани, приближается к свойствам городских. Это можно объяснить относительно поздним сложением кубанской традиции, формировавшейся начиная с конца XVIII века, когда в моду входили песни кантового, романсового происхождения.

На Кубани встречаются лирические песни традиционного пласта, в частности — «Горы». Здесь горы именуются Закубанскими. Сохраняя контур и структуру напева, типичного для большинства вариантов этого классического образца русской лирики, с характерным нисходящим мелодическим ходом, приводящим к временной остановке на VII натуральной ступени, кубанская версия лапидарна, прямолинейна по мелодическому развитию и по фактуре.

Многие лирические песни созданы в среде кубанских казаков, это песни — «эндемики» (т.е. сложившиеся уже в местных условиях). Широко распространена в кубанских станицах выразительнейшая песня «По-над лугом лежит шлях-дороженька», в словах которой отражены тяготы походной жизни: «Казак все притомлённые, у них кони приморённые». Напев ее весьма устойчив, он мало различается в записях, произведенных в разных станицах. Данная песня развернута по форме, развита в ладовом отношении. С традиционной лирикой ее сближает характерный словообрыв. Черты раннего слогоритмического мышления проявляются в данном об-

разце в кватитативной метрике с опорой на тонический стих с двумя глубокими ударениями.

Таким образом, в некоторых песенных образцах, принадлежащих, по-видимому, ко времени первоначального освоения русскими прикубанских просторов, обнаруживаются весьма традиционные черты, свойственные ранним жанрам русского песенного фольклора. В названном примере, уже приведённом в ряде современных изданий, стиховая основа традиционно-тоническая, структура развернута. Важную роль в формообразовании играют слоговые распевы, расширяющие границы объёмной музыкально-стиховой строфы. Во всем ощущается глубинная связь с исходными признаками традиционной русской песенности.

Важное место в кубанской песенной лирике занимает особый пласт, порожденный сугубо местными воинскими реалиями. В песнях распевного лирического характера выражается любовь к родному краю. Герой многих подобных песен — добрый конь, друг казака. В данном случае на первый план выступает поздняя черта: в основе стиха обнаруживается стопный силлабо-тонический принцип.

Что касается песен воинской тематики, раскрывающих подвиги казаков-кубанцев, то они по характеру связаны с идеей русского патриотизма: в них превалируют активные жесткие ритмы, обнаруживается маршевость. Ладовая логика здесь последовательно функциональна.

У линейных кубанских казаков можно услышать распевные былины, в том числе и весьма показательную в казачьем репертуаре — о споре сокола с конем. Побеждает в состязании, кто быстрее, верный друг казака — добрый конь.

Встречаются на Кубани и лироэпические песни с исторической тематикой, патриотические по содержанию. Малая распевность, повествовательность словесного изложения — всё это сближает подобные образцы с казачьим эпосом. В то же время стих в таких случаях — чаще поздний, стопный.

Сохранились в казачьем песенном фольклоре и образцы, связанные по содержанию со временами победоносных суворовских походов.

Чтобы ясно показать особенности исполнения лирических и лиро-эпических песен на Кубани, можно сравнить варианты песни «Уехал казак на чужбину далёко» в исполнении донских станичников с кубанскими. В первом случае мы услышим значительные распевы, обнаружим контраст голосов, почувствуем насыщенность, напряженность вокала. Кубанские же образцы малораспевны, ритмически четки, почти маршеобразны. В них вокальные партии движутся параллельно, четко согласуясь по вертикали и образуя функционально связанные созвучия. Вокальная манера исполнения смягчённая, светлая, сравнительно лёгкая.

В песенном фольклоре линейных кубанских казаков сохранились реликты календарности. Здесь можно встретить масленичный обряд, совмещающий сезонные и семейные моменты: парню, медлящему с женитьбой, с исполнением специальных песен надевали на ноги деревянные колодки и доставляли к дому потенциальной невесты. Подобное действо сопровождалось специальными песнями.

Весьма распространены на Кубани колядки в характере духовных стихов.

Важная черта кубанской песенности — грубоватый юмор. Здесь весьма распространены живые, веселые, добродушные шуточные песни.

Кубанские казаки любят песни с кавказской ритмической основой. Плясовые песни русского происхождения здесь достаточно распространены, однако сопровождаются довольно скромными, скупыми хореографическими движениями.

Свадебная обрядность на Кубани в основном заимствована от переселенцев из южнорусских губерний. По песенному репертуару она малооригинальна. Важную роль на местной свадьбе играют корильные припевки, близкие украинским. Среди обрядовых свадебных песен лирического характера, по словам и по ритму, чаще всего почти идентичных южнорусским, в мелодическом же и ладовом отношении за время своего существования на Кубани многие из них приобрели характерно-местные черты.

Во второй половине XIX столетия с целью закрепления российского влияния по окончании затяжной войны с чеченцами царское правительство усиливает русское присутствие на Кавказе, продвигая казачьи поселения на юг. Станицы возникают по течению реки Лаба с ее притоками, на территории современной Адыгеи. Поскольку во время походов новые поселенцы общались с линейными казаками, они многое переняли в песенном репертуаре от русского населения Кубани. Можно говорить о цельности, единстве культуры казачества в предгорьях Кавказа. Хотя в некоторых случаях в культуре, языке, пении жителей лабинских, адыгейских, приазовских, причерноморских станиц в значительной степени проявляется украинское воздействие.

Народное музыкальное искусство казаков-черноморцев несколько иное. Потомки переселенцев с днепровских порогов, именующие себя черноморцами, поскольку их историческая родина находилась вблизи Черного моря, сохранили, как уже отмечалось, в языке и культуре характерно-украинские признаки. Много украинских элементов можно обнаружить в их обрядовом музыкальном фольклоре — свадебном, календарном песенном репертуаре. В то же время в говоре и пении черноморцев сложились чисто местные казачьи новообразования. В их речи используется много русских слов. Некоторые воинские песни поются в черноморских станицах на рус-

ском языке, лишь с отдельными украинскими привнесениями, лирическая и воинская походная песня.. Главное же — многоголосие в протяжных песнях, входящих в репертуар казаков-черноморцев, обладает особыми свойствами, отличающимися от характера пения украинцев и родственными контрастной полифонии русского песенного фольклора.

Так, думы, звучавшие на Украине в сольном изложении в сопровождении кобзы либо бандуры, в Приазовье исполняются коллективно, без инструментального сопровождения, в развитой полифонической фактуре. Такова историческая песня «Байда», по содержанию близкая украинским думам. Как повествует старая легенда, Байда, как согласно давним преданиям звали одного из любимых казачьих запорожских атаманов Д.Вишневецкого, попал в плен к турецкому султану. Чтобы не изменить христианской вере, он отказался от предложения жениться на султанской дочери, за что был жестоко казнен — посажен на кол. Об этом ужасном событии и поется в песне. Но Байда оказывается в моральном отношении выше своего мучителя: он верит, что окажется в раю, тогда как султан будет гнить в сырой земле. В заключительных словах баллады поётся:

*Тоби, царю,
вик у земли приты.
Байды молодого
вик горилку питы.*

Многоголосное изложение напева основано на принципах контрастной полифонии: основным нижним мужским голосам (басам и баритонам) противопоставляется мелодия звонкого, крепкого высокого тенора.

Вышеназванный пример по происхождению связан с запорожскими культурными корнями.

Песня же «Зажурились черноморцы», запечатлённая в станице Ленинградской (Уманской), сложилась уже в среде кубанского казачества, перемещенного с днепровских порогов. В ней казаки вспоминают о невзгодах, которые переносили они при переселении на новые места, как принуждали их запрягать волов и выгоняли из родных куреней, как со слезами на глазах отправлялись они в трудный дальний путь. Это тоже яркий образец ансамблевой протяжной лирики с полифонической основой (в то время, как у украинцев распространено пение «с подводкой» — особым выровненным верхним подголоском).

В среде черноморского казачества сложено множество песен патристического характера и содержания. Они иногда пелись во время дружного застолья. В них передается решимость воинов вступить в жаркую схватку с врагом. Многие из таких образцов исполняются здесь на русском языке.

Во время воинских походов казаки соблюдали строжайшую дисциплину. Они отдавали все силы для достижения победы над врагом. На отдыхе же позволяли себе расслабиться, пошутить. Застольные песни черноморцев полны живого искромётного юмора.

Заметное место в песенном фольклоре украиноязычных кубанских казаков занимает лирика. Искреннее выражение чувств, даже некоторая сентиментальность — особая отличительная черта их характера. Одна из тем, раскрывающихся в пении черноморцев — тоска о далекой прародине.

Как и в других казачьих сообществах, у черноморцев встречаются песни о прощании воина, отправляющегося на битву, с родными и близкими.

Большое значение у черноморцев имели рождественские и новогодние обряды. В ночь под Рождество молодежь колядовала: парни и девушки переходили от дома к дому и песнями-колядками славили хозяев, поздравляли их с праздником. За это каждый хозяин выносил колядовщикам угощение — пироги, сало, другую вкусную снедь для последующей совместной трапезы. Как это происходило в Малороссии, мы знаем по известной повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством».

Многие местные колядки имеют украинское происхождение.

В рождественском репертуаре черноморцев, так же как у линейных казаков, много колядок, перекликающихся по содержанию с духовными стихами.

Новый год по православному календарю совпадает с днем святых Василия и Меланьи. Поэтому Новый год называют на Руси и на Украине Васильевым днем. А в новогодних колядках казаки-черноморцы, как и украинцы, описывают добрые дела «Мыланки» и Василия, помогающих крестьянину в его хозяйстве.

Свадебный обряд черноморцев имеет традиционно украинскую основу. В манере пения казаков-черноморцев, живущих в разных станицах, существуют определенные различия. Случается, что местные песни звучат резко, открыто, активно, энергично, звонко. Однако встречается и иная исполнительская их трактовка, когда певцы, а особенно певицы, поют мягко, негромко, несколько академично.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА НА ТЕРЕКЕ

*А.А. Козырев,
Московский государственный
институт музыки им. А.Г. Шнитке*

Аннотация. Настоящая статья посвящена рассмотрению особенностей формирования музыкально-песенного фольклора гребенских и терских казаков, поселившихся на Кавказе, на р. Терек в XVI веке. Рассматривая все этапы поселения казаков как целостного движения казачества на Кавказе, учитывая их уже новый уклад жизни и быта, автор объясняет и формирование казачьего песенного фольклора на Тереке, выявляет его особенности.

Ключевые слова: гребенские казаки, терские казаки, песенный фольклор, фольклорные песенные традиции, этнографические материалы.

Annotation. This article is devoted to the consideration of the peculiarities of the formation of musical-song folklore of the Grebensky and Tersky Cossacks settled in the Caucasus, on the river Terek in the 16th century. Considering all stages of settlement of Cossacks as a holistic movement of Cossacks in the Caucasus, considering their already new way of life and life, the author explains and formation of Cossack song folklore on Terek, reveals its peculiarities.

Keywords: grebensky Cossacks, tersky Cossacks, song folklore, folklore song traditions, ethnographic materials.

Формирование казачьего песенного фольклора на Тереке имеет свои отличительные особенности, оно неразрывно связано с историей освоения Кавказа русскими людьми, с приходом и поселением здесь казаков с Дона, с Волги, с новгородских, рязанских земель, с других регионов России, с их жизненным укладом и бытом. Для того чтобы понять своеобразие музыкально-певческого фольклора гребенских и терских казаков, необходимо знать историю возникновения казачества на Тереке. Исторические документы свидетельствуют, что первые русские появились на Северном Кавказе, на реке Терек и его притоке Сунже, значительно раньше официального включения Предкавказской равнины в границы Русского государства. Ещё в X веке жители Киевской Руси, русские князья, купцы и воины бывали на Кавказе, знали ясогов, косогов и других аборигенов края. «Знакомство России с кавказскими народами начинается на самой заре ее государственной жизни», — писал в своем историческом исследовании о терских казаках военный историк генерал-майор В.А. Потто [1]. Татаро-монгольское нашествие на некоторое время прервало налаживавшиеся связи Руси с Кавказом. С упадком Золотой Орды, а затем и ее падением прервавшиеся экономические связи между Москвой и Кавказом возобновились и постоянно укреплялись. После падения Астраханского ханства в 1566 году русские люди получили свободный доступ в низовья Волги, к берегам Каспийского моря, на Терек.

Известно, что в августе 1561 года Иван Грозный, после смерти своей первой жены Анастасии, женился на дочери кабардинского князя Темрюка, 18-летней красавице Гошаней (Кученей) — по венчанию Марии. Этот исторический факт послужил основой скрепления дружбы между кабардинцами и балкарцами с Россией. По просьбе шурина царя, князя Мамстрюка, сына Темрюка, который «бил челом, чтобы государь повелел для бережения их поставить на Тереке усть Сюнчи реки крепкий город, в котором находилось бы постоянное русское войско, могшее оказать им помощь и защиту в нужное время. Царь согласился и отправил 2 февраля 1567 г. для городского дела князя Андрея Бабица и Петра Протасьева «со многими людьми, да и пушки и пищали». Так возникла первая русская крепость на левом берегу Терека, против устья реки Сунжи, близ нынешней Щедринской станицы. Крепость эта названа была «Терки» и снабжена «вогненным боем». «Гарнизон в ней держали царские ратные люди, но тут же упоминаются впервые и вольные казаки, помогавшие нам в охранной и разведывательной службе» [1]. Кто были эти казаки? Откуда они пришли на Кавказ? Как складывались их взаимоотношения с горцами?

Интересны также для нас сведения дореволюционного историка И.Д. Попко, который придерживался мнения, что гребенские казаки вышли из южной части древнего Рязанского княжества, где находился Червлёный Яр. И.Д. Попко обосновывал свои высказывания на том, что в «период царствования Ивана III, после присоединения к Московскому государству Рязанского княжества в 1520 году, часть рязанских городских казаков живущих на Червлёном Яре, выражая своё недовольство возрастающему самовластью Московского режима, бежала на Дон, в «молодечество», а оттуда на Терек». — «Придя на Кавказ и оказавшись в соседстве с горцами, — писал И.Д. Попко, — в память о своих прежних исторических местах они назвали станицу на Тереке — Червлённая» [2], которая находится сегодня на территории Чеченской республики, в Шелковском районе.

Известный исторический труд дореволюционного исследователя И.В. Бентковского «Гребенцы» [3, С.4-18] сообщает нам совсем другие факты и даёт иное представление о первоначальном поселении и образовании гребенских казаков. Исследовалась только гребенская казачья группа (от древних географических документов России): в центр внимания попал «Большой Чертеж всего Московского государства», исправленный (отредактированный) в 1627 г. холопом Афанасием Мезенцевым. Отмечалось, что первоначально книга была написана ещё при Иване Грозном, примерно в 1556 г. По мнению И.В. Бентковского, название гребенских казаков происходило от названия незначительных каменистых гор на древних картах России между Донцом и Калитвой, и именовавшихся тогда «Гребенные

горы»: «А ниже Каменки Лихой колодезь пал под Гребенными горами; берегом ехать — верст 40, а прямо, степью — верст 10...». И далее: «А против Калитвы, с Крымской стороны, на Донце, Гребенные горы...». Бентковский предположил, что именно отсюда, из Гребенных гор, во второй половине XVI века и вышли казаки на Северный Кавказ. Автор подчёркивал также, что еще много раньше жившие тогда у Гребенных гор казаки в 1380 году поднесли Дмитрию Донскому перед великим историческим сражением русских с татаро-монголами известную Гребневскую икону. В выписке из сказания «О Гребневской иконе Божией Матери» — Рязанского митрополита Стефана говорится, что великому князю Дмитрию Ивановичу Донскому икону эту поднесли казаки «городка Гребни, иже на усть Чира реки глаголема». Итак, внимательно анализируя географические и исторические документы, И.В. Бентковский сделал следующие выводы: «Они хотя и пигмеи сравнительно с Кавказскими горами, вблизи которых поселились казаки, — писал автор о значении географического названия Гребенных гор, — тем не менее могли им дать повод к удержанию за собою названия гребенских казаков, как бы в воспоминание оставленных ими «гребенных гор», или, быть может, этим названием они желали окончательно порвать связи с донскими казаками, с которыми они действительно до 1620 года не имели никаких связей».

Другой авторитетный историк А.И. Ригельман, один из первых написавший научный труд, посвящённый казакам («История, или Повествование о донских казаках» — 1778 г.), исследуя историю образования гребенских и терских казаков, показал в ней огромную роль казачьего Дона как транзитного центра в заселении донскими казаками Терека и Яика. В своём историческом исследовании он сообщил о дальнейшем пополнении гребенцов, которое происходило в конце XVI–нач. XVII веков, — после поражений восстаний, стрелецких волнений и различных других народных движений. Гребенцы пополнялись также от войска Степана Разина. Ригельман в своём труде отмечал, что терские казаки поселены были по указам царей, начиная от Ивана IV при крепости Терки, построенной в 1583 году в устье реки Терек. Эти поселения были не из числа Донской вольницы (кн. «Изъяснения о Кизлярской крепости»), а присланы с верховых российских городов: Воронежа, Тулы, Рязани. Исследователь-историк сообщал так же и о терских семейных казаках: «Терские семейные казаки по указу Петра I в 1724 году перевезены были семьями с Дона от Донского войска для охраны южных границ Русского государства». Они были поселены при реке Аграхань и в «гребнях» на реке Сулак, на завоеванных уже у Персии Петром I землях. Когда же эти земли были возвращены Персии обратно, то по указу императрицы Анны Иоановны в 1735 году казаки были переведены и поселены при Кизлярской крепости, по реке Терек. Часть казаков

поселилась выше по р. Терек тремя городками, недалеко от самой Кизлярской крепости, основав городки-станции: Бороздиновская, Дубовская и Каргалиновская. Они существуют и сейчас, с теми же названиями вдоль автодороги Грозный – Кизляр. «Население казачьих городков, — отмечал автор, — постоянно пополнялось и за счёт беглых крепостных крестьян, и посадских людей из центральной России, Поволжья, Украины» [4].

Интересны и ценны также исследования по Терскому казачеству современного историка Л.Б. Заседателевой [5]. «Корни их уходят в глубь IX–XIII веков, — пишет она. Первые русские переселенцы — казаки в XVI веке пришли на Северный Кавказ, пользуясь уже издревле проторённым путём».

Таким образом, познакомившись с вышеназванными историческими документами, повествующими о различных периодах поселения казаков на Кавказе, рассматривая все этапы поселения казаков как целостное движение казачества на Кавказе, учитывая их уже новый уклад жизни и быта, можно объяснить и формирование казачьего песенного фольклора на Терке, выявив его особенности.

Как уже отмечалось, одними из первых на Кавказе, на реке Терек поселились «гребенцы». Они пришли сюда из центральных, древних земель Руси, принеся с собой и древние фольклорные традиции, унаследованные ещё от Киевской Руси (былины, старины, исторические, лирические песни, обрядовые традиции и старообрядческую веру). Поселившись среди горцев, гребенцы бережно сохраняли свою духовную культуру, фольклорные традиции и обряды и в то же время, как писал историк И.В. Бентковский: «Иная величественно-дикая природа, люди иной культуры, другого языка — словом новая житейская обстановка, среди которой очутились гребенцы, всё это в совокупности не могло не отразиться на их мировоззрении, бытовой обстановке и экономической деятельности» [3]. Следует отметить, что с самого начала своего пребывания на Кавказе гребенские, а потом и терские казаки, которые периодически, несколькими этапами заселялись в бассейне Терека, жили не только в мирных, дружественных, но и в родственных отношениях с горцами. Гребенские казаки ещё в начале XVI века установили добрососедские отношения с чеченцами. На протяжении длительного времени горцы и казаки жили мирно, помогали друг другу во всём и рождались между собой. Среди многих свидетельств об этом — исторические сведения чеченского историка Умалата Лаудаева, который писал о своих сородичах из станицы Червлённой следующее: «В эту станицу когда-то бежали чеченцы из селения Гуни, нынешнего Веденского района. Прожив там довольно долго, «гуноевцы» породнились с казаками, хотя никогда не забывали своей исторической родины и всегда были рады встрече с земляками» [4].

Другой дореволюционный историк, современник Л.Н. Толстого, С. Фарфоровский в своих исследованиях по терским казакам писал: «Среди терских казаков... даже в типе их наружности проглядывают черты, общие с горцами; особенно характерны эти черты у казачек: наряду с лицом великорусской красавицы, круглым, румяным, мы встречаем продолговато-бледное, овальное личико с чеченской кровью» [6].

В подтверждение таких исторических фактов приведу примеры из моих наблюдений в фольклорных экспедициях на Тереке. Когда в студенческие годы (1973–1978 гг.) я приезжал в казачьи станицы с целью записи песенного фольклора, то при встречах, в беседах со старожилами казаки называли мне фамилии, которые явно указывали на их национальные — кавказские корни. К примеру в станице Червлённой, одной из первых колыбелей гребенского казачества, пожилые казаки и казачки называли мне такие местные фамилии: Гуноевы, Малаевы, Гулаевы, Байсунгуровы, Думанавы; в станице Шелковской: Кантимировы, Аведовы, Байсунгуровы; в станице Гребенской — Закаевы, Костиковы и другие, что вызывало удивление. Однако, когда я попытался выразить свои сомнения в том, что эти фамилии русские, казачьи, то тут же в ответ слышал бурные и эмоциональные возражения со стороны казаков-носителей этих фамилий. Они уверенно и с гордостью говорили мне, что эти фамилии носили ещё их деды и прадеды.

Домашний быт казаков складывался под влиянием обычаев местного горского населения: чеченцев, ингушей, кабардинцев, кумыков, черкесов и других кавказцев. Внутреннее убранство домов казаков и горцев имело много общего. Чеченская сакля обычно делилась на две части, и казачья изба имела две комнаты. Убранство комнат также было схоже. Традиционно, в каждом казачьем доме, как и в горском, имелся определённый арсенал оружия. На одной из стен висели кинжал в кожаной или серебряной оправе, тут же — шашка с серебряными бляхами, берданка или двустволка и несколько кинжалов в простой оправе. Оружие для казака, так же, как и для чеченца, ингуша, кумыка, кабардинца, было неотъемлемой частью жизни. Казаки высоко ценили мастерство чеченских оружейников. О знаменитых атагинских клинках упоминается ими в старинных казачьих песнях. Л.Н. Толстой, живший в молодости в Чечне, описывая быт и уклад жизни гребенских казаков, писал, что они «устраивают свои жилища по чеченскому обычаю» [11].

Горская одежда, приспособленная к укладу местной жизни, была принята и освоена казаками, как мужчинами, так и женщинами. Как и горцы, казаки полюбили кавказские бурку, черкеску, башлык, папаху. А какой же казак без парадной одежды, которая украшалась кавказским поясом, кинжалом, газырями с металлическими или серебряными наконечниками.

«Самый бедный «наурец» скорее готов остаться несколько дней без куска хлеба, нежели не иметь черкески, в которой он мог выйти на улицу, в люди, или в церковь по праздникам», — отмечал историк П.А. Востриков в своём историческом исследовании «Станица Наурская». «Праздничная одежда казака висела в избе на видном месте: несколько черкесок разных цветов, украшенных простыми или серебряными газырями, праздничная обувь — мягкие высокие сапоги без каблуков — «ичиги» [7]. В одной из казачьих песен, записанной мною в станице Червлённой от мужского дуэта — Трифона Романовича Миронова и Константина Липатиевича Морозова. С особой любовью воспевается одежда гребенского казака: «Шапочка пуховая, черкесочка новая, на нём белёвая. А-а-ой, перволучшего сукна». Обоим исполнителям было тогда по 85 лет, и они хорошо помнили многие образцы песенного фольклора гребенских казаков.

Горские мотивы преобладали и в одежде казачек. «Гардероб казачки состоял из узкой рубахи с широкими рукавами, простой, ситцевой в будничные дни, красной шёлковой или какого-либо другого цвета и материала в праздник, атласного бешмета разных цветов, тесно застёгнутого и отчётливо обрисовывающего рельефы тела», — писал дореволюционный исследователь быта гребенских казаков Ф.С. Гребенец. «Грудь женщины украшали ожерельем из янтаря и кораллов, (бус), между которыми на расстоянии $\frac{1}{4}$ – $\frac{1}{2}$ вершка повешены редко золотые, но обыкновенно серебряные монеты самого древнего происхождения. Гребенские казачки носили сверх юбки и кофточки чёрный сатиновый бешмет с широкими рукавами. Бешмет подпоясывался серебряным поясом, а на груди нанизывались на цепочку серебряные монеты. Костюм казачки вполне походил на костюм, который носят местные чеченки» [8].

Эти исторические сведения нашли подтверждение и в моих фольклорных экспедициях в станицах Червлённой, Старый Щедрин, Гребенской и в др. Пожилые казачки этих станиц рассказывали мне, что их бабушки и прабабушки носили приталенные бешметы, обязательно с кавказским поясом, а на груди «палево» — так они называли украшение из бус с чередованием серебряных монет. На ногах у них были мягкие, кожаные «чувяки». На голову они повязывали платок «по-русски», что отличало их от горянок, но могли надевать такие же шелковые, или капроновые, однотонные платки, какие носили кавказские женщины.

Можно представить себе, как внешне изменились пришедшие на Терек русские люди – казаки, надев на себя черкеску с газырями, кавказскую бурку, прикрепив на поясе кинжал, надев на голову папаху. В самом начале своего пребывания они уже ничем внешне не отличались от горцев. Таким образом, в те далёкие времена исторически образовался новый казачий этнос на Кавказе, имеющий яркие отличия от других казачьих групп и кото-

рый существует уже более пяти веков. Хорошо помню ещё с детства, когда в нашем доме, в станице Шелковской, собирались родственники, часто, с особым воодушевлением за столом пелась песня терских казаков «Между серыми камнями», считавшаяся гимном терских казаков.

Но не только внешний вид, быт и уклад жизни поменялся у гребенских казаков. В их песенном творчестве появились новые художественные образы, «символы» их новой жизни и службы на Тереке, которые до прихода на Кавказ им были неизвестны. Например, в былине «Не во матушке было, во Россеюшке», которую они принесли сюда, проявились заметные изменения в её классическом варианте текста, который теперь был связан уже с реальными событиями в жизни гребенцов на Кавказе. В исторической песне о князе Долгоруком — «Ай, да и вдоль по улице было», также поэтический текст приобрел новое содержание, связанное с событиями на Кавказе. В песенном творчестве гребенцов появились обращения к «Батюшке–Тереку», «воспоминания» о приезде к ним царя Ивана Грозного, обращение к горам, которые окружают их, к высоко парящему орлу, к своему коню-верному другу. Позднее, в период Кавказской войны, в казачьих песнях появились повествования о «баталиях» с горцами, о генерале Ермолове, о Шамиле, о расставании со станицей Червлённой, о Гребенском полке, в котором они служили. Вот список некоторых редких образцов песенного фольклора, записанных автором от казаков – старожилов ст. Червлённой, мужского дуэта — Трифона Романовича Миронова и Константина Липативича Морозова:

«Ай, не по морю было, по морюшку» (былина об Илье Муромце),

«Уж, ты батюшка, ты наш батюшка, наш быстрой Терек» (историческая),

«Не во матушке было, да во Россеюшке» (былина),

«Ай, да и вдоль по улице было, вдоль по широкой» (историческая),

«Ишо не два сокола» (историческая),

«Вспомни, вспомни, моя любезная» (лирическая),

«Шапочка пуховая, черкесочка новая» (игровая),

«Ишо не дуйте-ка» (лирическая),

«Ходила девонюшка» (лирическая),

«Не заря-то ли моя уж, ты моя зоринка» (лирическая),

«Да я млада, младёшунька» (лирическая),

«За горами, братцы, нас было не видно» (походная),

«Славный, вспышный, быстрый Терек» (романс),

«В 51 году набирал Шамиль орду» (историческая),

«Скучно, грустно сидеть пташке в клетке» (лирическая),

«Ишо уж ты душечка» (лирическая),

«Ай, да ишо не сердце ли моё» (лирическая),

«Ишо ты Дунаюшик» (лирическая),
«Люблю я казаченьку» (плясовая),
«Кукушечка» (шуточная),
«Во горушках ковылушка» (плясовая).

Известно, что гребенские казаки в те давние времена брали в жёны кавказских женщин, а горцы, в свою очередь, женились на гребенских казачках, в связи с этим у казаков и казачек формировались новые черты характеров, манера поведения в семье, в обществе. Смешанные браки содействовали «созданию» особого типа казака, отличавшегося физической красотой, определённой удалей и силой. Своеобразные формы дружбы у горцев — куначество, алатычество (взаимное воспитание одиноких детей-сирот), почитание казаками вековых традиций своего воинского сословия, к которому они принадлежат, содействовали образованию такого нового этноса, как «терский казак» [2].

В песенном творчестве гребенских и терских казаков можно отметить три группы песенного фольклора. Первая, — основная мужская, это песни походные, исторические, лирические, игровые, плясовые, шуточные, романсы и др. жанры. Вторая группа — женская, это песни обрядовые, свадебные, любовные лирические, хороводные, и тоже — игровые, плясовые. К третьей группе следует отнести песни, исполнявшиеся смешанными составами. Такие песни пелись на семейных беседах, свадьбах, гуляньях, это: лирические, плясовые, игровые, шуточные, романсы и др. Влияние музыкальной культуры кавказских народов на народное творчество гребенских и терских казаков проявилось в ладово-интонационном языке песен (в котором стало обилие кварт, квинт, септим), в своеобразии ритмики, характерной для кавказцев, в заимствовании казаками у горцев для своих веселий новой, зажигательной, темпераментной пляски — лезгинки, которая существует сегодня только у терских и кубанских казаков.

Мне хорошо запомнились песенные вечера и веселья у нас дома. Обычно, после выпитой чарки домашнего вина, разговоров и бесед за столом, исполнения какой-либо лирической песни, дядя Ваня Сухарев вставал, выходил из-за стола, и было ясно, что он сейчас будет плясать по-казачьи. Всем своим видом он давал понять, чтобы ему «подыграли» и все присутствующие дружно запевали казачью плясовую: либо это была «Полно вам снежочки на талой земле лежать», либо «Расти, расти калинушка», либо — «Все кумушки пьют». Дядя Ваня сначала степенно, вытянувшись вверх, двигался по кругу, затем энергично, поочередно как-то припадал то на одну ногу, то на другую, живо «выбрасывая» свободную из них вперёд, одновременно вертел перед собой сжатыми в кулак руками, своеобразно вытянув большой палец: казалось, что у него в руках настоящие сабли, и он ими машет. Затем он приглашал из-за стола кого-либо из женщин, и

пляска разгоралась, всех захватывала. Женщины, сидевшие за столом, — кто умел ладонями, а кто, перевернув вилки, ложки «ручками» от себя, — выстукивали по столу традиционный ритм лезгинки. Другие живо хлопали в ладоши. Я с восторгом аккомпанировал им на гармонии. Яркое зрелище захватывало душу, азарт всеобщего веселья светился на лицах гостей и родных, и что-то далёкое, родное объединяло в те минуты всех нас и согревало. С окончанием плясовой песни, как обычно, во главе веселья оказывалась Наурская лезгинка, которую я подолгу играл. Дядя Ваня, продолжая лихо плясать, как правило, «выдавал» в пляске какие-то свои трюки, что несколько напоминало традиционную на Кавказе джигитовку. Во время пляски он обязательно вскакивал или на табуретку, или на стул, а то, бывало, и на стол, за которым сидели все присутствующие, ловко плясал под общие, дружные аплодисменты.

СобираТЕЛЬский опыт в казачьих станицах на Тереке позволяет выделить два музыкально-этнографических явления: «гребенцы» и «терцы».

Фольклорные песенные традиции, которые в большей степени соответствуют «гребенцам», подтверждались на примере записей песен от мужского дуэта — Трифона Романовича Миронова и Константина Липатиевича Морозова, станицы Червлённая, и фольклорного ансамбля станицы Старый Щедрин. В их традиционном репертуаре (особенно у мужского дуэта) сохранились былины, исторические песни, унаследованные ещё от времён Киевской Руси, а также обрядовые традиции, особенности диалекта. Живя в тесном окружении горцев, они бережно хранили их, приобретая в то же время многое из быта и музыкальной культуры горцев. Казачки станицы Старый Щедрин М.И. Буданкина (1903 г.р.), М.И. Широкова (1907 г.р.), А.Б. Бадина (1914 г.р.) рассказали мне о наряджении троцкого «венка» в их коренной казачьей станице: «На Троицу, в пятницу, с вечера наряжали девчата «венки» (так казачки называли деревянный короб с шестом, встроенным в виде мачты). Верх короба обтягивался разноцветными кусками (лоскутами) материи. От вершины шеста на разные стороны и уголки короба протягивали и прикрепляли яркие, цветные ленты, различные украшения. На самой вершине шеста-мачты привязывался пучок «ковыль-травушки». Нарядив «венки», его выносили со двора. Несла это сооружение на голове девушка. Троицкий обряд сопровождался разными песнями, но первой запедали «Не по морю было, по морюшку» — хороводную с былинным либо историческим сюжетом (в разных станицах по-разному). Собравшиеся станичники подхватывали пение и двигались торжественным шествием к станичной площади. Здесь «венки» опускали на землю, а все собравшиеся становились вокруг него. На коробе, под мачту, устанавливали графин с вином и чарку. Здесь же устраивали и куклу-казачка (могли быть и две куклы — казачка и казачки). После всех приготовлений начинались зажи-

гательные пляски казаков. Самый удалой из мужчин выходил на круг и под пение песен «Уж ты бабочка, бабёночка моя», «Расти, расти калинушка», «Грушица» приглашал из круга любую казачку. Потанцевав с нею, приглашал другую. Наплясавшись, подходил к «венку», у которого его угощали приготовленной чаркой вина. Так веселье продолжалось с пятницы до середины воскресного дня. В воскресенье, со спадом жары, поднимали с земли «венок», опять ставили его на голову девушке и дружным шествием выходили из станицы, шли к Тереку. Под пение той же «Не по морю было, по морюшку», подойдя к Тереку, опускали «венок» на воду. «Венок» уплывал, но молодые ребята, девчата уже за станицей вылавливали его, несли домой и сохраняли до следующей Троицы.

Такие же интересные этнографические материалы о троицком «венке» мне сообщили в беседах и казаки, — старожилы станицы Червлённой — Т.Р. Миронов и К.Л. Морозов, сохранившие в памяти своей наиболее самобытные и традиционные образцы гребенского песенного фольклора. Казаки рассказывали, что в Червлённой (она расположена в 18 км. от ст. Старый Щедрин) на Троицу также наряжали «венок-короб», но выносили его на станичную площадь и по окончании веселья несли к Тереку под пение былины «Не по морю было, по морюшку». Казаки и казачки рассказывали мне о том, что раньше «венка» не существовало, а их отцы и деды совершали троицкий обряд по такому же ритуалу, но вместо «венка» они снаряжали украшениями сделанный ими кораблик, который также с пением былины «Не по морю было, по морюшку» опускали в Терек. Вероятно, со временем в казачьем обряде украшение кораблика, указывающее на прямое отношение действия к поэтическому содержанию песни, уступило место снаряжению так называемого «венка», символ которого выражал буйное цветение природы, так же, как это было принято в центральных и южных областях России. Следует подчеркнуть, что и в других казачьих станицах — Гребенской, Курдюковской, Дубовской, казаки также снаряжали троицкий «венок» в виде настоящей лодки (на местном диалекте «каюк»), или в виде такого же кораблика или короба.

В беседах с Ниной Фёдоровной Сухаревой, казачкой из станицы Гребенской, мне удалось узнать ещё об одном интересном ритуале на Троицу: «У нас, на Троицу, в Гребенской делали такой «венок-ёлку», — рассказала она. — Резали пополам тыкву, клали её на табуретку, срезом вниз, в тыкву втыкали веточки дубовые, кленовые и обвязывали их красной лентой. На ленту прикрепляли цветочки (восковые цветочки, которые были ещё недавно у молодоженов, поженившихся в станице). После всех приготовлений дети и подростки под пение плясовой песни «Дубчик, дубчик, мой дубочек» двигались вокруг «венка» с пляской, останавливались, хлопали в ладоши и опять шли «по кругу», то в одну, то в другую сторону».

Учитывая, что пение на Тереке, как и в других казачьих поселениях имеет мужскую традиционную основу, то на примере пения дуэта казаков–червлёнцев — Миронова и Морозова, которым в момент записей песен было уже по 85 лет, можно проанализировать музыкальные и поэтико-стиховые особенности песен гребенских казаков. Трифон Романович и Константин Липатиевич хорошо помнили свои местные песенные традиции, песенный репертуар, своеобразие певческого стиля и исполнительские черты. Обилие в их речи древних слов, характерных для местного «червлёнского» говора, представляет сегодня для нас огромный интерес.

В песенном творчестве гребенцов (на примере репертуара дуэта — Трифона Романовича и Константина Липатиевича) проявляются различные свойства ритмики стиха и напева. В ранних обрядовых песенных жанрах преобладают в основном черты силлабического стиха с постоянной цезурой. В эпических же жанрах гребенцов — былинах и ранних исторических песнях — основу составляет тонический стих с глубокими ударениями на 3 слоге от начала и конца стиховой строки. Например: «Не по морю было, по морюшку», «Не во матушке было, во Россеюшке», «Уж, ты батюшка, наш быстрой Терек», «Не два сокола вылетали», «Ты Дунаюшик, славный мой Дунаюшик», «Вдоль по улице было, вдоль по широкой».

В то же время наряду с тоническими стиховыми признаками в былинах и исторических песнях, записанных от мужского дуэта, есть и скрытые силлабические приметы, идущие от традиционного классического силлабического десятисложника (5+5 слогов). Например: «Не во матушке, во Россеюшке», «Уж, ты батюшка, наш быстрой Терек», «Вдоль по улице, вдоль по широкой», «Не по морюшку, морю синему». Особенно это обнаруживается при цепной связи песенных строф по стиху: в сольных запевах отчётливо выявляется силлабический пяти-четырёхсложник. При этом, при тактовой редакции напевов учитывалась также квадратная периодичность ритмического мышления певцов, обусловленная, возможно, ощущениями казака при движении верхом на коне, равномерно метричном.

На примере исполнения песен дуэтом казаков–червлёнцев, Трифона Романовича Миронова и Константина Липатиевича Морозова можно отметить следующее. Во время исполнения былин, исторических, лирических, воинских, походных песен они проявляли определённую сдержанность и строгость в пении, свойственных и пению горцев, проявлению их характера и гордого нрава, что является отличительным от пения донских казаков и других казачьих групп, которые поют такие жанровые песни несколько свободно, вальяжно. В то же время при исполнении этим дуэтом песен, игровых, плясовых, шуточных, их пение отличалось ярким темпераментом, энергией, задором, ритмической слаженностью. Следует отметить, что женщины на Тереке поют, активно используя головной резонатор (в

лирических, свадебных и в плясовых песнях), однако встречаются и примеры с использованием яркого грудного резонатора.

Как правило, все плясовые или игровые песни на Тереке исполняются с сопровождением ударных инструментов: барабана, с выбиванием ритма лезгинки, на «венском» стуле, с хлопками в ладоши. Моя бабушка — Прасковья Семёновна Городнова (в девичестве Овчарова — уроженка станицы Гребенской) рассказывала, как она в юности, в станице, во время веселий и плясок «играла» на медном тазу ритмы Наурской лезгинки. Она говорила, что держала одной рукой таз чуть повыше головы, а пальцами другой выбивала по тыльной стороне таза традиционный ритм пляски. Для усиления звучания ритма, отмечала она, на пальцы надевала напёрстки.

С детства мне довелось видеть казачьи пляски в станицах Шелковской, Гребенской, Червлённой. Во время плясок казаки показывали множество различных элементов, заимствованных у горцев. Как правило, это были виртуозные движения ногами под ритм лезгинки, элементы джигитовки, традиционные на Кавказе. То сдержанно, величественно двигаясь на «полупальцах», вытянувшись вверх, раскрыв руки и плечи, словно «орёл», казак плавно сопровождал казачку справа или слева, то вдруг, под аплодисменты собравшихся, пускался в искромётную пляску, проявляя при этом огромный темперамент, удаль и азарт. Казачка же, напротив, во время пляски отличалась определённой сдержанностью. Движения её были плавны, очень похожие на танцевальные движения горянок. Терские казачки, традиционно одетые в мягкую обувь («чувяки»), также на «полупальцах», плавно двигались по кругу, удерживая корпус «словно свеча», стараясь, как и горянки, не показывать своё лицо партнёру-казаку. Двигаясь в танце, они старались «отвернуться» от казака, прикрыть лицо тыльной стороной ладони, что так же характерно для кавказских женщин. Несомненно, всё это свидетельствует об огромном влиянии традиционной культуры народов Кавказа на культуру и быт гребенских и терских казаков.

В 1977 году, в период подготовки дипломного реферата на тему: «Песни гребенских и терских казаков», я использовал две замечательные книги Б.Н. Путилова — «Песни гребенских казаков» (1946 г. г. Грозный) и «Исторические песни на Тереке» (1948 г. Грозный) [9,10]. Мне посчастливилось приобрести их в станицах, в фольклорных экспедициях. В этих сборниках были помещены лишь словесные тексты казачьих песен. В предисловии к изданию «Исторические песни на Тереке» Б.Н. Путилов писал: «В дальнейшем предполагается выпуск следующих фольклорных изданий: «Похоронные причитания на Тереке», «Свадебный обряд и его поэзия у терских казаков», «Казачья военно-бытовая лирическая песня», «Частушки на Тереке», «Сказки терских казаков», «Советский фольклор». Было видно, что

учёный строил большие планы по дальнейшей исследовательской работе по терскому казачьему фольклору. Необходимость познакомиться с указанными материалами, встретиться перед защитой дипломного реферата с талантливым исследователем терского казачьего фольклора, побудила меня поехать в Ленинград. Мы встретились с Б.Н. Путиловым в Пушкинском доме. Он радушно меня принял, спрашивал, в каких станицах я записывал песенный фольклор, что удалось записать? Был очень рад, что я пользовался его сборником в фольклорных экспедициях. Но оказалось, что с переездом в Ленинград все свои планы по терским казакам он оставил незаконченными.

В 2015 году издательство «Современная музыка» опубликовало уже мой песенный сборник «Уж, ты батюшка, наш быстрой Терек». В нём более подробно представлены фольклорные материалы, а также нотные примеры 50 разножанровых песен гребенских и терских казаков. Изучение публикации позволит всем, кто интересуется традиционной культурой данной казачьей группы более достоверно передать их самобытные образцы народного творчества в исполнительской практике.

Литература

1. Потто В.А. Два века терского казачества (1577-1801) Репринтное воспроизведение издания 1912 г. Ставрополь: Кавказская библиотека, 1991.
2. Попко И.Д. Терские казаки со стародавних времён: исторический очерк. — Санкт-Петербург, 1880. Вып. 1.
3. Бентковский И.В. Гребенцы.: Историческое исследование И.В. Бентковского, секретаря Ставропольского губернского статистического комитета. — М.: Русская типолитография, 1889. — С. 4-18.
4. Лаудаев Умалат. Сборник сведений о кавказских горцах. — Тифлис, 1872. Вып. VI. — 407 с.
5. Заседателева Л.Б. Терские казаки (Середина XVI—начало XX в.): Ист.-этногр. очерки. — М: Изд-во Моск. ун-та, 1974. — 423 с.
6. Фарфоровский С. В. Из фольклора терских казаков (остатки былевого эпоса). — Владикавказ, 1914. — №3
7. Востриков П.А. Станица Наурская, Терской области: Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. — Тифлис, 1904. — Вып. 33
8. Гребенец Ф.С. Из быта гребенских казаков // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. — Тифлис, 1909. — Вып. 40.

9. Путилов Б.Н. Песни гребенских казаков / Под ред. доц. Н.И.Пруцкова. — Грозный: Грозн. обл. изд-во, 1946. — 315 с.
10. Путилов Б.Н. Исторические песни на Тереке /Под ред. канд. филол. наук Б. Н. Двинянинова. — Грозный: Грозн. обл. изд-во, 1948. — 144 с.
11. Толстой Л.Н. Собр. соч. М., 1948. Т. 9.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ УРАЛЬСКОГО И ОРЕНБУРГСКОГО КАЗАЧЕСТВА

*И.В. Шпарийчук,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Данная статья посвящена вопросу изучения особенностей вокально-исполнительских традиций уральского и оренбургского казачества. Стилей, недостаточно хорошо изученных современной этномузыкологией. Материалом для теоретического осмысления служат результаты экспедиции 1974 года.

Ключевые слова: традиция, стиль, экспедиция, репертуар, фольклор, ансамбль, манера, казак, станица, звукообразование, певческая позиция, тембр, кантилена, импровизация, диапазон, тесситура, резонатор, вариационность, этнос.

Annotation. This article is devoted to the study of the characteristics of vocal performing traditions in Ural and Orenburg Cossacks. Vocal styles are not well studied by modern ethnomusicology. Material for theoretical comprehension serve results folk expedition 1974 year.

Keywords: Tradition, style, expedition, repertoire, folklore ensemble, manner, Kazak, Stanitsa, sound production, vocal position, timbre, cantilena, improvisation, range, tessitura, resonator.

В 1974 году Государственным музыкально-педагогическим институтом им. Гнесиных была организована и проведена первая фольклорная экспедиция в Оренбургскую область. Основополагающей идеей ее проведения стало изучение фольклора в местах Пугачевского восстания 1773-1775 годов. Данная экспедиция принесла ценнейший материал, ярко характеризующий местную музыкально-поэтическую традицию уральского и оренбургского казачества, раскрыла новый потенциал для научного освоения локальных особенностей народной национальной культуры России.

Прошли годы. С течением времени возникла необходимость опубликования результатов данной работы. Чувство профессионального долга

требовало вернуть народу народное, сохранив достижения народно-песенного творчества.

В 2018 году данная идея была воплощена в жизнь в виде учебно-методического пособия «На краю Руси обширной». Песенный материал был тщательно отобран. Из ста песен в сборник включены девятнадцать наиболее ярких образцов. Важным разделом пособия является его теоретическая часть, включающая: предисловие с пояснением целей и задач экспедиции, историю заселения Оренбургского края, черты местного казачьего стиля, комментарии к песням, историю казачества Оренбургского края по произведениям русских писателей, работам этнографов и этномузыкологов; особенности культуры и быта, свадебные и воинские традиции, костюм оренбургского казачества. Цель публикации состояла в пополнении репертуара народно-хорового исполнительства прекрасными песенными образцами экспедиции 1974 года.

СобираТЕЛЬская работа проводилась в Илекском районе Оренбургской области, в юго-западном ареале края, находящемся на границе Европы и Азии, России и Казахстана, в бассейне реки Урал. В процессе работы были обследованы три населенных пункта: районный центр — город Илек, станция Рассыпная, село Кардаилово.

Поразительно, что изучение местной певческой культуры позволило выявить не одну, а целых три различных традиции бытования фольклора: уральского и оренбургского казачества и поздних переселенцев с Украины.

Этномузыкологическое обследование началось с районного центра — города Илек, многолюдного и весьма пестрого по национальному составу. Спевшихся ансамблей найти не удалось, поэтому запись велась от двух групп народных исполнителей, причислявших себя (как выяснилось в процессе работы) к уральским и оренбургским казакам. Попытка объединить носителей традиции в один ансамбль не увенчалась успехом из-за споров, разногласий и недовольства певцов друг другом. Из-за разницы мнений на традиции исполнения одних и тех же песен. Разногласия были «горячими» и доходили до ссоры. Более вескими нам показались доводы *уральских казаков*, предложивших для записи очень интересные песенные образцы: «Полынушка», «На краю Руси обширной», «Поехал казак на чужбину далеко», «Меж крутых бережков». Поэтому запись в Илеке велась от них.

Манера исполнения этого импровизированного ансамбля отличалась зычностью грудного резонирования; свежестью и яркостью голосов (несмотря на преклонный возраст исполнителей); энергией вокального посыла звука; ярким противопоставлением речитативно-декламационных запевов и кантиленной распевностью хоровых подхватов. Исполнительская манера уральских казаков свидетельствовала об их увлеченности процессом вокального воспроизведения излюбленных песенных образцов.

Она выражалась в степенности поведения, привычке вести себя с достоинством, в осанке, идущей от привычки прямо держаться в седле, в просветленном выражении лица, в выразительности, идущей от внутреннего осмысления поэтического текста, в эмоциональном состоянии личности, соответствующего содержанию и отражающемся во взгляде исполнителей.

Из современных изданий, посвященных публикации песенных материалов уральского казачества, наиболее полным и значительным является труд Т.И. Калужниковой «Песни уральских казаков», изданный в 1998 году. В нем, достаточно полно, представлен материал фольклорных экспедиций 1981-1985 гг., Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского. Это объемный сборник, включающий 77 песенных образцов и 2 балалаечных наигрыша. Его содержание в полной мере отражает разновидности жанровой системы уральского казачества, обращается к описанию форм бытования обрядового фольклора и этнографии в целом. [1, С.5-23]. Однако весьма скромно, компактно, с акцентом на преимущественное заселение края донскими казаками в данном сборнике освещен вопрос об истории края — очень важный аспект изучения певческого стиля, относящийся к истории его формирования. Автором усматривается влияние переходных, среднерусских стилей в формировании традиции, и это правильно, но возникают противоречия, требующие уточнений.

Заселение края проходило поэтапно, различными колонизационными потоками, в различные исторические периоды. Первоначально на данной территории проживали ираноязычные скотоводческие племена — сарматы. С IX-XIII вв. полновластными хозяевами степей были кочевники: тюрки, половцы, печенег. На основе финно-угорских племен возникла башкирская народность (улавная народность, заселяющая Южное Приуралье).

Русская колонизация Южного Приуралья продвигалась, по мнению А.Б. Карпова с Волги, вниз по ее течению с 1520 по 1550 гг. [2, С.124]. Автор здесь апеллирует фактом разгрома войсками М. Мурашкина в 1577 году волжских казаков. История свидетельствует, что казаки, разбитые на Волге, бежали на Яик. Это подтверждается преданием о первом яицком атамане Гугне. Кроме того, в доказательство приводится челобитная атамана Рукавишникова от 1720 года, где сказано, что казаки на Яике появились 200 лет назад. Приводится как пример — переписка русского царского правительства с ногайцами; кроме того, подтверждением данной колонизации служат песни яицких казаков о взятии Казани в 1552 году [2, С. 870].

Блестящим доказательством данному утверждению служит перепись яицкого войска, произведенная в 1723 году полковником Г. Захаровым. По этим документам видно, что из 3164 казаков, записанных на Яике, выход-

цев с Дона оказалось только 48, а в более раннем списке Богдана Змиева, от 1632 года — ни одного.

Итак, на основании документальных данных напрашивается вывод, что первые русские поселения в Оренбургском крае возникли на реке Яик, а первыми поселенцами, по социальному происхождению, были крестьяне, бежавшие сюда из центральных областей России, спасаясь от крепостного гнета. Потомки этих первых колонистов и составили Уральское казачье войско.

Яицкое казачество все время пополнялось за счет новых крестьян-беженцев. Позже русские приходили на Яик новыми путями. Например, во время Разинского и Пугачевского восстаний, во время преследования раскольников при Петре I. По указу Екатерины II о заселении и охране окраин государства Российского; при преследовании калмыков, бежавших в Китай.

Со второй половины XIX столетия в состав Яицкого войска, как и Донского, стали принимать нерусских людей. Между Донским и Яицким казачеством поддерживалась постоянная связь.

Вторым пунктом нашей экспедиции была станица Рассыпная. Она возведена на правом берегу реки Урал в 1738 году, в том месте, где по обыкновению, киргиз-кайсаки переправлялись через реку Урал для вторжения в пределы России. Рассыпная, как и Илек, входила в состав Нижне-Яицкой укрепленной линии, протянувшейся от пределов Уральского казачьего войска до станицы Чернореченской. Станица Рассыпная заселена оренбургскими казаками.

Автор сборника «За Уралом, братцы, за рекой...», вышедшим в свет в 2009 году, Нина Савельева указывает: «Крепость-станция Рассыпная основана в 1738 году, на берегу реки Урал, заселена драгунами и пехотными частями, которые позднее были «переведены в казаки». В 1841 году сюда прибыли 100 семей из Украины. В 1801 году в Рассыпную переселена партия донских казаков, таким образом в станице возник конец «Донцы». Данный населенный пункт был самым крупным в округе [3, С.11].

В 1744 году, когда русское население укрепились в крае, правительством была провозглашена Оренбургская губерния. Губернатором был назначен уральский заводчик И.И. Неплюев — человек железной воли, глубоко изучивший край, ясно осознающий его потребности и перспективы [4, С.7].

В 1748-1755 годах по проекту И.И. Неплюева был сформирован Оренбургский нерегулярный корпус из казачества различных районов Поволжья. Город Оренбург стал штабом войска, которое управлялось войсковым атаманом, находящимся в подчинении у губернатора. В 1758 году Оренбургское казачье войско приравнено в правах к Донскому и другим казачьим войскам. Важно помнить, что Оренбургское казачье войско возникло

не естественным путем как, например, Уральское (первоначально Яицкое), а по приказу царского правительства.

Главным источником жизни для оренбургского казачества были земледелие и скотоводство, изначально отрицаемые уральцами, презиравшими оседлый образ жизни. В раннюю эпоху формирования Уральского войска ими отрицались браки и семейная жизнь. Главным способом пропитания было рыболовство. Подтверждением подобного жизненного уклада служит вторая строфа песни «На краю Руси обширной»:

*Они живут по край Урала,
Ловят рыбу — осетров.
Только знают очень мало
Про уральских казаков.*

Оренбургское казачье войско систематически пополнялось за счет донских, уральских и волжских казаков. Крестьянская война 1773-1775 годов — значительное событие в истории края. Казачьи низы уральских и оренбургских казаков выступили на стороне Емельяна Пугачева. Первой станицей, занятой повстанцами, был Илек.

Правительство Екатерины II жестоко подавило восстание и приняло все меры, чтобы стереть память о данных исторических событиях. Жестоким пыткам и казням подвергались создатели и исполнители песен о крестьянской войне. Яицкое казачество переименовывается в Уральское, а Яик — в Урал. Уральское войско полностью теряет свою автономию. Уничтожается вольный наем на службу.

Оренбургское казачье войско реорганизуется. В 1803 году формируется постоянный казачий полк с войсковой канцелярией. Офицеры приравниваются в правах к чинам регулярных войск. Утверждается новый штат по управлению оренбургским войском. Воинская повинность становится обязательной для всех сословий. Вводится одинаковое обмундирование. Оренбургское казачество впервые привлекается к участию в войнах царской России: к войне со Швецией (1787 г.), к участию в турецком походе (1807 г.), войне с французами (1812 г.), с Польшей (1831 г.), в Хивинском походе (1839 г.) и т.д.

В станице Рассыпная нам посчастливилось найти прекрасный, хорошо спевшийся аутентичный ансамбль, из знатоков местной казачьей певческой традиции. В его состав вошли три женщины и один мужчина: Д. Фролов (1899 г.), Е. Никулина (1912 г.), С. Синельникова (1918 г.), П. Секретева (1904 г.). Все они уже тогда были пожилыми людьми, пережившими много горя и невзгод за свою долгую жизнь. Тем не менее, их пение отличалось оптимизмом и бодростью. От этого состава были записаны яркие образцы

песен воинской традиции, например: «Приказ отдан был по войску», «Ой, да ты прости, прощай», «Конь боявой с походным вьюком», «Ох, ни ясен, только был сокол» и др. В их сюжетах отражены темы сборов в военный поход, прощание с Родиной и родными, переживания, связанные с тяготами военной службы.

В пении ансамбля проявлялось яркое волевое начало. Женский состав весьма достоверно отражал мужскую воинскую традицию казачьего певческого стиля. Ансамблевое пение было не просто сложенным, но отличалось высоким художественным качеством. Звукообразование строилось на специфическом «округлении» звука. Высокая певческая позиция каждого из голосов придавала точность и полетность интонированию. Что свидетельствовало об удачном акустическом формировании звука и правильности работы всей системы резонирования. Тембровые краски женских голосов были заметно сгущены и приближены к мужским голосам. Д. Фролов искусно вел запевы, умело сочетая приемы речитативно-декламационного, речевого звуковедения с активной, плотной и пластичной каниленой хоро-вых разделов. Эти образы ярко контрастировали, умело противопоставляясь друг другу. Импровизационное развитие нижнего подголоска, в его исполнении, отличалось красочностью и рельефностью. Широкий диапазон партии, со скачками на широкие интервалы, высокая тесситура («фа соль» первой октавы) не мешали голосу Д. Фролова звучать ровно, свободно и ярко.

Особыми приемами вокальной выразительности отличалось исполнение свадебных песен станицы Рассыпная. Интересно, что те же аутентичные певицы: Е. Никулина, С. Синельникова и П. Секретева, свадебные песни пели совсем иначе, в другой манере, резко отличающейся от исполнительской стилистики цикла военных казачьих песен. Изменялась сама система звукообразования. Она строилась на сочетании микстового и мягкого грудного резонирования. Тесситура свадебной лирики оказалась сравнительно ниже, чем в песнях воинского происхождения. У альты — нижний предел интонирования «соль фа» малой октавы, у верхнего подголоска — не выше «соль» малой октавы. Голоса звучали тепло мягко, ласково, не громко. «Кружевное» прихотливое распевание слогов, со сложной нестабильной подтекстовкой, оригинально сочеталось с моторностью ритмики и непрерывным концентрическим развитием напева. Мелодическая линия напева основана на вариационном повторении коротких мелодических попевок. Примером могут служить песни: «На горе было, на горочке» или «При последнем было вечере».

Жители села Кардаилово, последнего пункта нашей экспедиции, являются поздними переселенцами с Украины. В XIX веке они переехали сюда с Украины всем селом. Они любили петь большим хором, инте-

ресно синтезируя песенные традиции русского местного казачества и украинского крестьянства в особый оригинальный певческий стиль. Но исследование этого сплава традиций требует особого, отдельного изучения.

Итак, благодаря экспедиции 1974 года были выявлены три обособленные этнические группы населения с особой национальной культурой и певческой традицией. Можно смело утверждать, что певческие традиции уральского и оренбургского казачества включают две разновидности вокального воспроизведения фольклора, два стилевых направления в исполнительстве: женское бытовое пение и мужское — воинского происхождения.

С большой благодарностью вспоминаю людей, поделившихся с нами своим творчеством. Память о них навсегда останется в песнях сборника «На краю Руси обширной».

Литература

1. Калужникова Т.И. Песни уральских казаков / Запись, нотирование, сост., вступ. статья и коммент. Т. И. Калужниковой. — Екатеринбург: Сфера, 1998. — 236 с.
2. Карпов А.Б. «Вопросные и ответные пункты опроса яицких казаков»... в 1720 г. Соч., с. 124, 879 и Приложение.
3. Савельева Н.М. «За Уралом, братцы, за рекой». Народные песни и наигрыши оренбургских казаков. — Оренбург: Димур, 2009. — 265 с.
4. Шпарийчук И.В. «На краю Руси обширной»: Учебно-методическое пособие по курсам «Хоровой класс», «Спецкласс», «Русское народное музыкальное творчество». — М.: МГИК, 2018, — 78 с.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСТОРИИ КАЗАКОВ-НЕКРАСОВЦЕВ

Г.А. Волотова,

*Государственный музыкально-педагогический
институт им. М.М. Ипполитова-Иванова*

Аннотация. Казаки-некрасовцы Ставропольского края — потомки донских казаков — более 250 лет находились в чуждом этническом окружении, что привело к формированию некрасовской общины в отдельную социальную группу. В условиях новых социально-экономических отношений второй половины XX века духовное сознание не-

красовцев в значительной мере эволюционировало, и этот процесс вызывает огромный научный интерес.

Ключевые слова: казаки-некрасовцы, церковная реформа, атаман, восстание, поход, казачий корень, возвращение.

Annotation. The Nekrasov Cossacks of the Stavrapolsky Territory, the Don Cossacks descendants, had been in an alien ethnic environment for more than 250 years, it led to the formation of the Nekrasov community into a separate social group. In the second half of the twentieth century, in the conditions of new socio-economic relations, the Nekrasov people's spiritual creation evolved significantly — and this process causes enormous scientific interest.

Keywords: Nekrasov Cossacks, church reform, chieftain, rebellion, campaign, Cossack root, homecoming.

В XIX — начале XX века вопросами истории казачества занимались А. Ригельман, П. Короленко, А. Гордеев, Е. Савельев, В. Броневский, В. Сухоруков, В. Потто, Ф. Щербина, С. Соловьев, В. Ключевский, К. Абаза, Е. Федичын и многие другие. В XX веке — С. Пушкарев, И. Смирнов, А. Пронштейн, Н. Мининков, Л. Заседателева, Д. Сень.

С 40-х годов XX века и до начала XXI века большой вклад в изучение духовной культуры казаков внесли фольклористы А. Листопадов, Т. Сотников, Б. Путилов, Ф. Тумилевич, В. Медведева, Н. Денисов, С. Земцов, Т. Рудиченко, Т. Абрамова, Л. Новак, Н. Фрадкина и многие другие.

Казачья культура на протяжении веков впитала и ассимилировала традиции, нравы, быт большого количества представителей различных национальностей и этнических групп.

Специфическая казачья общность рождалась на основе правил и норм военной демократии соборно-вечевых традиций. Казачьи поселения были образованы вне пределов России. В начале XVIII века насчитывалось двенадцать казачьих областей, восемь из которых были созданы в целях обороны государства. Четыре области сложились исторически, без вмешательства государственной власти, в том числе донское казачество, сформировавшееся в XVI-XVII веках. Донские казаки в XVI веке составляли особое политическое общество, возникшее из остатков донских и приазовских племенных образований с «однообразным бытом и чистым казачьим языком, на котором еще не отложились влияния русские и украинские» [1, С.188]. Донские казаки считали себя происходящими от черкесов и других горских людей, но обрусевших. Они составляли два исторических культурных типа населения: «верховые» казаки и «низовые». Между ними наблюдались отличия по типу жилища, костюму, хозяйственному быту, фольклору. Главное заключалось в воспитании человека, его нравственном совершенствовании.

Донское казачество, заселяя земли Подонья и Приазовья, подготовило почву для введения в состав государства южных земель и укрепления

границ Юга России. Усиление и распространение крепостного права заставляли крестьян бежать на окраины России, в частности на Дон, где они освобождались от помещичьей кабалы и государственной повинности.

Однако казачество формировалось не только из беглого крестьянства, но и разоренных городских низов, стрельцов. Наличие в числе донских атаманов в конце XVI века Трубецкого, Друцкого свидетельствуют о том, что на Дон уходили и представители знатных опальных фамилий. В 80-90-е годы XX века на южной окраине была возведена цепь городов: Воронеж, Елец, Белгород, Валуйки, Курск и др. Необходимость пополнения гарнизонов крепостными вынуждала государственную власть принимать на воинскую службу как вольных переселенцев, так и беглых крестьян и холопов. В результате на юге складывались две социальные группы населения — крестьянство и служилые люди.

Грамоты царей и письма казаков в Москву раскрывают характер взаимоотношений двух сторон. Донцы получали жалованье в виде денег, хлеба, вина, сукна, пороха, селитры, серы, свинца. Казаки охраняли южные границы. Московское правительство, заинтересованное в этом, считалось с донским казачеством. Верно служа государству, казаки считали себя союзниками, а не подданными, что не устраивало центральную власть. Не случайно в 1723 году Петр I не утвердил избранного кругом войскового атамана. Тем самым он превратил вольное Войско Донское в XVIII веке в военно-служилое сословие, составлявшее полки иррегулярной кавалерии императорской армии.

Ограничению свобод крепостническим государством способствовала и церковная реформа. Во второй половине XVII века в русской церкви произошел раскол. С целью повышения авторитета церкви патриарх Никон провел в 1653-1660 годах реформу, что и привело к отделению от Русской православной церкви старообрядчества. Старообрядцам предлагали выбирать между принятием новых книг и виселицей. Повешенных бросали в реку, чтобы «возвестить нижним станицам, какова постигнет и тех година» [2, С.297].

В 1705 году на Дон посылают приказ, не только запретивший принимать новых беглецов, но и требовавший возвращения с Донской области на прежние места жительства всех, кто пришел на Дон после 1695 года. Войсковое правительство не желало высылать «новоприходцев». Появление отряда Ю. Долгорукого вызвало в «верховых» казачьих городках всеобщее восстание, во главе которого стал Кондрат Булавин.

О жестокости карательного отряда Долгорукого свидетельствуют предания некрасовских казаков, записанные Ф.Тумилевичем [6]. В ответ на действия карателей появляется призыв К.Булавина к восстанию. В ночь на 9 октября Ю. Долгорукий и с ним 16 человек были убиты казаками Булави-

на. Народная некрасовская устная традиция приписывает убийство князя Долгорукого Некрасову, а не Булавину.

В ответ на Дон посылается карательный отряд с приказом «учинить массовые казни и массовое разрушение новых казачьих городков по рекам Донец, Хопер, Бузулук и Медведица» [4, С.260].

В результате этой расправы до сорока тысяч «самых домохозяев» с женами и детьми под предводительством атамана Некрасова ушли за Дунай в турецкие пределы. В преданиях некрасовцы называли Петра I царем-антихристом, Ерохой [6, С.50], а в песнях об Игнате он именуется и «шельмой».

После смерти Булавина Некрасов собрал около 6 000 повстанцев. Однако царским войскам удалось отсечь от Некрасова часть отрядов, а оставшиеся казаки переправились через Дон на Кубань.

Уход донских казаков на Кубань расценивался разными слоями населения неоднозначно. Кубанцы считали Некрасова изменником, так как измена царю считалась грехом, что сопоставимо с изменой вере. Известны отдельные упоминания в официальных документах, обычно в словосочетаниях «вор Игнашка». У донских же казаков создается свой фольклорный образ: бесстрашный красавец «Игнат-сударь», «что Игнатьюшка сын Иванович» [3, С.218].

Осенью 1707 года, когда Булавин собирал свой отряд, Игнат был простым казаком станицы Голубинской. Фольклорный образ Некрасова и его роль в восстании ассоциируются с человеком не пожилым, ведь почти 30 лет Некрасов воевал и управлял на Кубани. Игнат выдвинулся из простых казаков именно в период военных действий как исполнитель особых поручений, а затем — как походный атаман. С самого начала он стал лидером небольшой группы казаков.

Спасая казачий корень от истребления царскими властями, Некрасов увел на Кубань до трех тысяч донских казаков с семьями. На Кубани, входившей во владения Турции, расселилось к 1711 году тысяча семей некрасовских казаков. Там они соединились с кубанским казачьим войском, организовав республику, которая пополнялась казаками из других мест.

Дальнейшие отношения некрасовцев с самодержавием характеризуются как чередование дерзких рейдов казачьих отрядов и ответных карательных экспедиций. Начиная с 1709 года Петр I неоднократно обращался к турецкому султану с просьбой о выдаче Некрасова. Указом военной коллегии вводится смертная казнь за недонесение на агентов Некрасова. Тех, кто знал и скрывал место нахождения некрасовцев, ссылали на Соловки.

Некрасовские казаки последовательно и добровольно участвовали в антироссийских акциях Крымского ханства. Игнат-казаков называют «бунтовщиками», «ворами», «изменщиками». По преданиям, Игнату пришлось выстрелить в свое знамя, не верил иначе султан сынам Тихого Дона.

Старики поддержали Некрасова: «Для спасения народа клятва дана. Игнат ниже креста стрелял. Беды в том нет». Не признавался лишь тот факт, что бунт этот был ответом на расправу царских карателей на Дону в период подавления Булавинского восстания с казаками (вниз по течению Дона плыли плоты с виселицами, были разорены и сожжены восемь казачьих городков).

Однако в 20-е годы XVIII века отдельные некрасовцы возвращаются в Россию с повинной. С конца 1730 года активность казаков уменьшается. Предположительно, в 1737 году Игната не стало.

При Анне Иоанновне некрасовцы перебрались в Турцию, где некоторое время составляли особое казачье войско на службе турецкого султана. Около 1740 года происходит и первое разделение: 1 600 семей отправились морем в Добруджу, остальные же перебрались ближе к морю.

В 1774 году по Кучук-Кайнаджирскому миру Турция должна была освободить крымскую землю и берега Кубани. Князь Долгорукий-Крымский при занятии крепостей Керчь и Еникале был вытеснен из Тамани «Игнатами». До 3000 некрасовцев ушли за Кубань в районе Анапы [7, С.608]. Часть казаков решила вернуться на Дон и Кубань. Однако некрасовские станицы на Кубани были уже разорены царскими властями. Перебравшись на дунайские лиманы, некрасовцы основали первоначально два городка: Сарыкей и Дунавцы. Затем они строят в Добрудже селения Слава-Черкасская, Слава-Русская, где они жили на положении казаков, подчиняясь «Заветам Игната» (свод законов), кругу и атаманам. «Заветы» копируют в основном казачьи обычаи XVII века.

Содержание заветов находилось в полном соответствии с религиозными воззрениями казаков, что обеспечивало «Заветам» устойчивость. В духовной жизни «Заветы» требовали неизменно придерживаться старой веры; никонианское и греческое духовенство у себя на службе не допускать; старообрядческих священников, не выполняющих волю Круга, считать еретиками и изгонять, за богохульство убивать, безумных не наказывать. «Заветы» касались почти всех вопросов жизни некрасовцев в эмиграции, включая аспекты семейно-бытовых отношений, хозяйственных занятий казаков, взаимоотношений с властями, окружающим населением и т.д. Преступающих эти строгие предписания ожидало наказание — изгнание из общества или смерть.

Только вера в Бога, надежда на возвращение на родину, любовь к ближнему человеку помогли сохраниться казакам от гибели. Последовательно антикрепостнические и антисамодержавные настроения, унаследованные от К.Булавина, продолжали жить среди них и на Дунае, и на Майносе, и в устье Марицы, и на острове Мада еще долгие годы, как и русский язык, старинные обряды, обычаи, песни и сказания. Некрасов-

цы дунайской ветви стали называться «дунаками», «липованами». Однако исследования последних лет показали [5], что липоване и некрасовцы являются разными этническими группами, хотя и имеют много общего. Липоване мигрировали из России в связи с Никоновской церковной реформой в конце XVII века. Некрасовцы ушли с Дона в начале XVIII века. С середины XVIII века эти группы живут рядом. Их сближению способствовала принадлежность к одному и тому же ответвлению старообрядчества — поповщине. Некрасовцы принимали к себе всех беженцев. Приток из России неказачьего населения привел к социально-экономическим сдвигам.

После поражения Пугачева к некрасовцам присоединилось немало участников его движения. Смешение населения привело к тому, что казакам пришлось заниматься не только рыболовством, но и земледелием, которое до 1695 года для них было под строгим запретом, ибо все мужское население обязано служить.

В 1775 году после ликвидации Запорожской Сечи запорожцы обосновались недалеко от некрасовцев. Турецкие пограничные власти делили беглых из России: старообрядцев направляли к некрасовцам, а остальных — к запорожцам.

В 1806 году некрасовцы штурмом взяли Задунайскую Сечь. Воспользовавшись началом русско-турецкой войны, кошевой С.Калниболотский в том же году собрал запорожцев и пошел по Дунаю, истребляя некрасовских казаков. Высадившись в лимане, запорожцы сожгли Сарыкей. В 1814 году было захвачено и второе село некрасовцев — Дунавцы. В результате большая часть некрасовцев ушла в устье реки Марицы, а около ста семей вернулись в Россию. В 1829 году еще одна группа некрасовцев, около 1500 человек, во главе с атаманом Полежаевым также возвратилась в Россию. А некрасовцы, оставшиеся на Дунае, восстановили хозяйство в придунайских станицах.

Вся история некрасовцев на Дунае в XIX веке — это постепенное разложение их традиционной структуры с одновременной трансформацией идеологии, психологии и культуры. Некрасовцы дунайской ветви постепенно ассимилировались, утратив язык, обычаи и фольклор предков. Со временем кубанцы-майносцы стали различаться с дунаками и по религиозному обряду. Майносцы отказались от всякого духовенства и остались при своих начетчиках, а дунаки принимали к себе пастырей белокрыницкой иерархии.

В 1878 и 1879 годах большие группы дунайских некрасовцев эмигрировали в Анатолию, в окрестности озера Майнос. Сюда же переселилась и вторая группа некрасовцев — дунаки. Майносская ветвь жила вдали от русских границ изолированно, замкнуто, имела свою политическую авто-

номию, по-прежнему управлялась казачьим Кругом. Это сохранило общину, какой она была на Кубани при Некрасове. Ее жизнь регламентировалась «заветами Игната», что позволило сохранить культуру предков. Мудрость общины становилась очередным «заветом Игната»: он оставался их символом, покровителем. А ячейкой общества оставалась многодетная семья с почтительным отношением к старшим и установленными внутренними отношениями.

В 1911 году турецкое правительство решило призывать некрасовцев на военную службу. В общине зароптали. По преданию: «Нельзя служить у турка, <...> идти кровь на кровь». Вскоре усилился и турецкий налоговый гнет. Группа майносцев во главе с атаманом С.Шашкиным в 1912-1913 годах вернулась в Россию, осев в Кутаисской губернии. В 1917 году отсюда некрасовцев выселили. Они переехали в станицу Прочноокопскую Армавирского района Краснодарского края. Со временем некрасовцы получили земли в Приморско-Ахтарском районе, где вырос хутор Ново-Некрасовский. В письмах они звали родственников вернуться в Россию, «до своего языка». В конце 20-х годов XX века озеро Майнос, находившееся на откупе у некрасовцев, было сдано турецкому предпринимателю. Тот, в свою очередь, стал скупать у казаков рыбу по бросовой цене. Начались разложение и окончательный упадок общины: уход в города, наем батраков, углубление экономического неравенства. Стремление к возврату на Родину усиливалось письмами из Краснодарского края от переселенцев 1912-1913 годов.

В 1930-х годах обязательным стало трехлетнее, а с 50-х годов — пятилетнее обучение на турецком языке. Поэтому все взрослое население некрасовцев хорошо владеет турецким языком.

С 1956 года по инициативе последнего некрасовского атамана в Турции В.П. Саничева начались переговоры с посольством СССР в Анкаре о возвращении казаков на неизвестную, но любимую Родину. Одним из главных условий, которое было поставлено атаманом перед советскими представителями, было обязательное строительство храма. К Саничеву во сне явилась Богородица, что было знаком свыше. Потому-то и решился он на такой важный шаг, как возвращение всех некрасовцев в Россию.

К концу 1961 года винсовхоз «Левокумский» стал одним из крупных виноградарских хозяйств Ставрополя и возникла проблема рабочих рук. Через полгода в совхоз прибыли ходоки из Турции, которые познакомились с хозяйством и, побывав в семьях местных жителей, дали согласие на переезд.

21 сентября 1962 года 215 семей некрасовцев покинули Турцию на теплоходе «Грузия», на котором появился на свет тысячный некрасовец, а уже в поезде из Новороссийска в Прикумск родился 1001 некрасовец.

Прошли годы, и на кладбище поселка Новокумский, где покоятся вечным сном люди, приведшие некрасовцев в Россию, прямо у входа находится могила В.П. Саничева, инициатора переселения. Как сказали старики: «Он нас сюда привел, пусть он и встречает нас, каждого в свое время».

Литература

1. Казачий словарь-справочник. В 3 т. / сост. А.И. Скрылов, Г.В. Губарев. Репринтное воспроизведение. Т.1. — М.: Созидание, 1966. — С. 280.
2. Никольский Н.М. История русской церкви. — М.: Политиздат, 1985. — С. 542.
3. Русская историческая песня. Библиотека поэта. — Л.: Сов. писатель, 1987. — С.543.
4. Савельев Е.П. Древняя история казачества (историческое исследование). В 3ч. — Ростов-н-Д: Памятники Отечества, ч.2. 1990. — С. 299.
5. Сень Д.В. Войско Кубанское Игнатово Кавказское: Исторические пути казаков-некрасовцев (1708 г.—конец 1920-х гг.). — Краснодар: Изд. Кубанского гос. ун-та, 2001. — С. 385.
6. Тумилевич Ф.В. Сказки и предания казаков-некрасовцев. — Ростов-н-Д.: Ростовское кн. изд., 1961. — С. 272.
7. Щербина Ф.А. История Кубанского казачьего войска. В 2 т. — Краснодар: Сов. Кубань, Т.1. 1992. — С. 736.

ДИАЛЕКТНАЯ СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНОЙ РЕЧИ КАЗАКОВ ВЕРХНЕГО ДОНА

*О.Г. Никитенко,
Волгоградский государственный
институт искусств и культуры*

Аннотация. Статья посвящена проблеме сохранения диалектной специфики вокальной речи казаков Верхнего Дона, взаимосвязи мелодической интонации и артикуляции исполняемых фольклорных образцов. Приведены примеры, дающие представление об отличительных чертах донской певческой фонации, выделяющей её из других певческих культур.

Ключевые слова: речевой диалект, диалектный вокализм и консонантизм, дифтонги, трифтонги, звуковые комплексы, выразительные средства исполнительства казачьих песен.

Annotation. The article deals with the problem of preserving dialect specifics of vocal speech of the Upper Don Cossack, the relationship of melodic intonation and articulation of performed folklore samples. The given examples show an idea of the distinctive features of the Don singing phonation that distinguishes it from other singing cultures.

Keywords: speech dialect, dialect vokalizm and konsonantizm, diphthongs, triphthongs, sound systems, expressive means of Cossack songs.

Наиболее яркая специфика народного пения проявляется в *диалекте* — местном наречии, которое накладывает определенную диалектно-фонетическую окраску на интонационный строй речи и пения.

Разбирая художественно-выразительные средства донской казачьей песни, профессор Г.П. Сердюченко отмечает, что «донская казачья песня является прямой отраслью русской народной музыки. Ряд особенностей, присущих казачьей песне на Дону, объясняется, с одной стороны, укладом жизни донских казаков и, с другой, — характером исполнения. Речевой основой этих песен являются *донские казачьи говоры*, имеющие в своей фонетике, словаре и грамматике *специфичные для них черты*, дающие нам право выделять эти говоры в особую диалектную группу. Но при всём отличии от других русских народных диалектов, донская казачья речь своей историей и современным развитием *неразрывно и органически связана с общерусским языком*» [6, С.8]. Поэтому сохранение аутентичного произношения в процессе пения не менее важно, как и соблюдение мелодического и ритмического рисунков произведения.

Наиболее яркий казачий диалект выражен в речи верховых казаков, которая имеет гомогенный (однородный) тип и сохраняет черты престижности: казаки используют свои диалектные особенности не только для общения между собой, но и при коммуникации с представителями официальных кругов и иных региональных диалектов.

Широкое обследование и описание говоров Донской области провел в 20-е годы профессор А.В. Миртов, составивший «Донской словарь» и написавший ряд статей по фонетическим явлениям в местных говорах. Большой интерес в исследовании донского наречия представляют работы Р.И. Кудряшовой [3], Л.М. Орлова [5].

Ценный материал по изучению говоров Хопёрского округа содержит в исследовании уроженца тех мест И.Г. Долгачёва [1]. Развивая мысль о специфике языковых процессов в диалектах, Р.И. Кудряшова относит донской диалект к говорам изолированного типа и рассматривает историю формирования местного наречия через призму образования донского казачества, как особого военно-служивого сословия замкнутого типа: «Чувство самосознания, высокой самооценки, даже превосходства над другими приводило к тому, что донские казаки жили обособленно, не принимали в свою среду иногородних «мужиков». И этот независимый дух, осозна-

ние своего положения, своей исключительности над другими сохранялось всегда, вплоть до настоящего времени, когда вновь возрождается казачество» [3, С.11].

В донском пении отражаются особенности диалектного речеповедения и фонетической системы донских говоров. На территории верховых казаков по диалектным особенностям выделяются *три группы донских говоров*, обладающих некоторыми специфическими особенностями: *хопёрские, медведицкие и чирские*. Распределение этих групп говоров определяется границами старых административных округов Донской области — Усть-Медведицкого с центром в станице Усть-Медведицкой, Хопёрского с центром в окружной станице Урюпинской, ныне г. Урюпинск и Второго Донского округа с центром в станице Нижнечирской.

Рассмотрим исследуемые нами хопёрские говоры. Только в хопёрских говорах согласные «р» и «н» произносятся перед «ц» мягко («коньцы», «соньце», «огурьцы»). Личные 1-го и 2-го лица и возвратное местоимения в родительном и винительном падежах имеют форму: «у мяня», «у тябя», «у сябя» («Ой, у мяня прид акном, расвятала сирень, расвятали душистаи розы» — казачий романс Урюпинского района). Слова среднего рода переходят не только в женский, но и в мужской род: «мой пальто», «один окно». Существительные «яблоко», «полотенец», «крыльцо» во всех традиционных донских говорах получили оформление по образцу мужского рода: «яблoк», «полотенец», «крылец».

В тех говорах, где средний род заменяется мужским, наблюдается пере-оформление и других имён среднего рода по образцу мужского рода: «зеркъл», «утор», «озер», «масл», «покрывал», «одеял», «коромысл», «замииц» («займище»). Часто употребляемым является слово «ишто» [5, С.88-89].

Учитывая особенности хопёрских говоров можно отметить следующее:

- «аканье», «яканье» («на хвартушке, хвартушке залатыя грибяшки»);
- редукции гласных («У мяне пирд акном, расвятала сирень»);
- фрикативный согласный звук «г»;
- гласная «и» поется в узкой позиции, при верхнем подъеме языка («Видим – едитъ русский царь»);
- замена среднего рода на женский («со восхода солнца вассияла»).

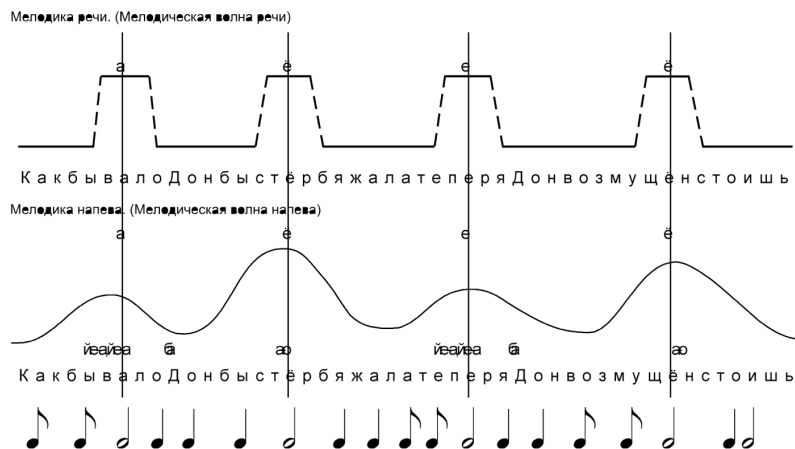
Строение диалектного слова в процессе пения имеет чёткую, архитектурно точную (гласные не должны распадаться) артикуляцию. В песнях строевых, походных отдельными исполнителями используются речевые скандирования, «взрывные» реплики («Видим – едитъ РУССКИЙ царь!»). Все эти диалектные особенности устойчиво и ярко проявляются в народном исполнительстве. Причём носители говоров не ощущают свои языковые отличия от литературного языка и соседних диалектов, исполняют песни с присущими им элементами вокальной речи. Сохранение диалектов

в их особой характеристической окраске придает исполнению локальное своеобразие.

Специфика диалектного пения казаков строится на особенностях реализации систем вокализма и консонантизма, т.е. взаимосвязи гласных и согласных фонетических групп. В результате складывается яркая, выразительная тембровая палитра звучания. Принципы артикуляционной классификации звуков описываются во многих работах филологов, но при описании особенностей донского пения отдельно следует рассматривать артикуляцию трех классов звуков: шумных, сонантов и гласных (шумные и сонанты объединяются в систему консонантизма).

Выразительность пения (эмфаза) маркируется, главным образом, повышением, а иногда и резким понижением громкости гласных, сонантов и шумных, то есть, в частности, относительное ослабление шумных и усиление гласных.

В целом, напряженность артикуляции в пении существенно зримей, чем в речи. Эмфатические оттенки прослеживаются как в речи казаков, так и пересказах текстов песен, когда говорящим с особым чувством подчеркивается главная мысль, которую хотят перенести в песню. Эмфаза достигается просодическими средствами — интонацией, особым эмфатическим ударением: «Как *бывало* Дон, *быстёр* бяжал, а *типера* Дон *возмущён* стоишь», «На *заре-то* было, на *восходе не* было»:



$\text{♩} = 96$

о - н(ы) да быс

1. Ой, ну как бы - ва - (е - а - а - я - я) - ло, о - н(ы) До - (ё)н,

Ой, да бя - жал,

тё - (е - о) - р(ы), Дон быс - тё - (а - о)р (о - е) ну бя - жал, (е - е - а - е - е - а -

Дон, о - н(ы) быс -

а - е - е - а - е - а) как бы - ва - ло (е), До - (ё)н, во - т(ы) Дон быс -

тё - (е - о)р, быс - тё - (а - о)р, а, ну бя - жал. ♩

тё - (е - о) - р(ы), Дон быс - тё - (а - о)р, о - х(ы) ну бя - жал.

Волновое движение мелодики речи в этих примерах совпадает с мелодическим развитием напевов и выражает их смысл. Здесь очевидны не только фразовые акценты, фонационные толчки, ударные слоги, требующие четкой артикуляции, но и бережное отношение певцов к слову, ясному и отчётливому проговариванию его в пении. Певцы Новоаннинского района комментируют: «Слава нада харашо гаварить, а то не паймуть а чём песня» (Минаева А.И. хут. Дёминский, Новоаннинский р-н).

Отличительной чертой донской певческой фонации, выделяющей её из

других певческих культур русского народа, является регулярное включение в пение дифтонгов (звуковые вставки, сочетание двух гласных звуков в одном слоге), реже трифтонгов (сочетание трёх гласных в одном слоге) и звуковых комплексов, слов-вставок. Это приводит к своеобразной закрытости смыслового содержания песен для непосвященных инофоров (ксенофоров) и придает песенному творчеству характер объединительного восприятия, осознания своей этнокультурной общности и самозначимости.

На примере исторической песни «Туча с громом прогремела» (таблица 1) в исполнении мастера-песенника И.С. Попова, уроженца Новоаннинского р-на мы можем проследить сложность песенной артикуляции, которую нелегко воспринять на слух, трудно зафиксировать с помощью существующих правил транскрипции.

Нами разработана специальная система транскрипционных знаков, отражающая особенности певческой манеры казаков Верхнего Дона. Данная транскрипция даёт возможность определить всю сложность фонетических процессов в исполнительской культуре мастеров-песенников Новоаннинского района. Она включает следующие знаки:

- [] — настроечные звуки,
- () — зачинательные и межсловные вставки,
- { } — внутрисловные вставки,
- т°, д° — лабиализация согласного перед гласными о, у,
- у, а — ударные гласные,
- ʸо — узкое начало звука о после согласного,
- ǎ, ǎ̃ — краткость звука,
- ̄ — долгота звука,
- āā — длительное пропевание звука,
- ōа — дифтонгизация звука,
- ą — назализованное пропевание звука,
- ô — закрытость звука (с назализацией и без неё),
- э^а, ы^а — завершение звука призывком.

Таблица 1. И.С. Попов «Туча с громом»

Диалектный текст	Литературный текст
Туч, с хромам, анна прахримела Три дн(я) с ряду доджик лил Сы васходу, солнца прассияла Видим едить русской царь	Туча с громом прогремела Три дня к ряду дождик лил

Пение: [м̄эǎ] (йэ^п) то' ч' э^а з γ р ʸо м а м п р ǎ γ р' и м' ̄ э л āā (н'э) т р' и

д'н' и³(н'э) с р' а д⁰ у д⁰ о ж д' и к л' й л ы³

И.И. Земцовский определяет артикуляцию как знак *вокального стиля и местной певческой культуры*, в трансляции которой каждый носитель традиции проявляет свой индивидуальный почерк. Из всей совокупности «артикуляционных жестов» — произносительных, музыкальных, поведенческих — наиболее сложным является «фонетический». Во время реализации вокальной функции организм поющих становится своеобразным живым музыкальным инструментом, так как все его органы и системы, тем или иным образом, вовлечены в процесс пения, влияют на него или подчинены ему. Пение при этом становится *живой речью* [2].

Л.Л. Христиансен в своих заметках «Работа с народными певцами» подчёркивал органическую связь народного пения с речевыми интонациями, речевой фонетикой. В этой связи учёный видел все достоинства звуковысотной интонации, естественность мимики, выразительность речевого интонирования, жизненно-многообразного характера высказывания мыслей [7].

Самобытная манера пения верховых донских казаков, приёмы артикуляции заложены в исторических особенностях жизненного уклада военного сообщества, формировавшего психологическую и социально-культурную атмосферу единения. Она обусловлена особой системой эстетических оценок, исторически отражающих социотип казачьей субкультуры. Большое влияние на неё оказывает устойчивая диалектная речь, отражающаяся в характере звукоподачи. Разнообразие исполнительских манер и приёмов прямо зависит от местных обычаев, а также от традиций среды.

Литература

1. Долгачев, И.Г. Язык земли родного края / И.Г. Долгачев. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Волгоград : Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1989. — 141 с.
2. Земцовский, И.И. О взаимосвязи текста с напевом русской протяжной лирической песни / И.И. Земцовский // Русский фольклор. Материалы и исследования. — Москва ; Ленинград, 1960. — Т. V. — С. 219–230.
3. Кудряшова, Р.И. Специфика языковых процессов в диалектах изолированного типа: (на материале дон. казачьих говоров Волгогр. обл.) / Р.И. Кудряшова. — Волгоград : Перемена, 1998. — 92 с.
4. Миртов, А.В. Казачьи говоры / А.В. Миртов. — Изд. 2-е, перераб. — Ростов-на-Дону : СевКавкнига, 1926. — 32 с.
5. Орлов, Л.М. Русские говоры Волгоградской области / Л.М. Орлов. — Волгоград : ВГПИ, 1984. — 94 с.: ил.
6. Сердюченко, Г.П. О художественно-выразительных средствах дон-

ской казачьей песни // Листопадов А.М. Песни донских казаков / А.М. Листопадов ; под общ. ред. Г. П. Сердюченко. — Москва, 1954. — С. 315–357.

7. Христиансен, Л.Л. Работа с народными певцами / Л.Л. Христиансен // Л.Л. Христиансен. Избранные статьи по фольклору : (к 110-летию со дня рождения). — Саратов, 2010. — С. 54–87.

О СОСТОЯНИИ АРХИВОВ И КОЛЛЕКЦИЙ КАЗАЧЬЕГО ФОЛЬКЛОРА

*Е.Г. Боронина,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Архивы и коллекции казачьего фольклора требуют пристального внимания общественности, они малодоступны, разрознены, нередко хранятся в ненадлежащих условиях. Задача текущего момента — создание единой базы фольклорно-этнографических коллекций фольклора казаков.

Ключевые слова: фольклорно-этнографические архивы и коллекции России, фольклор казаков, хранение, оцифровка, единая база.

Annotation. Archives and collections of Cossack folklore require close attention of the public, they are inaccessible, scattered, often stored in inappropriate conditions. The task of the current moment is to create a single database of folklore and ethnographic collections of the Cossacks.

Keywords: folklore and ethnographic archives and collections of Russia, Cossack folklore, storage, digitization, a single database.

Тенденция времени — повсеместное угасание фольклорных традиций. В связи с этим роль фольклорно-этнографических архивов России как хранилищ информации об объектах нематериального культурного наследия все более возрастает. В подобных архивах сосредоточены результаты собирательской деятельности ученых и практиков: это многие тысячи единиц хранения в формате звукозаписей, видеозаписей, фотоснимков и диапозитивов, а также большой массив рукописей. Подавляющее большинство этих материалов не опубликованы, некоторые из них не разобраны. Востребованность в подобных материалах сегодня, безусловно, велика. Они необходимы как для дальнейшего развития гуманитарной сферы наук, так и для деятельности практиков — руководителей и участников профессиональных и самодеятельных фольклорных коллективов.

Одна из основных проблем, связанная с хранящимися в архивах за-

писями, — их труднодоступность для широкого круга пользователей. Затруднен и доступ к информации об этих материалах. Многие из подобных материалов хранятся не в надлежащих условиях, находятся на грани утраты. Более того, известны случаи уничтожения архивов. Треворна судьба и личных коллекций, а также небольших архивов при музеях, фольклорных коллективах, центрах народной культуры.

Позволим себе краткий обзор некоторых архивов, в которых в той или иной степени представлены фольклорно-этнографические материалы по казачьей народной культуре.

В Фонограммархиве ИРЛИ РАН (Пушкинский дом) хранятся аудиозаписи верхнедонского музыкального фольклора, выполненные на фонографе (собиратели — Крупянская, Тихомиров, 1940-е годы, 2 часа звучания); магнитофонные аудиозаписи верхне- и нижнедонского музыкального фольклора (собиратели: А.С. Кабанов, 1960–1970-е годы, 88 часов; Т.С. Рудиченко, 1970-е годы, 6 часов; Т.В. Дигун — 1980-е годы, 5,5 часов; Рокачѣв-Вѣшенский — 1960-е–1970-е годы, 20 часов; Э.Е. Элецкий — 1980-е годы, 6 часов); авторские копии магнитофонных записей казаков-некрасовцев (собирателъ Ф.В. Тумилевич, 1950–1960-е годы, 5 часов); магнитофонные записи кубанских казаков (собиратели: В. Карасѣв, 1960–1970-е годы, 4,5 часа; В.Г. Захарченко и Н.И. Бондарь, 1970-е годы, 11 часов записи; С.Г. Заградская, 1990-е годы, 2 часа, казаки-черноморцы); терских казаков (собирателъ А.А. Банин, 1980-е годы, 10 часов); уральских казаков (собирателъ Е. Коротин, 1980-е годы, 6 часов). Всего в Фонограммархиве Института русской литературы «Пушкинский дом» РАН в Санкт-Петербурге хранится почти 170 часов звукозаписи, оцифровано около 90 часов, то есть чуть более половины всех записей.

Надо учесть, что примерно 100 часов записей, в основном, нижнедонского фольклора находятся в РАМ им. Гнесиных (звуковой архив Фольклорно-этнографического центра имени Е.В. Гиппиуса). Эта коллекция во многом ждет своей оцифровки.

В Московской государственной консерватории, по приблизительным подсчетам, хранится не менее 300 часов звучания казачьего фольклора. Авторы записей — А.С. Кабанов (Дон) и Н.Н. Гилярова (Дон, Кубань), В.М. Щуров (Ставрополье и Краснодарский край). Кроме того, имеются материалы совместной экспедиции А.С. Кабанова, В.М. Щурова, А.И. Шилина в Алексеевский район Волгоградской области в 1995 году.

В архиве научного центра народной музыки им К.В. Квитки МГК им. П.И. Чайковского находятся записи вокального трио терских казаков, выполненные на фонографе Л. Бачинским и К.Г. Свитовой в 1945 году. Это около 70 примеров музыкального фольклора разных жанров: свадебные песни, хороводные, исторические, лирические, зимние календарные, наи-

грыши «под язык» и др. Коллекция снабжена обширными комментариями Л. Бачинского.

Экспедиции филологического факультета МГУ специализировались в основном на рукописных записях словесных жанров. Звуковых записей немного.

В фольклорно-этнографическом архиве Санкт-Петербургской консерватории также содержатся материалы экспедиций к казакам в 90-е годы XX столетия. Это две экспедиции к казакам-некрасовцам в Ставропольский край и три экспедиции в Краснодарский край (Белореченский и другие районы). Весь материал оцифрован.

Интересен опыт Областного научно-методического центра Вологодской области, где с 2002 г. идет работа по формированию Централизованного фонда фольклорно-этнографических материалов Вологодской области. В этом фонде уже поставлено на учет 76 000 единиц записи и столько же единиц пока ожидают постановки на учет и присвоения им шифров и номеров. Фонд состоит из коллекций различных учреждений федерального, регионального и муниципального уровней. Основная задача фонда — включение источниковых фольклорно-этнографических материалов в современную культурную практику. Работа в архиве строится по принципу описания традиции определенной локальной территории. Казачий фольклор в Централизованном фонде Вологодской области представлен записями Г.П. Парадовской (десять кассет донского фольклора).

Российский государственный архив фонодокументов, находящийся в Москве, содержит записи музыки казаков 30-х годов: граммпластинки казачьих коллективов русской эмиграции, а также материалы региональных теле- радио-комитетов 60-70-х гг., переданные в РГАФД в записях на магнитофонных лентах.

В архиве Центра русского фольклора ГРДНТ им. В.Д. Поленова содержатся материалы экспедиций к казакам Ростовской, Волгоградской, Оренбургской областей, Краснодарского края. В хранении 721 единица записи (преимущественно песни), всего около 60 часов звучания.

Безусловно, большой массив записей выполнен яркими собирателями казачьего фольклора Захарченко В.Г., Рудиченко Т.С., Бондарь Н.И., Мациевским И.В., Дороховой Е.А. (Кубань, Тбилисская, Усть-Лабинск) и многими другими.

Несколько слов о личных архивах собирателей. Среди них выделяется архив исследователя и исполнителя казачьего фольклора Юрия Ефимовича Чиркова, в котором содержатся материалы с 2007 г. Обследованы: Дагестан, Чечня, Северная Осетия, Ставропольский край, Карачаево-Черкессия, Кабардино-Балкария. Вся коллекция В.Е. Чиркова содержит около

30 000 единиц записи. Из них 70% оцифровано.

Чиркову Ю.Е. переданы частные собрания записей фольклора начала 70-х гг. XX столетия до 2013 г. Такова коллекция Лилии Яковлевны Якоби, выпускницы Саратовской консерватории, содержащая более 5000 единиц записи казачьего фольклора. Еще одну коллекцию казачьего фольклора 1974 г. (более 300 единиц записи) передал Валерий Викторович Сулаев, также выпускник Саратовской консерватории. Коллекция хранится на бобинах, не паспортизирована.

Проблемы, которые он же озвучил:

- этнографический материал в регионах не осознается как необходимость, первооснова;
- финансы гипертрофированно перераспределены в сторону художественной самостоятельности, безымянного репертуара;
- до сих пор в среде казаков живы удивительные обряды, песни, а в реальной практике доминируют ансамбли песни и пляски, нередко с привнесенным извне репертуаром, сценическими костюмами и т.д.

Но сделаны и определенные позитивные шаги: администрация Ставропольского края предложила организовать выпуск ежегодного издания «Кавказский сборник», создать каталог аудио- и видеозаписей фольклора казаков.

В целом же задача записи фольклора, еще сохранившегося в казачьей среде, безусловно, является первоочередной задачей. Важна консолидация усилий по дальнейшей фиксации его традиционных форм, организации новых фольклорно-этнографических экспедиций. Это могут быть комплексные научные экспедиции или, так называемые, постоянно действующие экспедиции, задачей которых является не только фиксация материала, но и «возвращение» традиции, ее актуализация на местах; эффективны и экспедиции-погружение, организуемые с целью перенимания традиции, глубокого практического овладения ею.

Чрезвычайно важно в короткий срок обобщить записанный материал и представить его общественности посредством статей или, к примеру, отчетов, докладов на конференциях по итогам экспедиционной деятельности за текущий год. Подобные конференции уже проводятся в Москве, Санкт-Петербурге, Твери, Вологде, Воронеже, во многих других городах и регионах России.

Итак, подводя итог изложенному выше, важно отметить, что основной задачей текущего момента видится создание единой базы фольклорно-этнографических архивов и коллекций казачьего фольклора.

Этапы ее реализации:

1. Выявление архивов и коллекций фольклора казаков.
2. Проведение первичного статистического анализа архивов и кол-

лекций.

3. Формирование единой базы данных фольклорных коллекций и архивов.
4. Выбор организации, на базе которой будет создаваться единый фонд.
5. Формирование рабочей группы по оцифровке, реставрации и документированию записей.
6. Окончательное формирование фонда и обеспечение свободного доступа к нему.

ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ БАСЕЙНА РЕКИ ОСКОЛ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ РУССКО-УКРАИНСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

*Н.С. Кузнецова,
Белгородский государственный
институт искусств и культуры*

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы формирования и динамики развития одной из этнокультурных традиций южнорусского региона. Песенная традиция реки Оскол (Белгородская область), изначально основанная русскими (XV-XVII вв.), в процессе формирования оказалась в сильнейшей степени опосредована влиянием культуры украинских поселенцев. Выявление историко-культурных факторов, заложивших основу облика местной песенной системы, составили основу настоящего исследования.

Ключевые слова: южнорусская песенная традиция, русско-украинское пограничье, межкультурные коммуникации.

Annotation. The article deals with the formation and dynamics of the development of one of the ethnocultural traditions of the southern Russian region. The song tradition of the Oskol River (Belgorod region), which was originally founded by the Russians (XVI-XVIIvv.) In the process of formation, was to a great extent mediated by the influence of the culture of the Ukrainian settlers. Identification of historical and cultural factors that laid the basis for the appearance of the local song system, formed the basis of this study.

Keywords: South Russian song tradition, Russian-Ukrainian borderlands, intercultural communications.

Песенную традицию бассейна реки Оскол (Белгородская область), как и ряд других на юге России, исследователи относят к вторичным системам, формирование которых связано с этнокультурными традициями переселенческих групп. Историческими предпосылками к образованию верхне-оскольской песенной традиции послужили указы московского правитель-

ства о строительстве городов-крепостей на южных окраинах государства, образовавших так называемую Белгородскую черту (XVI-XVII в.). Этот исторический отрезок характеризуется активизацией оборонительной стратегии южных окраин Московского государства и как следствие — мощным колонизационным потоком.

Формирование традиционной культуры верхнего Приосколья во многом связано со строительством городов-крепостей на Белгородской засечной черте: Валуйского форпоста (1593 г.) и города Царев-Алексеев, (1647 г.), позже переименованного в Новый Оскол (1655 г.). Валуйки — самый южный город, находившийся «за чертой» — принадлежит к числу древнейших. Форпост Валуйки был возведен у левого обрывистого высокого берега Оскола и его притока — Валуя. Валуйская крепость не раз осаждалась татарами, а позже — литовцами: «...во время “смоленской войны” 1632-1634 гг. город был полностью разрушен польско-литовским отрядом, но быстро возродился. “Литовское разорение” Валуек привело к утрате всех прежних воеводских документов...» [1, С. 188].

В исследовании Л.Н. Чижиковой отмечено, что «старейшими поселенцами Валуйского уезда — юго-западной окраины Воронежской губернии — были выходцы из разных мест Тульской и Курской губерний» [2, С. 20]. Возможно, география первых поселенцев сохранилась в названиях некоторых сел Валуйского района: Тулянка, Брянские Липяги.

Город Царев-Алексеев был построен на левом берегу реки Оскол, в устье речки Белый Колодезь. Заселение Царева-Алексеева было достаточно сложным, что объясняется непосредственной близостью к тропам Кальмиусской дороги и, как следствие, частыми разорительными набегами кочевников. Правобережная часть окрестностей города отличалась более выгодными природными условиями — здесь некогда пролегал заповедный лес. Именно эта территория заселялась активнее и отличалась большей стабильностью поселенцев. Важно отметить, что до строительства засечной черты здесь уже существовали русские села: «По правому высокому берегу р. Оскол, к югу от старинного леса Голубина тянулся заповедный лес. До сооружения Белгородской черты этот лес вместе с Холанским лесом прикрывал от татар с. Голубино и деревню Тростянец» [1, С. 190].

Характер отношений русских и украинских переселенцев скорее можно рассматривать как оппозиционный. На это указывает в первую очередь этническая самоидентификация, выражающаяся в народных терминах *хохлы* и *москали*. Четкие различия очерчиваются исследователями и в областях материальной и духовной культур. Обобщение экспедиционных материалов, полученных в русских селах бассейна реки Оскол, указывает на наличие в них ряда элементов, заимствованных у украинцев и переос-

мысленных на свой лад.

В настоящей статье предметом исследования являются обрядовые тексты, как наиболее значимые, сущностные в определении облика той или иной локальной традиции. У русских музыкально-обрядовый пласт составляют календарные и свадебные песни, и связанные с ними действия.

Календарно-обрядовый цикл верхнеоскольской традиции имеет общеславянские корни, однако в контексте юга России выделяется доминантным положением весенних праздников. Например, маркёром окончания весны/начала лета здесь выступает обряд «крещения и похорон кукушки», приуроченный к Вознесению (в отличие от соседних традиций, в которых данную функцию выполняют троицкие обряды и поверья, связанные с проводом русалок). В украинских селах рассматриваемой территории эту же функцию выполняет обряд «проводов девки Марынки» (с. Грушевка Волоконовского района).

Яркой особенностью календарно-песенного цикла украинских сел является и исполнение *меланок* и *щедровок* в канун *щедрого вечера*. Очевидно заимствование русскими святочных *щедровок*. Примечательно, что в исследуемой традиции наиболее сложные многоголосные формы этих песен записаны именно от русских старожилов (село Макешкино Новооскольского района, село Фощеватово Волоконовского района).

Свадебный музыкально-обрядовый фольклор оскольской традиции является своеобразным отражением длительных межэтнических контактов. С одной стороны, свадебный обряд русских и украинцев имеет ряд отличительных признаков. Наиболее существенным из них является соответствие различным подтипам ритуала — уксорилокальному (термин К. Чистова) у украинцев и вирилокальному (термин К. Чистова) у русских. Уксорилокальные черты проявляются в совершении действий, имеющих общинную санкцию, на территории невесты. В украинской свадьбе оскольского региона к таковым относятся обряд покрывания невесты и игра самой свадьбы на два стола: в доме жениха и в доме невесты одновременно (хутор Гринев Новооскольского района). Вирилокальность брака проявляется в преобладании общинных санкций на территории жениха. В русской свадьбе это обряды повивания невесты, дары, деление каравая.

С другой стороны, свадебный сценарий русских изобилует элементами, заимствованными из украинской традиции. К таким можно отнести, например, обычай катать свашек на второй день: «*Нараня свикровью сажають. Если зима — на санки, и возють на улице. Бяруться двое там или скока там. Ана банку самагона там у каленки паставя или водки и палку — падганяе их. А народ сзади бегом — смеюца: «Ох, лошади тваи умарилися... нада ш их падпаить трошки» — шутили все*» (с. В. Кузькино).

Записанный в ходе экспедиций по Новооскольскому району в украин-

ском хуторе Гринев свадебный обычай «жито молотить» с некоторыми изменениями повторился и в русском селе Макешкино: *«Сено, у кого сноп — приносят прямо у хату и пляшут на нем»*. В это же время били горшки и также на них плясали.

Обычай освидетельствования невесты на украинский манер также был отмечен в ряде русских сел. Зримым доказательством брачных отношений, а также честности молодой являлись обычаи вывешивания красной материи на воротах, флага на крыше дома, ленточки на графине на свадебном столе и т.п. *«Утром вывешивали платок красный на крышу, если этого стоила [невеста]... На графин привязывали ленту красную, возле них стояла»* (с. Макешкино).

В с. Шелаево Валуйского района о результатах брачной ночи община узнавала по вывешенному красному флагу или чучелу на *кожухе* (крыше).

Важно отметить, что украинские традиции в русской свадьбе соотносятся с её заключительным этапом, обрядовые действия которого направлены на социализацию молодых, признание их статуса всей общиной. Если начало свадебного ритуала исследователи рассматривают как оппозицию рода невесты и рода жениха (соответственно свой/чужой), то конец её — как единение родов. В таком контексте наиболее логичным оказывается появление украинских элементов на заключительном этапе русской свадьбы. Таким образом, можно предположить, что заключительный этап в оскольской свадьбе является своеобразным отражением длительных межэтнических культурных отношений.

Литература

1. Загоровский В.П. Белгородская черта. — Воронеж, 1968. — 291 с.
2. Чижикова Л.Н. Русско-украинское пограничье. История и судьбы традиционно-бытовой культуры. М., 1988 — 256 с.

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЧУВАШСКИХ ГОСТЕВЫХ ПЕСЕН

А.А. Сергеев,
*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Данная статья рассматривает характерные особенности песенной культуры чувашей. Приводятся примеры гостевых песен разных этнографических групп чувашей, их ладовое строение и метро-ритмические особенности.

Ключевые слова: песенная культура чувашей, традиция, тюркская группа, лад, мелодические особенности, метро-ритмические особенности.

Annotation. This article discusses the characteristics of the Chuvash song culture. Examples of guest songs of different ethnographic groups of the Chuvash, their mode of sound and metro-rhythmic features are given.

Keywords: Chuvash song culture, tradition, Turkic group, fret, melodic features, metro-rhythmic features.

Мало кто представляет, кто такие чуваши. До сих пор ведётся много научных споров о происхождении чувашского народа. Однако все исследователи сходятся во мнении, что корни чувашского и других народов Волго-Уралья давно и нерасторжимо переплетены между собой. При этом истоки этнокультурной истории тюркских народов Поволжья и Приуралья — чувашей, татар и башкир, просматриваются далеко на востоке — в Центральной Азии. Именно поэтому картина их этнической истории и культурный облик оказались сложны и запутаны. И все же на основании многочисленных исторических, культурных, языковых данных многие исследователи признают решающую роль в формировании чувашей и суварских, и болгарских (булгарских) племен, появившихся на Средней Волге в VII-VIII вв. [1].

Хотелось бы рассказать и о современной территории Чувашии.

Чувашская республика находится на правом берегу Волги, на среднем ее течении. Граничит на севере с Республикой Марий-Эл, на юго-западе с Республикой Мордовия, на востоке с Республикой Татарстан, на западе с Нижегородской областью, на юге с Ульяновской областью.

Чувашский язык относится к *тюркской группе языков*. На раннем этапе в республике проживали 2 этнографические группы чувашей: **ви-рьял** (верховые) и **анатри** (низовые), потом же образовалась промежуточная группа — **анат енчи** (средненизовые). Первая карта расселения трех основных групп чувашей была составлена в 1912 г. Г.И. Комиссаровым [2].

Много трудов на тему чувашской народной песенности было написано исследователем, музыковедом М.Г. Кондратьевым. В одном из них говорится: «Наиболее распространенной формой бытования чувашской народной музыки является коллективное исполнение песен (что отличает чувашей от других тюркоязычных народов, принявших ислам и культивирующих преимущественно сольное пение или инструментальную музыку)» [3].

Действительно, коллективное исполнение народных песен в традиции чувашского народа можно считать основным, оно собирает народ в единый кулак. Да и сама песня живет тогда, когда ее поют.

Песенный фольклор в Чувашии представлен многими жанрами, но «гостевая песня» стоит особняком среди остальных в традиции. Почему песни названы гостевыми? Мы можем предположить, что названы они так потому, что в тексте гостевых песен говорится о любви и уважении к родным и близким, восхваляются хозяева дома, и поются они в гостях за столом. Если же мы соотнесем гостевые с застольными песнями, то к последним мы можем отнести любые песни, которые поются за столом (зачастую такие песни очень просты по содержанию). Гостевые же песни несут в себе глубокий философский смысл: в них раскрывается вся душа и гостеприимство чувашского народа.

Гостевая песня не приурочена к обрядности, но сюжет в них довольно интересен. Кондратьев в своей статье «О Типологических основах сюжетосложения чувашских народных песен» выделяет такой тип сюжета, как *двузвенная краткосюжетность* [4]. В русских песнях такой сюжет часто связан *образным параллелизмом*, который развивается в пределах *двух смежных строф*, аналогичных по смыслу либо в двух смежных строфах представляющих контрастное содержание. Есть также гостевые песни, в которых сюжет представляет собой простое перечисление образов, проходящее через весь текст. В сборнике «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним» мы можем наблюдать подобные тексты гостевых песен. Здесь они обозначены как праздничные [5]. И на самом деле это так: пение гостевых песен — это большой праздник для души.

Ценным материалом для музыкантов и фольклористов будет сборник песен, записанных Тимофеем Парамоновым, в котором мы можем увидеть песни разных этнографических групп чувашей [6]. К слову, в сборнике Симбирской школы большую часть составляют песни, представленные традицией низовых чувашей. В сборнике Парамонова гостевые песни выделены как «песни пиров».

Из наиболее характерных музыкальных черт гостевых песен можно выделить ладово-мелодические и метро-ритмические особенности развития и особенности построения стиха. Лад в чувашских песнях в большинстве случаев — это пентатоника, что говорит о том, что традиция бытования

данного музыкального фольклора идет с давних времен. Следует отметить *южно-чувашский лад*, который впервые обозначил в своей работе М.Г. Кондратьев [7]. Этот лад характерен как для жителей проживающих в южных районах Чувашии, так и за ее пределами — в Республике Татарстан, Самарской, Саратовской и Ульяновской областях. Южночувашский лад отличается от пентатоники полутоновыми ступенями. В традиции этот лад часто можно услышать в свадебных и хороводных песнях.

Для примера рассмотрим лад в гостевых песнях разных этнографических групп чувашей.

Как пример песни *низовых чувашей* рассмотрим песню «Сакал тур лаша», записанную в Яльчикском районе Чувашской Республики (рисунки 1,2). Песня интересна тем, что в ней проявляется южночувашский лад:



Рисунок 1, 2. Запись Петуховой Л.В. Яльчикский район Чувашской Республики

Есть у низовых чувашей и песни, основанные на классической, привычной пентатонике (рисунки 3,4):





Рисунок 3, 4. Запись Дмитриевой Н.Р. Буинский район Республики Татарстан

В песнях *верховых чувашей* лад — есть привычная для нас всех пентатоника. Но многие песни (не только гостевые) имеют *двуладовую основу*. Иными словами, сначала песня поется в одном ладу *с одним устоем*, затем та же мелодия исполняется на кварту вверх или квинту вниз. В статье Т.А. Эррэ про лады можно найти следующее: «Составляющие пентатонику интонационно-опорные звуки находятся в кварто-квинтовом отношении. Они образуют две ангемитонные зоны — верхнюю и нижнюю. В зависимости от вида звукоряда и интонационно-ладового развития верхняя зона может иметь объем квинты, нижняя — объем кварты и наоборот» [8]. Как пример гостевой песни верховых чувашей возьмем песню «*Шешке майар тумасан*»:

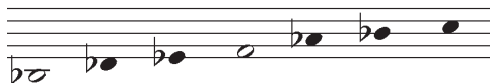


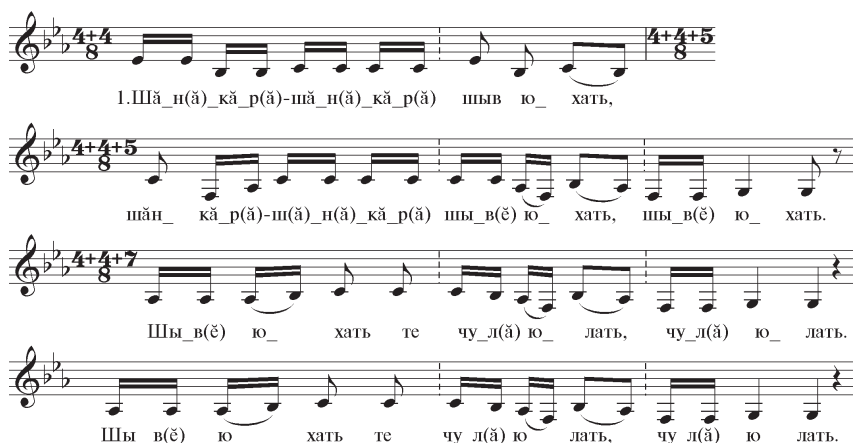
Рисунок 5, 6

Теперь рассмотрим ладовую организацию традиционной песни *средне-низовых чувашей* «*Семсенех те утма*» (2016 г., д. Новые Шальтымы Канашского р-на, Чувашской Республики). Каждая из фраз этой песни состоит из двух мелодических звеньев. Три фразы основываются на двух пентатонных звукорядах. Первая от «соль» малой — до «ми» 1-й октавы, вторая от «ре» малой — до «си» малой:



Если сравнить ритмическую структуру стиха в песнях разных этнографических групп чувашей, можно заметить: у низовых чувашей преобладает стих многослоговой, у верховых и средненизовых такой стих встречается реже. Можно предположить, что традиция песенного исполнения низовых чувашей сложилась на своей территории раньше остальных этнографических групп, а значит представляет собой более ранний пласт песенной культуры.

Метро-ритмическая составляющая песен *средненизовых чувашей* также очень интересна. Стиховая строка в большинстве случаев заканчивается дополнительным кадансом, подчеркивающим окончание мысли (повтор последнего слова или словосочетания стиховой строки). К тому же дополнительный каданс выделяется синкопой, что придает всему мелодическому движению в каком-то смысле задорный характер. Рассмотрим, как это происходит на примере песни «Шанкар шанкар шыв юхать» [2016 г. д. Новые Шальтямы Канашского р-на Чувашской Республики]:



Характер исполнения гостевых песен, манера — очень разные, иногда довольно мягкая, а иногда очень бойкая. Гостевая песня дает исполнителям свободу выражения чувств и переживаний, ведь смысл песен иногда настолько глубок, что и веселая песня может заставить человека заплакать (не только исполнителя, но и слушателя). Вдумайтесь, сколько мудрости и любви в каждом предложении, каждом словосочетании, каждом слове.

Чувашский	Русский
1. Семсенех те утма, ай, мен лай=х? Семсенех те утма та, ай, мен лай=х? Хураях та касатта, ай, сав лайах.	1. Чтобы мягко ходить, ай, что хорошо? Чтобы мягко ходить да, ай, что хорошо? Черные да валенки, ай, они хороши.
2. Перлеех пуранма, ай, кам лайах? Перлеех пуранма та, ай, кам лайах? Хамаран та тавансем, ай, сав лайах.	2. Чтобы вместе жить, ай, кто хорош? Чтобы вместе жить да, ай, кто хорош? Наши да родные, ай, они хороши.

Язык чувашей подобен птичьим трелям, нарядная вышивка костюма — как звездное небо. Наша цель — сохранить это богатство.

Литература

1. Этнография чувашского народа / Под ред. В.П. Иванова. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2017. — 351 с.
2. Комиссаров, Г.К. Этнографической карте Козьмодемьянского, Цивильского, Чебоксарского и Ядринского уездов: [об этнографической карте, составленной Н. Никольским, Е. А. Кузьминым, Г. И. Комиссаровым] / Г. К. Комиссаров // Известия Общества археологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете. — Казань, 1912. — Т. 28, Вып. 4-5. — С. 448-455.
3. Кондратьев М.Г. Музыкальные особенности народной песни: // Чувашская народная поэзия / Сб. статей. ЧНИИ. Чебоксары, 1990. С. 124-139.
4. Кондратьев М.Г. О типологических основах сюжетосложения чувашских народных песен // Проблемы изучения научного наследия Н.В. Никольского. Чебоксары: ЧГИГН, 2002. — С. 68-101.
5. Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним [Электронный ресурс]: изд. П.В. Пазухина. Ч. 1 / авт. предисл. И.Я. Яковлев. — Симбирск: Тип. А. и М. Дмитриевых, 1908. — 115 с.

6. Парамонов Т.П. Чувашские народные песни [Электронный ресурс]. — Чебоксары: ЧГИГН, 2012. — 368с. — (Памятники культуры и истории чувашского народа).
7. К вопросу о типологии чувашской народной музыки // Чувашское искусство / труды ЧНИИ. Вып. 70. Чебоксары, 1976. — С. 53-73.
8. Эррэ Т.А. К вопросу изучения ладового строения чувашской народной песни // Чувашское искусство: Труды ЧНИИ. — Вып. 70. — Чебоксары, 1976. — С. 74-87.

СЛОЖИВШАЯСЯ ПРАКТИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА НА КАФЕДРЕ НАРОДНОГО ПЕНИЯ И ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ СГК им. Л.В. СОБИНОВА

*А.А. Михайлова, А.С. Ярешко,
Саратовская государственная
консерватория им. Л.В. Собинова*

Аннотация. Статья посвящена сценическому воплощению песенных и инструментальных региональных фольклорных традиций в дипломных программах студентов. В статье освещены некоторые проблемы адаптации музыкального фольклора и традиционных обрядов в современных условиях и особенности концертного сценического восприятия традиционного искусства.

Ключевые слова: традиционная культура, региональные стили, песенный и инструментальный фольклор, концертная эстрада, особенности воплощения.

Annotation. Article is devoted to the scenic embodiment of song and tool regional folklore traditions in degree programs of students. In article some problems of adaptation of musical folklore and traditional ceremonies in modern conditions and feature of concert scenic perception of traditional art are covered.

Keywords: traditional culture, regional styles, song and tool folklore, concert platform, features of the embodiment.

Интерес к традиционной культуре народа, а также необходимость сохранения лучшего из сокровищниц народного искусства в современных условиях в период возрастающей урбанизации, нивелировки и стандартизации культурной идентичности этносов, глобального наступления «массовой культуры» стали необычайно актуальными. Процессы глобализации, размывание национально-этнической идентичности, разрушение традиционного образа жизни на селе, миграционные контакты, бурное

развитие интернет-технологий – всё это нарушило естественные механизмы преемственности и трансляции аутентичных форм фольклора. Социокультурный контекст стал и продолжает быть сложным и противоречивым. Ещё сохраняются очаги традиционной культуры в различных жанрово-видовых формах, которые современные фольклористы, этномузикологи пытаются запечатлеть и оставить в памяти потомков. Миссию хранителей интеллектуальных ценностей взял на себя в значительной мере «город», демонстрируя сопротивление процессу глобальной модернизации и особую значимость традиционных ценностей.

Эта тенденция сохранения, «удержания» в памяти, передачи через связь поколений справедливо воспринимается не только как бережное отношение к национальным истокам, но и как забота о настоящем и будущем любого этноса.

По сути, мы являемся свидетелями активного сопротивления нации тем разрушительным тенденциям, возникшим в результате цивилизованного слома и перехода к новой политической доктрине. Возникшие в последние десятилетия фольклорные коллективы, как правило, ансамбли различных направлений и функций, выполняют важную коммуникативную роль в этом процессе. И здесь особенно важны глубокие знания, ориентиры понимания естественной среды бытования, наконец, творческий талант их руководителей.

И. Земцовский фиксирует внимание на трёх основных динамических константах в культуре устной традиции: синкретизме, переинтонировании, фольклоризме [1, С. 7]. Рассматривая два первых понятия, учёный декларирует вечность, постоянство в условиях устной традиции синкретизма, как и бесконечную полистадиальность произведений фольклора в процессе переинтонирования. То есть, творческое переосмысление, переоценка являются неременной атрибутикой фольклора, его законом, который не разрушает корни традиции, «и поэтому музыка устной традиции всегда... содержит в себе следы и наслоения разных эпох, всегда говорит о настоящем с той или иной стилистической оглядкой на прошлое...» [1, С. 15]. Эти выводы исследователя научно обосновывают процессы, происходящие в фольклоре, и в определённой мере оправдывают современный фольклоризм, который находится в состоянии поиска претворения традиционного искусства в современной действительности.

В 80-е годы ушедшего века Л. Маркова и Л. Шамина создали учебно-методическое пособие «Режиссура народной песни», основываясь на фонограммах лекций по данному курсу Л.Л. Христиансена, которые он читал студентам ГМПИ им. Гнесиных [2]. Используя опыт мастеров драматического искусства и основные положения системы К.С. Станиславского, авторы в работе по сценическому воплощению песенного фольклора си-

стематизируют процесс работы над концертным воплощением народной песни. Эта система предполагает: идейное толкование песни; анализ поэтического текста (подтекст, логический и композиционный анализ); анализ жанровых особенностей песни; выбор «предлагаемых обстоятельств»; определение «темпоритма» сценического действия и поведения персонажей; сценическое решение в пространстве (мизансценирование, планировка, хореография); художественное оформление (одежда, бутафория, декорации, световое и шумовое оформление) [2, С. 6]. Подтверждая слова Л.Л. Христиансена: «Мелодия — руководитель действия. Необходимо уметь идти точно за мелодией, точно разобрать её, иначе песня отомстит», авторы пособия подчёркивают, что в поисках смысла песни определяющим фактором является напев, в котором заложена «тайна» действия [2, С. 7]. Вышесказанное даёт основание видеть в фольклоре не только явление самодостаточное, но и бесконечно продуцирующее, дающее возможность новых форм функционирования.

Ещё в 80-е годы А.С. Ярешко, один из авторов данной статьи, на основе своей практической деятельности, выдвинул идею создания «Театра народной песни», идею, которая, по сути, «вitala» в творческих умах. В ней ставилась проблема не «номерной» исполнительской концепции, как предписывала идеологическая доктрина тех времён (вначале — песня о партии или о родине, затем песня советского композитора в народном стиле и т.д.), а возрождение тех традиций, которые были свойственны исконному народному искусству [6]. Многочисленные отклики на статью свидетельствовали о востребованности идеи, а возникшие вскоре творческие театральные коллективы в данном жанре и их программы — тому доказательство.

В настоящее время мы констатируем значительный размах музыкально-сценического воплощения фольклора в различных жанровых направлениях — от этнографическо-аутентичного до эстрадного фолк-шоу. И при этом практика оказалась весьма продуктивной как у солистов-исполнителей народной песни, так и у ансамблевых коллективов.

Опыт кафедры народного пения и фольклора Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, стоявшей 50 лет назад у истоков профессионального народно-певческого образования в России, позволяет обозначить главные приоритеты воплощения хоровым и ансамблевыми коллективами фольклорных традиций России. Система образования студентов построена в ракурсе глубокого познания будущими специалистами основ народного искусства, их процессуальности и высших художественных достижений. Но главное — студенты не только изучают теоретически объект творческой деятельности, но и реализуют свои знания на практике. Каждый студент готовит на государственный экзамен с хором и ансамбля-

ми полноценную программу (на 30 минут), состоящую в основном из своих фольклорных записей или ярких в художественном плане произведений народной музыки других регионов. При этом произведения, выносимые на эстраду, могут полностью раскрыть свой художественный потенциал в сценическом воплощении, которое, в свою очередь, содержит несколько реализующих аспектов. Изначальный из них — **танец**, который неотделим от синкретического действия и характеризовал в прошлом сакральные и самые значимые моменты жизни человека. Танец органично связан с инструментарием — ритмикой ударных инструментов, аккомпанементом различного типа духовых, позже струнных щипковых. В системе воспитания будущих специалистов-хормейстеров и танцу, и **инструментарии фольклорной традиции** уделяется значительное место. Но речь не идет о подготовке их в качестве специалистов-хореографов или виртуозов-инструменталистов академической школы. Хормейстеры должны познать названные жанры как бы «изнутри», усвоить их глубинные основы и не «поражать» зрителя виртуозностью танцевальных па или инструментальной игры, а создать атмосферу естественного функционирования данных искусств в жизненном быту.

Традиционная инструментальная культура и, в частности, звучащая — музыкальная составляющая в триаде «инструмент – исполнитель – музыка» в силу «хрупкости» и иррациональности самого объекта исследования, сложности реконструкции в большей степени подвержена разрушению и утрате. Современная ситуация ставит вопрос о непреходящих ценностях аутентичных форм музыкального фольклора, что стимулирует возрождение *региональных традиций* с их самобытными национальными особенностями. Инструментальная фольклорная традиция — это не только вопрос о сохранности в исполнительской практике богатейшего комплекса музыкальных инструментов, но и вопрос мира музыки, сферы звучания — сложившегося столетиями репертуара, музыкального диалекта, артикуляции, приёмов игры и манеры поведения, что в совокупности отражает местный исполнительский стиль.

Названные виды творчества органично вплетаются в хоровое и ансамблевое пение, становясь его драматургическим элементом, выявляя кульминационные зоны всего музыкального спектакля. Но что есть собственно **спектакль фольклорной традиции** (думается, именно такое название отвечает его жанровой принадлежности)? Конечно же, наиболее убедительной основой для такого спектакля является народный обряд. Многочисленность обрядовых действий в народной культуре, их тесное сплетение с пением, танцем, инструментальной музыкой, а также сопутствующими элементами прикладных искусств (маски, костюм, различного рода украшения и другая атрибутика, связанная, например, с имитацией животных

и т.п.) — всё это создаёт благодатную, неповторимую и бесконечно разнообразную почву для сценического действия.

Особые условия географического расположения Саратовской государственной консерватории, её творческий авторитет явились причиной постоянного притока абитуриентов из южных областей России и республик Поволжья. Поэтому в концертные программы дипломников кафедры народного пения и фольклора регулярно включаются программы, построенные на региональных и национальных традициях, в том числе южно-русский фольклор, произведения чувашского, удмуртского, татарского фольклора.

Одно из основных условий проникновения в фольклорную традицию — практическое овладение ею, что помогает при подготовке полноценных концертных программ дипломников. Например, программы на материале южно-русской фольклорной традиции невозможно представить без синкретических вокально-инструментально-хореографических композиций «**Тимоня**» и «**Сидор**», которые стали знаковыми и олицетворяют неповторимый звукоидеал этого исследовательского ареала. Именно здесь сформировалась локальная песенная традиция, особенностью которой является обилие карагодных (хороводных) песен, плясовых инструментальных наигрышей и разнообразие хореографических форм. В традиции курско-белгородского пограничья карагоды водили не только под пение песен, но и под местные инструментальные ансамблевые наигрыши плясового характера [5]. Наигрыш «**Тимоня**» традиционно исполняется ансамблем разнородных инструментов, который называют «музыка». Отличительным знаком Курской традиции выступает сохранившаяся игра на русской флейте Пана — кугиклы, кувиклы, кувички — по народной терминологии, на которых играли только женщины. В ансамблевом сочетании с жалейкой (рожком) они заполняли звуковое поле, по словам самих исполнителей, «самой прозрачной музыкой», к которым в более поздний период подключились скрипка и балалайка, а в современных ансамблях и гармонь. Наигрыши «**Тимоня**» и «**Сидор**» — это результат творческой работы со студенческим ансамблем, они органично звучат в концертных программах на основе южнорусской традиции. Набор кугикл для игры в ансамбле изготовлен самими студентами из стеблей высохшего камыша. При изготовлении кугикл использовалось описание этого процесса в монографическом исследовании южнорусской традиции А.В. Рудневой «Курские танки и карагоды» [4]. Курский инструментальный ансамбль, по мнению Т.А. Старостиной [5], — явление исключительное, не имеющее аналогов на территории России. Уникальна в «Тимоне» и функция кугикл — «аккордовая», противоречащая примитивной конструкции инструмента. Минимальное количество играющих «кугикальниц» — трое, в данной партитуре — пяте-

ро. Существуют три автономные «кугикальные» партии: одна солирующая («играющая») и две гетерофонно-контрапунктирующие («придувальные»). «Кугикальщицы» ещё и поют голосом (не выкрикивает, а именно поёт в головном регистре) отдельные звуки или мотивы из двух звуков на слог «фюф», что в народной терминологии называется «фифкать». Кугикальниц в ансамбле должно быть не менее трех. Одна из них играет — исполняет мелодию на пяти дудочках и добавляет к ней голосовые призвуки — «ихи» и «фифканья». Другие придувают, используя два или три ствола и запаздывая по отношению к играющей на полдоль [5]. Чем мастеровитее исполнительница, тем чаще, мелодически разнообразнее она «фифкает». Ритмически прихотливо изложена партия «придувальных», основанная на синкопированном противосложении основной теме, что придаёт особую полифоничность фактуре. Роль первой партии — «игрухи» — основополагающая. Именно она начинает («заводит») игру, при необходимости руководит ансамблевой игрой, чтобы ансамбль «состоялся».

Инструментальный наигрыш сопровождает пение коротких частушек во взаимосвязи с народным танцем — как и принято в традиции, это танец по кругу, вокруг играющего ансамбля с характерными движениями. Во время вокального исполнения частушек инструментальный ансамбль в плане звуковых градаций необходимо ориентировать на солиста-вокалиста, обеспечивая ему комфортное вокальное звукотворчество, с чётким донесением вербального содержания куплета.

Также показательны концертные программы, построенные на основе чувашского традиционного песнетворчества. Чуваши — музыкальный народ со своим неповторимым песенным стилем, музыкальными инструментами, материальной культурой.

Один из любимых праздников чувашей — семик с обрядовой молодой растительностью, брачными венками из зелени и цветов, хороводами девушек, играми парней, который органично соединялся с церковной Троицей с её таинством, символикой, колокольными звонами. А чуть позднее начиналось время свадеб. Чувашская свадьба была подчинена определённым правилам, связана с необходимыми ритуальными действиями. При этом свадьба содержала не только песни, но и инструментальную музыку (звучала чувашская волынка («шыпыр»), сделанная из бычьего пузыря и рога, шлемовидные гусли, скрипка, гармонь), органично сочетающуюся с народной хореографией.

Этот тематический комплекс, выразившийся в полифункциональности обрядовых действ, удивительно сценичен, и его реализация (даже частичная) в концертных программах увлекает красочностью, музыкальностью, одухотворённостью. Обратим внимание, что в народной практике произошла определенная переориентация: некогда антагонистические

обряды — языческий семик и христианская Троица слились в единый тематический комплекс, не противореча, а напротив — взаимообогащая друг друга. Этот древнейший сплав искусства выявляет этническую специфику этномызыкальной культуры чувашского народа, и его сохранность в «живом» виде — важнейший культурологический и историко-этнографический акт для нации. В то же время этот художественно-семантический комплекс, передавая информацию «из прошлого», формирует эмоционально-образное восприятие нашего современника — как студента, будущего специалиста, так и любого слушателя, прямо или косвенно несёт глубокие воспитательные функции, а в конечном итоге — сохраняет национальное самосознание.

Анализ современных процессов сценического фольклоризма свидетельствует о поисках учёных и практиков в этой области, о желании найти наиболее результативные продуцирующие пути решения указанных проблем. Среди них одна из сложнейших — воплощение фольклора на сцене с его **переориентацией** на зрителя-слушателя. Известно, что в естественном функционировании народные исполнители поют и играют прежде всего «для себя», при этом их эмоциональное состояние принципиально адекватно исполняемому произведению. Отсюда происходит соединение индивидуального творческого начала исполнителя с традиционной формой самого произведения искусства. Возникающий при этом импровизационный элемент является важным свойством фольклорного творчества. Сценическая интерпретация фольклора принципиально отличается от аутентики. Отсюда возможна «неестественность», «наигранность» программ в концертном исполнении. В целях преодоления эмоциональной «дистанции» между исполнителями и зрителями исполнители порой выходят со сцены «в народ», пытаясь привлечь публику к сценическому действию. Иногда этот приём выглядит убедительно, особенно в игровом фольклоре с вовлечением зрителей в саму игру. Здесь всё зависит от состава исполнителей — их энергии, активности, эмоциональной открытости, внешней и внутренней привлекательности, то есть тех качеств, которые могут увлечь зрителя. Но это лишь один приём. Исследователи данной проблемы говорят об условности, которая изначально присуща театрализации как искусству [3, С. 49-50]. Но условность присуща и собственно фольклору. Афористичность, лапидарность произведений народного искусства, их символика как во внешней стороне (зрительной), так и во внутренней (слово, музыкальная интонация и т.п.), — это точки соприкосновения, которые не могут быть незамечены в процессе режиссуры. Всё это в конечном итоге выходит на **интерпретацию** произведения фольклора в сценическом концертном воплощении.

Е. Пашкина, исследуя проблему, совершенно справедливо рекомендует приступающему к сценическому воплощению фольклора руководство-

ваться суммой знаний свойств фольклора, среди которых — понимание традиции как диалектически развивающегося процессуального явления; представление об импровизационной природе фольклорного творчества; учёт условного характера фольклорного творчества; использование категории «общение» и т.д. [3, С. 52]. Но ещё существует такое свойство человеческой психики, как талант, который «с мастерством не спорит», а в искусстве есть такое понятие — «художественное открытие». Думается, что совокупность знаний, помноженное на талант, — и есть секрет успеха человека творящего, залог подлинного открытия в искусстве.

Познание и сценическое воплощение национальной специфики в комплексе технических и выразительных средств, стилевой характеристики является знаком приобщения к культурно-историческому опыту своего народа, что является важной составляющей профессионального облика современного музыканта в жанре народно-исполнительского искусства.

Литература

1. Земцовский И.И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы / И.И. Земцовский // Механизм передачи фольклорной традиции. — СПб.: РИИИ, 2004. — С. 5-25. — 304 с.
2. Маркова Л.В., Шамина Л.В. Режиссура народной песни: Методическое пособие / Л.В. Маркова, Л.В. Шамина. — М.: Всесоюзный центр народного творчества, 1984. — 59 с.
3. Пашкина Е.В. О природе фольклорного песнетворчества и его воплощении на сцене / Е.В. Пашкина // Народно-певческое образование в России: проблемы и пути развития. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — С. 44-53.
4. Руднева А.В. Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы / А.В. Руднева. — М.: Советский композитор, 1975. — 310 с.
5. Старостина Т.А. К вопросу о родословной курского «Тимони» / Т.А. Старостина // Музыка устной традиции: материалы международных конференций памяти А.В. Рудневой. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сборник 27. — М., 1999. — С. 63-72. — 346 с.
6. Ярешко А.С. Театр народной песни / А.С. Ярешко // Культурно-просветительная работа, 1987. — № 5. — С. 13-14.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПОЛЯКОВ СЕЛА ВЕРШИНА ИРКУТСКОЙ ОБЛАСТИ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

Л.Л. Соколова,

г. Торунь, Университет Н.Коперника

Аннотация. Статья посвящена музыкальной культуре потомков польских переселенцев, проживающих в с. Вершина Боканского района Иркутской области. В рамках статьи автором предпринята попытка проследить динамику музыкальной культуры поляков Вершины, уделяя особое внимание ее современному состоянию.

Ключевые слова: поляки в Сибири, сибирская колония, польские музыкальные традиции, музыкальная культура поляков.

Annotation. The article is devoted to the musical culture of the descendants of polish immigrants living in the village Vershina, Bokhansky district of Irkutsk region. In the article the author attempts to trace the dynamics of the musical culture of the poles of Vershina paying special attention to its current state.

Keywords: Poles in Siberia, Siberian Polonia, polish musical traditions, musical culture of Siberia.

Как известно, появлению поляков в Сибири способствовали различные исторические события и социальные процессы, в результате которых образовалась достаточно многочисленная сибирская польская диаспора, представленная на сегодняшний день поляками, проживающими в городской и сельской среде.

Село Вершина — одно из немногих польских поселений в Сибири, где до сегодняшнего дня продолжают сохраняться польский язык, культура и традиции. История возникновения Вершины связана со столыпинской аграрной реформой. Датой основания села принято считать 1910 год, когда на территорию Иркутской губернии прибыли первые польские семьи. В связи с экономическим кризисом, охватившим Домбровский угольный бассейн, поляки отправились в Сибирь с целью улучшить условия жизни крестьянским трудом. Основатели села не были типичными крестьянами-переселенцами, поскольку на прежней родине они занимались горнозаводской деятельностью. Новую жизнь они были вынуждены начинать в совершенно непривычных для них условиях: среди глухой тайги с суровыми зимами в окружении бурятских поселений [2, 3].

Несмотря на то, что с тех пор прошло более века и сменилось несколько поколений, практически все жители Вершины — это потомки первых польских переселенцев.

С целью выяснения степени сохранения польской музыкальной традиции и форм ее бытования в 2011, 2012 и 2017 гг. в с. Вершина были проведены три музыкально-этнографические экспедиции. В ходе полевых работ были сделаны аудио- и видеозаписи польских песен и танцев, а также записаны интервью с местными жителями. Кроме того, были обнаружены копии видеозаписей разных лет, хранящиеся в личных архивах местных жителей.

Как показали результаты исследований, на различных исторических этапах важное значение в жизни поляков Вершины играла аутентическая музыкальная традиция, привезенная из Польши первым поколением переселенцев. По словам информантов, коллективное музицирование создавало атмосферу единства и общности. Именно песни и танцы, привезенные первыми переселенцами, были для них частью «малой родины», образом далекой Польши. Исполнение польских песен давало возможность почувствовать себя «среди своих».

В первые десятилетия в Вершине была развита традиция ансамблевого музицирования, в центре которого находилось скрипичное исполнительство. Также важное значение имела религиозная музыкальная традиция. Несмотря на отдаленность и труднодоступность села, в Вершине имелась фисгармония, а во время богослужений пел хор: «В костеле органы были. Помню, как входишь, тут была такая пристройка большая в избе самой, в костёле, и там органы эти были. Играл один мужчина [Степан Рачек — Л. С.] с 10-го году, я его знала. В 37-м его арестовали. Он на них играл, и хор пел, подпевал (...) Как пианино выглядел этот орган. Но я плохо помню уже, но и мужчины были, и женщины подпевали, а он играл», — вспоминала жительница села Бальвина Францевна Каня (1925 г. р.) [1].

Однако в силу различных исторических и социальных процессов (коллективизация, репрессии, годы официального атеизма) музыкальная традиция поляков Вершины претерпела ряд изменений: 1933 году костел был закрыт и передан в пользование жителей для культурных нужд, службы прекращены, заметно сократилась практика ансамблевого музицирования. По словам Антонины Петровны Соя (1936 г. р.), «после того как в 1937 году репрессировали нашего дедушку, семейный оркестр распался. У каждого из детей была уже в то время своя семья. И после такой утраты петь-то особенно уже не хотелось» [4].

Следующим этапом перемен в быту и культуре жителей Вершины стал период с конца 1980-х — начала 1990-х годов. Во многом это обусловлено изменением политической ситуации в стране. Именно с этого момента начали налаживаться тесные контакты с Польшей: Вершину стали посещать польские делегации, журналисты, исследователи. Также и для вершининцев села стали организовывать поездки в Польшу, главным образом благодаря содействию и поддержке польского консульства в Иркутске.

Взросший интерес к истории, жизни, культуре польских переселенцев в сибирской глубинке обусловил необходимость создания польского фольклорного ансамбля, который получил название «Яжумбэк» (1986 г.), что в переводе с польского означает «рябчик». Ансамбль был создан на основе аутентичной польской песенной традиции и традиции игры на скрипке, которые на протяжении многих десятилетий продолжали сохраняться. Первоначально ансамбль состоял преимущественно из представителей первого и второго поколений переселенцев, родившихся уже в Сибири и воспринявших традицию от своих родителей. Основу репертуара составляли «старинные», как их определяют сами исполнители, польские песни. В основном это были обрядовые (свадебные), лирические и шуточные песни, а также припевки, которые являются аналогом русской частушки.

Ввиду того, что выступления ансамбля «Яжумбэк» в основном были приурочены к различным мероприятиям: встреча делегаций, гостей из Польши, праздники, они стали приобретать черты концертного выступления. Об этом также свидетельствует и то, что у участников ансамбля появились польские народные костюмы, образцы которых были взяты из книг, посвященных польской культуре и традициям. При этом региональная принадлежность костюмов для участников ансамбля не имеет принципиального значения.

Согласно результатам исследований, проведенных в с. Вершина в разные годы, а также архивным материалам, очевидно, что за годы существования репертуар ансамбля претерпел ряд существенных изменений. В частности, происходит его постоянное обновление за счет активного внедрения современных народных и эстрадных польских песен, в основном записями с дисков и кассет, привезенных из Польши.

Естественная смена поколений также привносит значительные перемены в исполнительской практике ансамбля. К сожалению, традиция аутентичного скрипичного исполнительства была полностью утрачена, поэтому скрипку в ансамбле заменил баян. Многие старинные песни больше не исполняются. Из прежнего репертуара в основном сохраняются некоторые песни любовного жанра, а также шуточные и припевки.

Поскольку «Яжумбэк» является постоянным участником районных и областных фестивалей, исполнение традиционного репертуара поневоле подчиняется законам сценического искусства: количество и последовательность строк регламентированы (песни с большим количеством строк купируются до 2-3-х, в целях экономии времени могут даже убираться повторы частей строк), импровизационный характер жанра припевок утрачивается, поскольку звучат уже только предварительно отобранные образцы. По-видимому, процесс упрощения и фиксирования определенно-

го варианта объясняется частыми выступлениями со сцены, где требуется соблюдать временной регламент.

Современный «Яжумбэк» по звучанию становится похож на большинство других самодеятельных коллективов, поскольку баянный аккомпанемент и двухголосный вокал нивелируют польский колорит, сохраняющийся только в мелодиях и текстах песен.

Еще одно существенное изменение в песенной традиции села связано с тем, что с появлением в селе интернета репертуар ансамбля стал активно пополняться русскими народными и эстрадными песнями, есть также песни на украинском языке. Новые песни, как называют их исполнители, «современные», исполняются на «польский манер», то есть в манере, свойственной старинной польской песенной традиции. Кроме того, некоторые из этих песен ансамбль исполняет под звучание фонограмм из интернета.

Примечательно то, что последнее время польские песни, как из старого репертуара, так и новые, в основном исполняются в рамках фестивалей народной культуры, а также официальных мероприятий, например, визит консула, встреча польских гостей. В то время как во время семейных праздников, застолий все чаще поют песни на русском языке, или как их называют, «русские». Во многом это объясняется тем, что старшее поколение, носители аутентичной традиции уходят, молодое поколение не стремится перенять традицию.

Еще один пласт музыкальной культуры поляков Вершины — это религиозная музыкальная традиция. Несмотря на неблагоприятные социально-политические условия, передача некоторых традиций, имеющих особое значение в жизни католиков, не прекращалась. Религиозная практика продолжала сохраняться в виде домашних ежевечерних молитв (в речевой форме), также проводились основные обряды жизненного цикла — крестины и отпевания. Ими руководили самые старшие женщины, которые могли не только читать молитвы, но и петь нужные песнопения. Среди них нам чаще всего называли Магдалену Юзефовну Мычко (1901 г.р.). По словам ее племянницы Антонины Петровны Мельник (дев. Янашек), «все тут крещенные *с воды*» [5, С. 19]. Когда ребенку исполнялось 3-4 месяца, приглашали Магдалину Мычко, которая крестила новорожденного водой, набранной «в Крещенский день».

Во время похорон «запрягали лошадей, шли и пели песнопения, до самого кладбища», на котором хоронили и православных, и католиков (только буряты имели отдельное кладбище) [там же]. По словам А.П. Соя, в похоронах участвовали также Мария Янашек, Леонора Мычко: «Они самые старшие. У них был польский молитвенник» [там же, С. 13].

С восстановлением в 1998 году костела религиозная традиция в Вершине стала постепенно возрождаться, а с появлением постоянного священни-

ка, о. Кароля Липиньского (г. Кодень), приобрела организованный и регулярный характер. Каждый день в храме совершается месса на польском языке. В основном люди приходят на воскресные и праздничные службы. Служба в костеле по будним дням проводится без музыки, на воскресной мессе включается привезенная из Польши аудиозапись со звучанием органа и сольного мужского голоса, исполняющего песнопения. Из музыкальных элементов службы можно отметить григорианский хорал, исполняемый священником, а также псалом на польском языке и Аллилуйя.

Хотя в костеле имеются песенники (на польском языке в польской и русской графике), ими почти никто не пользуется, поскольку и слова, и музыка регулярно посещающим костел прихожанам уже стали хорошо знакомы. Присутствующие на службе по памяти вторят солисту с аудиозаписи. Одной из последних новинок, введенных о. Каролем, стало размещение экрана с бегущей строкой, транслирующего текстовую часть службы.

Песнопения, используемые во время службы, практически полностью соответствует репертуару, исполняемому в настоящее время в Польше. Следовательно, можно говорить не столько о возрождении католической музыкальной традиции в Вершине, сколько о ее формировании по модели, бытующей в современной Польше.

Таким образом, в современной музыкальной культуре села Вершина можно увидеть разнонаправленные тенденции. Усиление польской идентичности при частичной сохранности языка сопровождается постепенной утратой традиционного музыкально-фольклорного наследия, его адаптацией к современным нуждам и значительной трансформацией.

В музыкальную культуру села активно проникает разнородный польский материал как светского, так и религиозного характера, формируя и изменяя его звуковую среду.

Важной и довольно устойчивой тенденцией стало органичное сосуществование светской и религиозной традиций.

Литература

1. Аудиозапись 021, 2012.
2. Галеткина Н.Г. Вершина: возникновение и начальный этап истории польского сибирского села // Тальцы. — 2005. — 4 (27). — С. 14-26.
3. Петшик В.И. Маленькая Польша в таежной Сибири. Норильск: Апекс, 2008. — 191 с.
4. Соя А.П. Мама // Тальцы. — 2005. 4 (27). — С. 120-125.
5. Сыченко Г.Б. Полевой дневник, 2011 [рукопись].

ЖАНР «ЗАЛЁТНЫХ» ПЕСЕН В ТРАДИЦИИ СИБИРСКИХ ВЕРШИНИНЦЕВ

*Э.В. Виженкас,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В статье рассматривается жанр «залётных» песен, который сегодня существует в локальной песенной традиции польских переселенцев в селе Вершина. Термин «zaloty» и характерные для него особенности рассматриваются в плане построения сюжета, художественных приемов. В качестве примеров приводятся песенные тексты.

Ключевые слова: сибирские вершининцы, локальная традиция, жанр «залётных» песни, польский фольклор.

Annotation. The article deals with the genre of «flirtatious» songs, which today exists in the local tradition of the polish immigrants in the village of Vershina. The term «zaloty» and characteristic features are considered in terms of plot constructions, artistic techniques. Song lyrics are given as examples.

Keywords: siberian vershinins, local tradition, genre «flirtatious» of songs, polish folklore.

Сегодня музыкальный фольклор сибирской Вершины считается интересной польской народной традицией, которая сохранилась в почти неизменном виде.

Содержание песен вершининцев охватывают все стороны человеческой жизни, но преобладает в них любовно-лирическая тематика, имеющая кокетливую и шуточно-ироническую окраску, где высмеиваются человеческие пороки. В данной статье мы сосредоточим внимание на одной из распространенных тем, бытующих и сегодня в исполнении вершининцев. Это залётные песни и их характерные особенности.

Польский исследователь Стэфан Мариан Стоиньский, характеризуя польские лирические песни, писал: «Они выражены в разнообразных речевых формах: некоторые изысканны, вероятнее всего основаны на придворных текстах, некоторые удивляют своим простым и искренним чувством, другие грубые, не слишком разборчивые в определениях. Среди них есть диалоги возлюбленных, песни парней, девушек, песни разочарованные, серьезные, сентиментальные и игривые» [1, С.89].

Это песни об ухаживании с эротическим подтекстом.

Поэтому уделим несколько внимания самому термину «zaloty».

В традиции поляков было принято так: прежде чем молодая пара могла объединиться, должно было состояться ухаживание — «кавалер ходил к девушке на залёты» (kawalyr chodził do niej na zaloty).

Фразеологический оборот *chodzić na zaloty* [ходжичь на залоты] в настоящее время используется только старшим поколением. Для молодых людей это выражение относится уже к разряду пассивной лексики.

Zaloty, переводимое как «заигрывание за девушкой», не имеет обязательного характера. Это скорее привилегия холостяцкого положения. Речь идет о том, чтобы развлечься. Цель таких ухаживаний — лучше узнать девушку и если о ней сложится положительное мнение, тогда можно будет начинать разговор о будущем браке.

Камила Лабедзка пишет, что залётный элемент имела практически каждая забава (игра) на которой собиралась молодежь, а на протяжении всего года таких игр было много. Залётами считались вечерние разговоры возле забора либо посиделки с девушками в канаве, как это сказано давно. Еще одной возможностью, чтобы делать залёты, были деревенские маёвки (весенняя увеселительная прогулка за город) и игры в карчме. Однако были моменты в году, которые особенно способствовали, чтобы *zalecać się do pannu* [залэцачь ще до панны] заигрывать с девушкой [2, С. 2].

Интересен тот факт, что в русском фольклоре встречается такое слово как залётка, залёточка в значении «возлюбленная», «возлюбленный». «Залётками у нас парней называли, парень девку обхаживает, нравится она ему, дак он у ней залётка» [3, С. 27].

Современное значение слова относится скорее к дворовой городской лексике, хотя имеет деревенские корни. Одним из значений глагола «залететь» является внеплановая беременность, как правило, у незамужней девушки. Оно происходит от прилагательного «залётный», т.е. временный, непостоянный. В деревенской лексике есть и существительное мужского рода «залётка», обозначающее ухажера. Статус этого «залётки» весьма неопределен: это мог быть и постоянный кавалер, и временное увлечение, но последнее встречалось все-таки чаще.

Исходя из сказанного, становится вполне понятным смысл глагола «залететь», накрепко привязанный к прилагательному «залетный» и существительному «залётка». Этими словами обозначается временная связь, приведшая к нежелательным последствиям. Так, например, выражение «Сизый голубь залетел» — совсем не о птичке, а об ухажере. И так становится понятна связь слова с внеплановой беременностью незамужней девушки, как проказы все того же «залётки».

После того, как барышня оказывалась в положении — «залетела», — временный кавалер-залётка как правило исчезал, поэтому его лирический образ и связан тесно с птичьей тематикой — поэтический образ непостоянства.

Исходя из этого, можно сказать, что в русском музыкальном фольклоре слово «залётка» употребляется в основном в частушках, а вот в польском музыкальном фольклоре выделяется в отдельный особый жанр.

Сюжеты «залетных» песен построены на взаимоотношениях влюбленных. Чувства парня и девушки, их поступки, способы взаимодействия и разговоры передаются в романтическом ключе, всегда эмоционально окрашены, в них акцентируются индивидуальные характерные черты персонажей — качества, важные для крестьян — работоспособности, скромности, хозяйственности, преданности семье, и все они даются в психологически-символических параллелях. Часто такие песни построены в форме диалога, а конкретная ситуация разрешается путем комического.

Комические параллели проводятся через различные аналогии, уподобления и метафоры. Поэтому в залетных песнях часто можно встретить и оксюморон.

Такое построение сюжета позволяет нам выявить характерные качества (характер, и внешность) или недостатки главных персонажей, которые и подвергаются осмеянию.

Рассмотрим несколько конкретных сюжетов.

В песне «*Boli mnie noga w biedze*» («*Болят у меня нога в бедре*») происходит ситуация, в которой девушка говорит, что у нее болит нога, она не может ходить и работать, но танцевать может. Особенно, когда ей предлагается парень. Сопоставление действий рождает оксюморон.

Одновременная насмешка, — и над девушкой и над парнем, — звучит в песне «*Kole drogi oset*» («*Возле дороги чертополох*»).

Сюжет: в Сибири парни только на богатых девушек смотрят. Парень пригласил и повёл девушку в трактир, а денег заплатить не оказалось.

Девушка заплатила за пиво и кинула в парня туфлём.

Насмешка над девушкой, которая сама за себя платит, хоть и приглашена парнем и, одновременно, насмешка над парнем, который настолько не самостоятелен, что даже не может оплатить угощение для приглашённой им же девушки.

В залётных песнях через комизм ситуации проявляется залётная тема, благодаря эротическому подтексту, то есть комическое и *zaloty* взаимодополняют друг друга и сглаживают. Благодаря этому действие в песне развивается стремительно: есть зачин, есть итог, а само событие может отсутствовать. Вся песня внутри как бы вынута.

Для наглядного восприятия приведем песню «*Jechał pan gajowy*» («*Ехал пан гаёвы*»). Гаёвый (сторож в гаю. Гай — дуброва, роща, небольшой лиственный лес, особенно в низменных местах, лугах [4, С. 340]) встретил девушку, собирающую ягоды в лесу. Он наказывает ей дать ему ягоды по его возвращению. Далее содержание вынута: нам не понятно, что происходит с девушкой, почему и куда уехал пан гаёвы. И сразу следует концовка. Он возвращается, видит ее под деревом с ребенком. Следует восклицание «Ой, боже, что ж ты делала!»

Совсем откровенно подобная ситуация присутствует в песне «*Niedola była Jadwidze*» («Недоля была Ядвиге»). Ядвига пошла в бор за рыжиками. Якобы одного рыжика нашла — на самом деле под рыжиком подразумевается парень. После встречи с ним еле вылезла из-под него и просила его, чтобы он помог ей добраться до дороги.

Важную роль в залётных песнях играет художественный канон — построение сюжета по определенному образцу. Именно художественный канон наполняет содержание психологически опозитизированными параллелями.

Поэтизация относится к художественному восприятию: это то, чем мы можем наслаждаться, любоваться, — т. е. элементы красоты на основе традиции (речевые обороты, признаки-эпитеты и т. п.). Именно поэтому в тексте песни присутствует множество украшающих сравнений, уменьшительно-ласкательных слов.

Образное сравнение и есть проведение аналогии. В песне, которую мы уже рассматривали: девушка собирает ягоды, не в своем доме-огороде, а в чужом доме — хозяина леса пана гаёвого.

Ягоды — сладкие. Сладость есть психологическое состояние. Воссоздается психологическая параллель-ассоциация: девушка — сладость-молочность. Образ девичества выступает как ценность. Поэтому именно девушка собирает ягоды, а они красивые, сладкие, свежие, как и она сама.

Практически во всех вершининских залётных песнях символы-образы можно рассматривать как статические, так и динамические.

Символы девушки просты и взяты в основном из мира растений. Они округлы и массивны, часто опредмечены мягкими предметами-существительными, например такими как: *ягоды, ведерко, пшеница, огород, также луг* — и все это статика, они всегда в застывшем состоянии.

Символами парня являются птицы: *гусь, голубь*; звери: *конь*; могут быть и растения: *грибы, дуб* — они чаще всего даются в динамике.

Символические эпитеты-определения принимают мужской или женский род от девушки или парня. Свойства, которыми они противопоставляются друг другу — активность, способность самостоятельно двигаться (птицы, звери), в отличие от растений, которые этой способности не имеют. Среди динамических знаков — глаголы. Это и есть психологический параллелизм, который определяет физическую близость с любимым человеком. Исходя из сказанного, падать, что-то опрокидывать, уничтожать растения (*конь топчет огород, парень косит луг*) принимает вполне определенный смысл. Рассмотрим еще несколько текстовых фрагментов.

В песне «*Kasiniu moja, Jasiu cie wola*» («Катенька моя, Яшу тебя зовут») Катенька выходит к Яну, статика-движение акцентируется словами девушки: «*Не только выйду, даже выскочу. Серебряным перстнем, рутовым веночком к нему покачусь*».

В конце сюжетного развития можно увидеть, как падают предметы, что тоже относится к психологическому параллелизму. Девушка так стремительно выходит к парню, что «опрокидывает забор» и говорит: *«Поставь его, Яшу, потому что я твоя жена»*.

Яшу поднимает забор, и у него падает шапка, он обращается к девушке со словами: *«Поддай, моя милая, как ты мне дорога»*.

Стихия воды в мифологии является выражением женской сущности. Поэтому рядом с женщиной всегда есть вода. Она идет по воду, она сидит у воды, она дает попить воды и т.д. С этой точки зрения сравним два текста: *«Stoi i wody»* («Стоит и воды») и *«Z kuneweskim po wode»* («З кунэвэзкум по водэ»).

В песне *«Stoi i wody»* сюжет рассказывает о том, как парень просит, чтобы ему девушка дала воды, а она ему в этом отказывает, говоря, что роса холодная, а ножки у меня-то босые, не могу я встать. Он ей предлагает обернуть ножки в платочки, а когда будет возможность — купит ей туфельки. Она все равно ему отказывает, говоря, что ничего ей от него не нужно, ей все купят родители.

Если просто смотреть на этот текст, то он не очень и понятен. Если его рассматривать в контексте с другим текстом как параллели, то становится ясно, что здесь выстраиваются определенные метафоры, символические параллели.

В песне *«Z kuneweskim po wode»* бондарь (ремесленник, выделяющий бочки и другие ёмкости из дерева) косит луг, у девушки течет ведрочко. Она просит подбить. Он подбивает и говорит «дам тебе кольцо на правую руку». В итоге, колечко-то дано наполовину, но сюжет этой песни не заканчивается просто так. Он заканчивается тем, что у девушки болит голова, к ней приглашают доктора, а он берет ее не за голову, а за бока и говорит «ничего тебе не нужно, только люлька».

Содержание песни метафорически реализуется через психологические параллели, но в конкретных действиях и атрибутах, которые находятся во взаимосвязи.

Ярко это представлено в следующем сюжете. *«Pod zielunym dymbym»* («Под зеленым дубом») рассказывается, как под зеленым дубом стоит конь, на котором Ян куда-то собирается поехать. Девушка начинает кокетничать с ним:

– «Поедешь?» — «Поеду».
 – «Не езжай **той** дорогой.
 Потому что **мне испортишь**
 в огороде **грядки**.
 Если не испортишь,
 то мне их потопчешь.

И здесь следует вывод:

*Ты меня предал,
а теперь я тебе не нужна.*

Исходя из этих действий: опрокинуть забор, уронить шапку, подбить ведёрочко, потоптать грядки, дать ягоды или не дать ягоды — все это психологические параллели, которые соотносятся с содержанием залетных песен.

К телу в народе относились аккуратно, берегли его. Важную роль в песне играет язык героев, насыщенный нежными словами: рунца (рученька), нужэцки (ноженьки), коханэцэк (любименький), Каролинка, Ящу и т.д. Может быть, именно поэтому так часто в песнях и употребляются уменьшительно-ласкательные слова. Таким способом пытались выразить любовь, симпатию, расположение, выделить близкого человека. Польский поэт Киприан Камиль Норвид писал: «...красота — это форма любви. Человек заботился о том, чтобы его тело было здоровым и красивым. Чтобы оно не отталкивало, а привлекало других людей своей красотой. С увлечения человеческим телом возникают песни с эротическим подтекстом» [5, С. 2].

Одна из особенностей фольклора выражается в возможности сказать то, что не может быть проговорено прямо.

Жизнь и труд деревенских жителей безмерно тяжелы. Игривое исполнение фривольных по содержанию залетных песен помогало восстановиться, найти душевное равновесие. Этим, возможно, и объясняется любовь вершининцев к данному жанру. Подчеркнем, что кокетливость залетных песен формируется именно за счет комизма, шуток, сатиры.

С другой стороны, залетные песни в некоторой степени помогали решить одну из главных задач — найти себе спутника жизни. Скорее всего, это были наиболее часто исполняемые песни, если до наших дней сохранилось преобладающее их количество.

Содержание залетных песен понятно и близко всем. Именно поэтому они и исполнялись чаще остальных, ведь вершининцы оторвались от своих корней и старались выстроить хорошие взаимоотношения с соседями (русскими, бурятами). Поэтому и исполняли песни, понятные и тем и другим.

Литература

1. Wężowicz-Ziołkowska D. Miłość ludowa. Wzory miłości wieśniaczej w polskiej pieśni ludowej XVIII-XX. Wrocław 1991. — S. 206
2. Łabędzka K. Zaloty i karnawałowe kojarzenie par, 2016 // [элек-

- тронный песыц], <http://www.wykop.pl/ramka/2980729/zaloty-i-karnawalowe-kojarzenie-par-po-slowiansku/> Дата обращения: 14.09.2018
3. Дурбажева А.А. Концепт «любовь» и его презентация в языке Прикамской частушки: выпускная квалификационная работа студентки направления подготовки 44.03.05 Педагогическое образование. — Пермь, 2017. — С 57.
 4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка Т.1; под редакцией Виноградова. — М.: Русский язык, 2000.
 5. Płóciennik K. Analiza ludowej pieśni miłosnej // Racjanolista. —2007. — S. 1-9

ПЕСНИ СИБИРСКИХ КАЗАКОВ В СЕМЕЙНОМ КРУГУ

*Е.М. Бородина,
Кемеровский государственный
институт культуры*

Аннотация. Казаки бережно хранят традиции своих предков. В семье сибирских казаков звучат исторические, воинские, походные песни, помнят детский и обрядовый фольклор, лирические, свадебные, шуточные и игровые песни.

Ключевые слова: казачья семья, сибирские воинские, исторические, походные, лирические, свадебные, плясовые, игровые песни, обрядовый и детский фольклор, музыкальные инструменты.

Annotation. Cossacks cherish the traditions of their ancestors. In the family of Siberian Cossacks sound historical, military, hiking songs, remember children's and ritual folklore, lyrical, wedding, comic and game songs.

Keywords: Cossack family, Siberian military, historical, Hiking, lyrical, wedding, dance, game songs, ritual and children's folklore, musical instruments.

Веками сложенные казачьи песни в современной исполнительской практике имеют огромную популярность. Сегодня казачью песню поют известные народные исполнители, профессиональные хоровые коллективы, семейные ансамбли и любительские коллективы. Казачья песня звучит в учебной аудитории, на сценической площадке, в дружеском кругу, в домашних застольях и беседах.

Расселившись по всей России, казаки продолжают сохранять свои традиции на тех землях, где они пустили корни. Сибирские казаки не являются исключением.

В суровых условиях Сибири казакам пришлось завоевывать и осваивать сибирские просторы. В этот тяжелейший период выживания, длившийся более четырех веков, казака сопровождала песня. О песнях казаки говорят так: «Беседа коротает дорогу, а песня — работу». А чтобы узнать, как сибирские казаки песню «поют», надо встретиться с ними в более уютной семейной обстановке.

Окунувшись в быт сибирского казака, можно увидеть своими глазами, как соблюдаются традиции гостеприимства, которые являются жизненно необходимыми для каждой казачьей семьи, и услышать казачью песню в семейном кругу.

Сибирские казаки очень гостеприимны и щедры, поэтому любого гостя они встречают как почетного. По традиции, гостя приглашают за стол, где может вестись беседа за чашечкой травяного чая, а по праздникам, и за чарочкой домашнего вина. В процессе разговора можно увидеть старинные фотографии, на которых запечатлены предки, которыми гордится семья, услышать о подвигах своих дедов и насладиться звучанием широких распевных и ярких и эмоциональных песен [5].

Песня запеваётся главным мужчиной в семье, в арсенале которого огромное количество воинских, походных и протяжных лирических песен. Воинские песни сибирские казаки поют довольно активно и эмоционально. В напеве таких песен ощущается непреклонная маршевая поступь.

Протяжные и лирические песни по характеру распева звучат широко, задумчиво и довольно мягко, но густо по тембру в низком глубоком регистре. Четкость метрики, упругая ритмичность сочетаются в них с достаточно развитой распевностью. В многоголосии при контрастном сопоставлении двух основных партий (нижнего и верхнего) важную роль играет самостоятельная мелодическая линия среднего голоса: («*Вечерок-то да вечерается*», «*Поднимались туманы*» (Алтайский край); «*Ой скрылось солнце за горою*», «*Не ковыль ли трава*» (Омская область); «*Ой да ты калинушка*», «*Разгулялась непогодушка*» (Кемеровская область) и др.) [4, С.6-7].

В семейном кругу довольно часто звучат песни литературного происхождения, которые получили широкое распространение еще в конце XIX в. («*Среди долины ровныя*» А.Ф. Мерзлякова, «*Из-за острова на стрежень*» Д.А. Садовникова, «*Смерть Ермака*» К.Ф. Рылеева, «*Поехал казак на чужбину далеко*» Е.П. Гребенки, «*Пчёлочка золотая*» на стихотворение Г.Р. Державина). Многие песни литературного происхождения в разных станицах получили свои варианты текстов.

Нельзя не выделить песни сравнительно позднего пласта — это романсы городского происхождения («*Канареечка, мой друг любезной*», «*Отцовский дом покинул мальчик я*», «*Не спосохла, не споблекла в поле травка без дождя*» и др.) [2, С.43-44].

В семейном репертуаре сибирских казаков не забывают жанры «материнского фольклора». К ним относятся колыбельные песни, пестушки, прибаутки, обладающие магической силой, в которые исполнители (мама, бабушка или старшая сестра) вкладывали различные пожелания (хорошего сна, крепкого здоровья, счастливой жизни).

Главной целью «материнского» фольклора была подготовка с младенческого возраста к выполнению своих жизненных задач:

*«Ай, ты сизый голубок, я спою тебе разок.
Как придет тебе пора, оседлаешь ты коня.
Оседлаешь ты коня, на четыре-то ветра...»*

Встречаются колыбельные песни, в которых рассказывается детям о делах взрослых, тем самым подготавливая их с младенчества к выполнению будущих социальных ролей. В одной из колыбельных мы видим включение познавательного элемента:

*«Уж ты котенька-коток
кот сибирский лопушок.
научи его считать, чтобы быстро засыпать...»*

В пестушках содержатся основные моменты физического развития ребенка и элемент наставления:

*«Тюшки-тетюшки, овсяны лепешки,
пшеничный пирожок, на опарушке мешон,
Высоко взошел!».*

Женщины-казачки ещё помнят обрядовые песни. Казаки особенно почитали православные праздники, поэтому в репертуаре многих казачьих семей сохранились колядки, посевальные и христославные. «Маленький хлопчик», «Сею-вею, посеваю, с Новым годом поздравляю», «Каляда-маляда», «Рождество Твое, Христе Боже наш!», «Да воскреснет Бог!», «Христос рождается» и др [1, С.20-21].

В семейном репертуаре казаков-станичников сохранилось огромное количество песен, которые игрались на свадьбах. После рукобитья свахи пели: «Волга-то река», «Рано ты калинушка», «Бочечка-бочечка, медовая», «У нас свашенька, да богата», «Ой, не бушуй, да звонким колоколом», «Черна ягода-смородина», «Во саду ли, виноград поспел». В некоторых поселениях во время девичника исполняли: «Не шелковая ниточка к стенке льнёт», «Ой, любезныя мои подруженьки». Невеста-сирота вы-

ходила за ворота «на зорю» голосить, причетать: *«Подымитесь, ветры буйные»*.

Невеста-казачка в период от сватовства до свадьбы оплакивала свою судьбу и расставание с родительским домом, подругами. Такие причитания имели строго регламентированный характер и производили сильное эмоциональное воздействие как на невесту, так и на окружающих (*«Ай, да вы любезные мои подруженьки (свадебный причет), Ай, да пойду, ой, да войду я в божью церкву»*).

В системе свадебной обрядности магическая функция песни была направлена на обеспечение здоровья, красивого и сильного потомства, а также благополучия семейной жизни. С течением времени в результате утраты мифологических представлений о магической силе песни последние приобрели поздравительно-игровой характер благопожеланий новобрачным и всем участникам свадьбы [3, С. 153].

Среди казачьей молодежи очень популярны были плясовые (*«По сеням, сеням»*), шуточные (*«Ух, да расшибирския казаки»*), вечерочные (*«Изпод горы вода ключевая»*) и игровые песни (*«Где же ты ходишь, черный баран»*, *«На горе мак»*, *«Царь по городу гуляет»*, *«Из-за гору, из-за лесу»*).

Песени-игры в своей основе были поцелуйными. Наиболее широкое распространение в Сибири получили: *«Ходит Бориска»* (парень ходил по кругу и выбирал себе девушку), *«У нас Сенечка мал, да удал»* и *«Уроза, уроза»* (игрались в кругу).

Исполнение игровых песен не требовало особой театральной одаренности. Они очень просты и доступны. Все драматические действия были направлены на установление контактов между разнополыми участниками. Многие игровые песни заканчивались поцелуями. Отказавшиеся целоваться, девушка-казачка или молодой казачок в следующей игре не участвовали.

Социальными мотивами насыщены шуточные, плясовые и хулиганские песни казаков, в которых много неподдельного юмора и сатиры, тонко высказанных обид и острых замечаний: *«Варвара, Варвара, за день так устала»*, *«Говорят, что у Еремы три недели не все дома»*, *«Пошли девки в лес гулять»* и др.) [2, С. 45].

Такие встречи позволили выделить исполнительские формы. Как правило, это малые исполнительские формы: сольное пение, дуэты, трио и квартет.

К сольным исполнителям относятся:

- женщины в возрасте от 70 до 92 лет (один или два женских голоса);
- мужчины в возрасте от 50 до 70 лет (отец и сын, два брата).

К дуэтам и трио относятся:

- смешанные дуэты в возрасте от 68 до 82 лет (муж и жена; брат и сестра, отец и дочь);
- семейные ансамбли (муж, жена и деверь; два брата две невестки) [5].

Иногда для подобных встреч казак-хозяин приглашал родных и близких. Тогда песню можно было услышать в ансамблевом исполнении. Это застольные казачьи песни, песни-переделки, шуточные, игровые, плясовые и тематические частушки, например: «*Марусино сердце*», «*По родимой, по деревне*», «*Вражья пуля перебила кожану супонь*» и другие. Такие песни сопровождаются игрой на шумовых и музыкальных инструментах. Среди шумовых инструментов распространены: бубен, барабан, копыта, коробочка. Наиболее популярными музыкальными инструментами считаются русская гармонь, балалайка, реже встречается гитара.

Таким образом, семейный репертуар сибирских казаков довольно разнообразен. Он хранится и передается молодому поколению.

Литература

1. Аркин Е.Я. Запевает казак песнь: песни казачьих станиц Омской области / Е.Я. Аркин. — Омск: Наследие. Диалог-Сибирь, 1999. — 144 с.: ил.
2. Бородина Е.М. Песенные традиции восточнославянского населения Кемеровской области: / Е.М. Бородина: Учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений культуры и искусств. — КемГУКИ. — Кемерово: Изд-во КемГУКИ, 2008. — 152 с.
3. Реммлер В.В. Свадебная обрядность сибирских казаков (по материалам Горьковской линии) / В.В. Реммлер // Проблемы антропологии и исторической этнографии Западной Сибири: Межвед. сб. науч. тр. / Под ред. Н.А. Томилова; Омск. ун-т. — Омск, 1991. — С. 149-162.
4. Щуров В.М. Песни алтайских казаков: сб. / В.М. Щуров. — Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010. — 100 с.
5. ФЭМ — Т. 8.Л. 12.; Л.17.

ДУХОВНЫЕ СТИХИ СТАРООБРЯДЦЕВ ЗАБАЙКАЛЬЯ: ЖИВАЯ ТРАДИЦИЯ

*А.Ю. Босых,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В статье раскрываются вопросы о том, кто такие старообрядцы, почему их называют семейскими, причины появления их в Забайкалье. Кратко упоминается о

песенных жанрах старообрядцев. Но особое внимание уделяется жанру духовного стиха в певческой культуре старообрядцев Забайкалья и его актуальности в настоящее время.

Ключевые слова: церковный раскол, старообрядцы, певческая культура, духовные стихи.

Annotation. The article deals with the questions of who are the old believers, why they are called Semey, the reasons for their appearance in Transbaikalia. The song genres of the old believers are briefly mentioned. But special attention is paid to the genre of spiritual verse in the singing culture of the old believers of Transbaikalia and its relevance at the present time.

Keywords: Church schism, old believers, singing culture, spiritual verses.

История появления старообрядцев связана с расколом в русской православной церкви. В середине XVII века во время царствования Алексея Михайловича патриархом Никоном была принята реформа, которая коснулась всех церковных укладов, вследствие чего произошел раскол не только в церкви, но и в обществе. Часть русского населения, отказавшаяся принять «нововведение», стала называться раскольниками, старообрядцами, староверами. Они несмотря ни на что продолжали придерживаться старых обрядов, молиться по неисправленным церковным книгам, креститься двумя перстами, делать земные поклоны, а не поясные. За это их объявили вне закона, подвергли гонениям, всевозможным репрессиям, казням, их били кнутами, заживо сжигали в срубах, ссылали в далекие города. Скрываясь от преследования, старообрядцы были вынуждены уходить куда-нибудь подальше от Москвы, прятались в лесах, разбивали свои поселения на Дону, Урале, Волге и доходили даже до Сибири. В конце XVII – начале XVIII веков многие старообрядцы бежали в Польшу.

В первый год вступления на престол Екатерины II старообрядцы манифестом были приглашены вернуться в Россию, им были предложены льготные условия поселения в Сибири и других областях страны. В середине XVIII века началось массовое переселение старообрядцев из Польши в Восточную Сибирь. Старообрядцы заселяли Забайкалье на протяжении двух десятилетий, вплоть до конца 80-х годов XVIII века. Шли они в далекий край целыми семьями, поэтому и стали называться «семейскими».

Старообрядцы расселились крупными группами, образовав сёла и деревни на территории нынешних Бичурского, Мухоршибирского, Тарбагатайского и частично Хоринского, Заиграевского, Селенгинского, Кижингинского районов Республики Бурятия, а также Красночикойского района Забайкальского края.

С первых дней переселения в Забайкалье старообрядцы старались сохранить свои традиции и обычаи, держались подальше от никонианцев и других инаковерующих. Шла непрерывная борьба за «древнее благочестие», которую вели «духовные отцы» старообрядчества, они строго соблюдали заповедь «жить так, как наши деды жили». Их идейный учитель

Аввакум призывал их не признавать никакой литературы, кроме старых церковных книг, поэтому в среде старообрядцев сформировались представления о вреде просвещения, науки и культуры. Но как ни сильны были религиозные убеждения старообрядцев, они всё равно стремились к лучшей жизни.

Во второй половине XIX века начали открываться десятки золотых приисков, сотни семейских крестьян устремились в тайгу и стали вливаться в рабочие коллективы. После нескольких сезонов работы они возвращались в родные сёла, обогащенные опытом жизни в пролетарской среде, тем самым нарушая укоренившиеся обычаи семейщины.

Под влиянием социальной среды рождались песни и сказы, пословицы и поговорки, предания, далекие от религиозных мотивов. У семейских открыто, наперекор уставщикам, зазвучали народные песни, разнообразные по своим социально-историческим мотивам, тематике и характеру исполнения.

В песенном обиходе старообрядцев преимущественно бытуют протяжные, проголосные песни о тяжелой доле крестьян, изгнанных с родных мест за раскол, о печальной женской судьбе. Также встречаются свадебные, плясовые, шуточные и игровые песни. Отдельные циклы составляют солдатские и рекрутские песни, песни каторги и ссылки. Этот репертуар, в большинстве своем, пополнился от старожилов русского населения Сибири. Сведения о похоронном обряде у старообрядцев очень ограничены, также у них нет специально выделенного жанра календарных песен.

Стоит отметить, что в среде старообрядцев Забайкалья отдельное место занимали духовные стихи, семейские называют их ещё псалмами, стихами, старинами. Вплоть до конца XIX – начала XX веков к ним проявлялся огромный интерес, праздники, свадьбы, похороны, крестины не проходили без духовных стихов. Когда наступало время постов, «мирские» песни петь запрещалось, и тогда исполнялись «божественные» песнопения. К.Маёрова писала об особенностях исполнения духовных стихов в среде старообрядцев так: «...при исполнении духовных стихов никто не отвлекается, каждый вслушивается в слова, размышляет над их содержанием. <...> К содержанию духовных стихов и к их исполнению старообрядцы относятся благоговейно, исполняют их с большим чувством, волнением, иногда со слезами на глазах, веря в то, о чем говорится в стихах. <...> Пение стихов для старообрядцев не отдых, не музыкальное развлечение, не исполнительство, как мы его понимаем, а особое состояние аскезы, общение с Богом» [1].

Духовные стихи у старообрядцев Забайкалья распространялись как устным путем, так и письменным. Об устном распространении стихов писал А. Селищев: «Духовные стихи у забайкальских старообрядцев, как и у других их собратий, распеваются не только лицами, знающими грамоту, но

и неграмотными, наизусть изучившими стихи со слов других. Распеваются они старыми и молодыми, мужчинами и женщинами» [4, С. 36].

Р. Матвеева пишет: «Носителями устной традиции духовного песнопения выступали, как правило, «помирушки» — нищие, обездоленные, они как бы продолжали традицию бродячих певцов, певцов — «профессионалов», которые кормились своим искусством. От них миряне не только заучивали духовные стихи, но и записывали в рукописные сборники, благодаря чему в старообрядчестве создавалась и другая традиция распространения духовных стихов — рукописная» [2, С. 256].

К большому сожалению, в наше время жанр духовного стиха в среде старообрядцев Забайкалья почти пропадает. Об этом свидетельствует экспедиция, организованная группой исследователей в период с 1999–2005 гг., в Красночикойский район Читинской области. В. Назарова в своей статье пишет: «Нами было записано всего 5 духовных стихов, мы считаем это большой находкой, так как многие исследователи фольклора старообрядцев Забайкалья уже давно заявляют об исчезновении духовных стихов как части традиционной культуры» [3, С. 55].

Возможно, это связано с тем, что собирателям не удавалось записать духовные стихи по каким-либо причинам, может быть, носители не могли передать своё искусство исполнения духовных стихов младшему поколению ввиду несоответствия взглядов, отношения к жизни.

Причин, по которым духовный стих может утратить свое существование, много, но всё же, даже на примере состоявшейся экспедиции, мы можем надеяться на то, что жанр духовного стиха будет существовать и развиваться. Многие исследователи нашего времени по крупицам собирали и собирают духовные стихи старообрядцев Забайкалья, благодаря их работе остается надежда на то, что духовные стихи не утратят свою актуальность во все времена.

Литература

1. Маёрова, К.В. Духовные стихи в современной культуре и картине мира алтайских старообрядцев (по материалам диалектологических экспедиций 1953-2010гг.) [Электронный ресурс] / К.В. Маёрова. — URL: <http://www.borovskold.ru>; (Дата обращения: 10.12.2018).
2. Матвеева, Р.П. Традиции бытования духовных стихов в среде старообрядцев Бурятии (семейских) // Старообрядчество: история, культура, современность: Материалы IX Международной научной конференции. М.; Боровск, 2010. С. 256.
3. Назарова, В.Х. Современное состояние певческой культуры старообрядцев Забайкалья // Песенный фольклор в начале XXI века: вызовы

и ответы: материалы науч.-практ.конф. (Москва, 5 декабря 2013 г.) / науч.ред. Л.С. Зорилова, И.В. Ржепянская. – М., 2014. – С. 55.

4. Селищев, А.М. Забайкальские старообрядцы: Семейские. – Иркутск, 1920. – С. 36.

О ПРИНЦИПАХ ЖАНРОВОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ ОБРАЗЦОВ ФОЛЬКЛОРА

*И.В. Ржепянская,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Общественный интерес к изучению отечественного народно-песенного фольклора начинается приблизительно с XIX в. С этого времени исследования развиваются в русле разных научных интересов: языковедения, музыковедения, этнографии и пр. В этом кроется корень дискуссионных раздоров, определяемый научно-терминологическим видением объекта и предмета изучения. Цель данной статьи — обозначить данные противоречия.

Ключевые слова: музыковедение, языковедение, этнография, фольклористика, исследование, жанровая типология.

Annotation. Public interest in the study of domestic folk-song folklore begins around the 19th century. Since then, research has been developing in line with different scientific interests: language science, musicology, ethnography, etc. Here we can find the roots of debatable contention, defined by the scientific and terminological vision of the object and the subject of study. The purpose of this article is to identify these contradictions.

Keywords: Musicology, language science, ethnography, folklore science, research, genre typology

Вопросы жанровой типологии и границах наполненности определенным содержанием народно-песенного образца сегодня встают достаточно остро, поэтому прежде нужно определиться с ключевыми позициями в их рассмотрении.

Общественный интерес к изучению отечественного народно-песенного фольклора начинается приблизительно с XIX века и на протяжении всего столетия данная область исследования развивается в русле разных научных интересов, да и сами понятия, связанные с ними, варьируются, пока не входят в русло фольклористики. Сама же фольклористика становится областью изучения *языковедения* и *музыковедения*. Именно в этом, на наш взгляд, и кроется корень многих дискуссионных раздоров, определяемый научно-терминологическим видением *фольклора* как объекта и предмета изучения.

Широкое вовлечение в культурную практику этнографически достоверных фольклорных образцов (экспедиции А.В. Маркова, А.Д. Григорьева, братьев Б.М. и Ю.М. Соколовых, работой Н.Е. Ончукова, Д.К. Зеленина и др.), в свою очередь обусловили интенсивное развитие собирательской, научно-исследовательской и пропагандистской работы. Однако с течением времени такая работа стала целью сама по себе. Так на передний план выдвинулась *этнография*, изучающая фольклор как часть бытовых явлений (но фольклор богаче, чем простое бытовое явление), а вслед за этнографией поспешила художественная литература, рассматривавшая фольклор как часть социальных и культурных явлений (но это уже соотношение объемов, а не содержания фольклора). С XX века возрастает и фактологическая база музыкальной фольклористики: широким фронтом ведутся полевые исследования, которые ложатся в основу новых научных разработок, получает освещение и ряд фундаментальных вопросов фольклористики — жанра, стиля, традиции.

Так на фольклор как область научных изысканий стали предъявлять права литературоведение, лингвистика (структуралистическая), музыкальная фольклористика, культурология и другие науки.

В случае с фольклором более всего вопросов вызывают признаки, на основе которых разные исследователи выстраивают *жанровую типологию*. Они могут быть не вполне очевидными для разных областей научного знания.

Языковедение оперирует такими понятиями как *мировоззренческая система*, определяемая родом поэзии, *бытовой контекст*, *ритуальность*. Но фольклор рассматривается не только как бытовое явление, но и как художественное творчество в пределах и формах устного слова. Иначе — анализируются языковые принципы и приемы (слово, символ, построение речевых конструкций и пр.) как *процесс*, функциональность фольклора как *художественное обобщение*, фольклорный стиль как *художественная система*, его локальные и общерусские типологические черты. Это работы В.В. Виноградова, Д.С. Лихачева, Г.Н. Пospelова и М.М. Бахтина (фольклор художественный, иносказательный, речевой), В.Я. Проппа (морфолого-композиционная структура фольклора). Однако ещё много неразрешенных вопросов остается в области исследования метафоричности, символизма, иносказательности и сравнения в фольклоре.

Музыковедение рассматривает иерархию элементов музыкальной структуры, которая всегда выдвигает главный, представляющий общее целое — *мелодию*, которая, вбирая в себя признаки всего музыкального построения, выражает весь процесс [1, С.13]. Однако в некоторых исследованиях отмечается, что и другие компоненты музыкального языка могут брать на себя основную роль. В таких случаях говорится о стилистической

характеристике для определенного круга явлений [См.: 2-5]. Специфика синтеза элементов музыкального языка определяет *местные варианты песен*, восходящие к различным историко-стилевым слоям всей традиции. Так вариант песни начинает рассматриваться в пределах «семьи» вариантов одной песни, где инвариант представляет собой некую основу песни, следом — как часть совокупности песен одного музыкального типа и наконец в системе музыкального диалекта [6, С. 30-32]. Однако и в данном случае основным показателем исследования метро-ритмики являются инвариантные элементы *словесного текста*, т.к. формула слоگو-ритмического периода выражается в категориях, согласующих ритмику стиха и напева — ладовых и функциональных связях опорных тонов (методика «свёртывания» индивидуализированных элементов распева, предложенная А.А. Баниным) [7, С. 82-94].

Исходя из сказанного, считается общепринятым правилом определять песенные традиции по границам признаков единой музыкально-стилевой зоны, особенно если это касается архаичных форм музыкального языка (обрядовые традиции). Именно в обрядовой традиции проявляется этно-психическая (национальная и историческая) общность конкретного коллектива (народа). Этим объясняется устойчивость стиливых черт свадебных песен [8, С.104]. Но и тут нет единообразия: одни исследователи в *определяющий признак* выносят чисто внешние черты (песни-гуканки), другие — время исполнения, третьи — форму. Получается, что некоторые исходят из посылок только *структурно-поэтических*, другие *музыкально-стилистических*, *стилевых* или *эстетических*. Хотя региональный принцип деления материала может помочь изучению определенных жанров, в целом считается, что рассматривать русский песенный фольклор с этой точки зрения *не стоит*. Не должна быть единственной и однозначной и сложившаяся практика полевого *собираания и трактовки* фольклора.

В целях сравнительного изучения типология должна учитывать все существенные признаки во взаимосвязи и взаимозависимости, а также все смежные области знания, изучающие предмет — народную песню во всем её многообразии, включая функции, отношения и уровни организации объектов как сосуществующих, так и разделенных во времени.

Итак, *жанр* (от французского «genre» — род, вид, манера) — объединение, либо разделение на группы по общим *признакам*; жанры — группы произведений, сходных между собой по структуре стиха, образному содержанию и функциям (назначению) [9, С.3-8]. Так народная песня становится *полиэлементным феноменом*, который имеет ряд специфических признаков: она **синкретична** — может основываться на славянской мифологии, а потому быть утилитарной, **многовариантна** — может меняться согласно месту сложения и её перемещению в другую среду бы-

тования, **полистадиальна** — может включать разные временные пласты, меняться сообразно с разными историческими эпохами. Исходя из этого и должна складываться жанровая типология народной песни. Ведь именно эти слагаемые определяют содержательно ясный для всех смысл и этим обусловлены её внутренняя организация, композиция, и музыкально-поэтическая характеристика. В каждом случае важно осознать, *при каких обстоятельствах* исполнялась песня, кем и для чего. Мифологические верования в большинстве своем нехарактерны для лирики, исторических песен, сюжетов былин и преданий, но вполне могут обнаружиться в обрядовых песнях, сказках, загадках и пр. жанрах. Сказочные, балладные и былинные сюжеты, пословицы и поговорки легко заимствуются, исходя из чего жанры фольклора и даже группы текстов внутри одного жанра часто делят на *проницаемые* и *непроницаемые*, т.е. способные к заимствованию и малоспособные (неспособные) к заимствованию. Это и определяет обрядовый песенный фольклор, отчасти былины, некоторые малые жанры типа частушки и т.п. Иными словами, всегда следует учитывать совокупность признаков текста и напева, содержательную и техническую стороны исполнения (т. е. жизненное назначение, условия бытования и эстетику исполнения). Неоднозначность трактования песенного жанра во многих случаях требует не один, а два термина для определения.

Наиболее существенным признаком с точки зрения языковедения является то, как человек воспринимает мир или тип художественной образности (роды поэзии: эпос, лирика и драма). Обрядовая игра обусловлена архаичными представлениями и восприятием мира. Это всегда действие и одновременно, воздействие на окружающий мир. Сам обряд изначально синкретичен: слово-интонация-ритмо-пластика определяются конкретными жизненными смыслами через представления и образы, представленные через игру и ряжение. С развитием общества обрядовая игра трансформируется в развлечение, театральное действие, детскую игру. Так формируются песни, предполагающие разыгрывание сюжета — шуточные, частушки, переплясы, народные театрализованные представления. Но, как и раньше, центром разыгрываемых действий остаются древние символы — божества и духи: Масленица, русалки, Купала, Ярила, Лада-Леля и др., изначально связанные с аграрной магией и призванные содействовать благополучию семьи. Благополучие семьи определялось плодотворностью и зажиточностью: человек и хлеб в обряде связываются в единое целое.

В действиях это могло выражаться так: на Святки по деревне тянули плуг или посеивали зерном в избе. В семейно-бытовых обрядах четко регламентировались «роли» и последовательность «сцен», — основная их сущность не утрачена до сих пор. События в эпосе излагаются со стороны «авторской» позиции, речь сказителя — во многом индивидуальное твор-

ческое мастерство (не обязательно вымысел, фантазия, но обязательно творческая индивидуальная манера подачи содержания). Через эпический сюжет происходит идеализация образов фольклорных героев и обстановки вокруг них, шлифуется сам «авторский» язык (поэтические средства выразительности). Именно поэтому в эпических песнях всегда ощущается деление на «рассказчика» и «слушателя». Лирика всегда исполняется для себя (даже если в ансамбле). Такие песни *субъективно, эмоционально и оценочно* выражают личные чувства и переживания человека, даже если это не его жизненная ситуация. Этим собственно и обусловлена высокая степень со-переживания в коллективном исполнении. Личное в лирике заслоняет объективное, а процесс слушания-исполнения подчиняется эстетическому наслаждению.

Так, языковеды предлагают один из важнейших типологических критериев — **восприятие мира**. Внутри этого критерия уже начинается жанровая путаница, опирающаяся на разные научные посылки: так, например, общеизвестна практика, называния большинства песен «лирическими» с сюжетами историческими, удалыми (языковедческие термины). Аналогичные сюжеты музыковедами будут считаться маршевыми, походными, строевыми. Чего стоит только один термин — «личная» песня. Предлагается рассматривать внутрижанровые разновидности с точки зрения особенностей бытования (социальной среды) и функционального назначения. Так появляются лирические по своей сути *беседные*, *живные*, *покосные* и не всегда аналогичные им *уличные* и *толочные* песни. Иными словами, среда бытования, определяющая условия формирования традиции, даёт не всегда одинаковое определение жанра для однотипных песен. Причем данное «многообразие» закрепляется такими неотъемлемыми качествами фольклора, как традиционность и многовариантность.

По определению К.В. Чистова, *«функция предопределяет выбор тематики, круг идей и вслед за этим тип героев, принципы построения сюжета, отбора и сочетания определённых художественных средств и т.п.»*. [10, С. 48]. Фольклор — особое искусство. Специфичны его природа, характер творческих процессов в нем, специфичны его образно-стилевые свойства и особенности. Смежные с фольклористикой науки рассматривают фольклор в границах собственного предмета и практикуют свои особые методы и принципы [11, С.7]. Разными областями знания выработан терминологически несхожий аппарат исследования, который, прежде всего, важен для предмета изучения. Но к исследованиям фольклора нужно относиться исторически — принимая во внимание суть научной концепции, факты, на которые она опирается и какой областью знаний она обусловлена. Строить новые теории нельзя, не учитывая опыт прошлого, и в этом вопросе тоже должна быть преемственность, как и в самом фоль-

клоре. Для правильной интерпретации народной песни важно ее правильное осмысление. А сегодня, несмотря на множество подходов к трактовке жанра в народной песне, в исполнительской практике часто в качестве его единственных признаков принимается лишь внешняя организация. То же можно сказать и о тенденции называть песни лирическими только по напевности мелодии. Ведь многие явления фольклора, которые принято называть жанрами, обычно представляют собой целые *группы произведений*, сходных между собой по ряду определенных признаков: по темпу исполнения (протяжные, хороводные, плясовые), по месту и времени бытования (календарные песни, песни свадебного обряда, беседные и т. п.), по социальному признаку (сиротские, вдовские) и пр.

Предлагаемые исследователями народного творчества подходы к созданию жанровой типологии позволяют создать *многоуровневую типологию* (фолксномия), выделив в ней не только наиболее общие жанровые явления, но вместе с тем оттенить мелкие, но важные частности. Часто случается, что одни жанры как составные части входят в другие (песни, музыка звучат в сказках) или переходят в другие: свадебные величальные становятся *вечерочными*, либо превращаются в *колядки*, страдания принимают вид *лирических* песен. Сами народные исполнители могут отнести к свадебным песням *городской романс*, *позднюю балладу*.

Из множества существующих попыток структурировать жанры народного творчества идеальной нет, исследователи спорят о терминологии и формулировках, но все крутится вокруг цепочки исполнитель — исполнение — исполняемое — исторический контекст. Народная песня — сложный процесс и результат сотворчества многих и разных лиц. Как результат — она воплощают единый для всех семантический смысл (общественную и бытовую установку); как процесс — сложилась исторически и постепенно и обусловлена *коллективной потребностью народа*, а потому любая типология должна основываться на возрастной, социальной и исторической циклизации песен, включать музыкально-стилевую и поэтическую типологию, а в определении жанра фольклора стоит придерживаться комплексной характеристики. Тогда определение жанра будет хоть и тяжеловесным, но наиболее точным.

Принципы жанрового соподчинения могут быть разными. Это может быть древообразная иерархическая структура, основанная на принципах и практике соподчинения и *систематизации* (таксономия — в основе иерархии лежит *корневой таксон*). Может быть совокупность нескольких независимых классификаций, одновременно включающих различные основания (фасетная классификация — множество, элементами которого являются множества). Либо это и вовсе спонтанное творчество с целью организации информации — народная практика совместной категоризации

информации (ссылок, фото, видео клипов и т.п.) посредством произвольно выбираемых меток, называемых тегами (фолксономия — совокупная информация от разных людей на стыке научного и не научного народного знания).

Литература

1. Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. / Исследование, перевод с болгарского, вступит. статья и коммент. Е. Абызовой. — М.: Музыка, 1980. — 256 с., нот., схем.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Изд. 2-е. — М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 373 с.
3. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М.: Советский композитор, 1971. — 316 с.
4. Мазель Л. О мелодии. М., : Госмузиздат, 1952. — 300 с.
5. Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен // Статьи по музыкальному фольклору. М.-Л.: Советский композитор, 1973. — 221 с.
6. Мельник Е.И. Песенный тип и вариант в локальной традиции // Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция: Сборник научных статей / Редактор-составитель: канд. искусствоведения А.М. Мехнецов. — Л.: Изд. ЛОЛГК, 1985. — 135 с.
7. Банин А. Метод морфологического описания произведений фольклора // Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов / Отв. ред. Гусев В.Е. — Л.: ЛГИТМиК, 1983. — 160 с.
8. Банин А. К изучению русского народно-песенного стиха // Фольклор: Поэтика и традиция / Отв. ред. В.М. Гацак; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького — М.: Наука, 1982 — С. 104.
9. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора: Учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2-х ч. Ч.1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. — М.: Музыка, 2007. — 400 с., нот.
10. Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция: Сб. ст. / К.В. Чистов. — М.: ОГИ, 2005. — С. 48.
11. Аникин В.П. Теория фольклора / В.П. Аникин. — [2-е изд., доп.]. — М.: Университет, 2004. — 428 с.

МЕТОДЫ РЕГИОНАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ЭТНОХОРЕОЛОГИИ НА ПРИМЕРЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВЕЛИЖСКОГО РАЙОНА СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

И.С. Узлов,

*Москва, фольклорист, этнохореограф,
куратор интернет-портала по русской
традиционной хореографии
«Русский фольклорный танец»*

Аннотация. Цель данной статьи — сформулировать этноархеологические аспекты региональных исследований и на конкретном примере Велижского района Смоленской области показать, как можно использовать полученные результаты при практическом изучении традиционного танца этнохореографами. В качестве фактологической базы использовались видеоматериалы фольклорных экспедиций конца XX — начала XXI веков.

Ключевые слова: этнохореология, этнохореография, аутентичный танец, фольклорный танец, хоровод, пляска, бытовой танец, кадрили, методика

Annotation. Article objective — to formulate the ethnochoreological aspects of regional studies and, using a specific example of the Velizhsky district of the Smolensk region, to show how the results can be used in practical studies of traditional dance by ethno-choreographers. Video materials of folklore expeditions of the late XX — early XXI centuries were used as a factual base.

Keywords: ethnochoreology, ethnochoreography, authentic dance, folklore dance, khorovod, plyaska, social folk dance, quadrille, methodology.

Русская традиционная хореография обладает рядом свойств, присущих любому явлению традиционной культуры. Одним из таких свойств является локальность [2]. Несмотря на наличие общих особенностей у образцов традиционного танца восточных славян, при более детальном рассмотрении выделяются узкие зоны, в каждой из которых можно найти свои самобытные хореографические черты, характерные только для танцев конкретной территории. Поэтому изучение региональной природы танца является основой этнохореологических исследований [12].

Начать необходимо с выбора региона исследования. Мы предлагаем придерживаться следующего алгоритма:

1. Провести поиск информации об этнокультурном делении в литературе по смежным с этнохореологией дисциплинам.
2. При отсутствии информации о разбииении необходимо изучить проблему и на основе данных об истории заселения края, этническом составе и современном состоянии музыкальной традиции самостоятельно выделить этнокультурные зоны.

3. Если подробное исследование историко-культурного ландшафта невозможно из-за ограниченности ресурсов или отсутствия у исследователя-хореографа специализированных знаний, можно выбрать произвольный регион исследования. Проще всего в таком случае ориентироваться на современное административно-территориальное деление, в частности на административные районы, особенно в том случае, если результаты планируются использовать в практической деятельности.

При выборе произвольного региона исследования необходимо помнить, что его границы могут не соответствовать ареалу распространения хореографической традиции и только в дальнейшем станет ясно, является ли произвольный регион обособленной зоной, в границах которой сохраняется единый хореографический стиль, состоит из нескольких таких зон или сам является частью большего образования.

В качестве примера региона исследования рассмотрим Велижский район Смоленской области. В контексте нашего исследования такой выбор может быть обоснован тем фактом, что изучаемые материалы относятся к конкретному временному периоду конца XX — начала XXI века, когда Велижский район уже существует как устоявшаяся административно-территориальная зона.

На подготовительном этапе необходимо ознакомиться с географическим и историко-культурным контекстами формирования изучаемой территории. Из сравнения данных переписей 1897 года [6] и 2002 года [5], видно, что население данного пограничного региона представляет собой особую демографическую группу, в которой к концу XX века затруднительно выделить однозначные черты русского или белорусского этносов. Следовательно, в традиционной хореографии должны присутствовать особенности, характерные как для Витебского Поозерья, так и для пограничных районов Смоленской, Тверской и Псковской областей, представляя собой смешение русской и белорусской хореографической культуры.

На следующем этапе необходимо сформировать фактологическую базу рабочих материалов и проанализировать их состав. Наше исследование проводилось на основе материалов трех экспедиций в Смоленскую область: экспедиция 1995 года ПНИЛ РАМ им. Гнесиных (материалы которой опубликованы на интернет-портале по русской традиционной хореографии pliaska.ru) и экспедиции педагогов фольклорного ансамбля «Околица» (г. Зеленоград) ДШИ им. С.П. Дягилева 2006 и 2007 годов.

Анализ экспедиционных материалов следует начать с выделения жанрового состава хореографического репертуара исследуемого региона и исследовать каждый жанр в отдельности. Основными жанрами русского танца являются хоровод и пляска [3]. Кроме этих двух наиболее древних

жанров в обиход восточных славян в конце XIX — начале XX веков входит новый жанр бытового танца, пришедший из городской среды и имеющий общие черты с бальным танцем. Помимо этого, некоторые образцы традиционного танца представляют собой переходные формы, например, хороводы с элементами пляски.

На примере хороводов покажем, каким способом можно проводить этнохореологический анализ материалов. Для этого мы предлагаем использовать таблицы, в которых указаны хореографические аспекты исследуемого жанра и их расшифровка относительно конкретного танцевального образца. При этом за гранью остаются некоторые этнографические и музыкальные признаки, хотя их взаимосвязь с хореографией очевидна, но в данном случае мы ограничимся исследованием только танцевальных особенностей для исключения междисциплинарных изысканий.

Пример таблицы для хороводного жанра с пояснительными комментариями представлен ниже (*таблица 1*).

Таблица 1. Хореографические признаки жанра хоровод

Аспект	На что обратить внимание
Вид (пространственная организация)	Круговой, линейный, орнаментальный, шествие, статичный или игровой?
Приуроченность	Приуроченный или нет?
Шаг	Шаговая основа: однородная (как правило для приуроченных) или переменная? Если однородная, выделить основной шаг. Описать набор используемых шагов, если переменная.
Взаимодействие исполнителей	Держатся за руки или нет? Какое положение рук? С кем есть зрительный контакт? Могут ли повернуться друг к другу для взаимодействия?
Скорость движения	Как быстро идут (если идут вообще)?

Первые два пункта «пространственная организация» и «приуроченность» позволяют уточнить принадлежность хоровода к определенному виду, в то время как пункты «шаг», «взаимодействие исполнителей» и «скорость движения» определяют лексические особенности исполнения и могут служить как для определения второстепенных характеристик видов хороводов, так и для выделения общей манеры в рамках всего жанра. Также важно обращать внимание на соотношение признаков.

В исследуемых нами материалах не было найдено ни одного исполнения хороводов, поэтому мы не сможем заполнить такую таблицу для Велижского района, так как из доступных устных описаний нет возможности определить хореографические особенности исполнения. Известно, что в интервью с информантами из д. Крутое упоминаются игровые хороводы, которые могли быть приурочены к периодам святочных молодежных гуляний.

Для более детального ознакомления со способами этнохореологического анализа рассмотрим таблицу, аналогичную представленной выше, для жанра пляски (таблица 2).

Таблица 2. Хореографические признаки жанра пляска

Аспект	На что обратить внимание
Вид (количество исполнителей и состав)	Сольная, парная, массовая, групповая? Женская, мужская, смешанная?
Приуроченность	Приуроченная или нет?
Шаг	Шаговая основа: как правило преобладает один или пара основных типов шагов, которые проходят сквозным пластическим мотивом в пляске.
Пространственная организация	Какова траектория движения? Она постоянная или может меняться?
Постановка корпуса и положение рук	Наклонен корпус или нет? В каком положении находятся руки? Движения резкие или плавные? Работа локтей и кистей.
Лексика	Какие коленца, дробы, хлопущки, присядки и акробатические трюки используются?
Гендерные отличия	В чем отличия мужского и женского исполнения?
Музыкальные особенности	Какая музыка играет под какие виды плясок? Есть ли специализированные припевки?
Скорость	В каком темпе играют музыку под конкретную пляску?

В таблице так же, как для хороводов, первые два пункта определяют вид пляски. Мы классифицируем исследуемые пляски по структурно-композиционному признаку и делим их на сольные, парные, групповые и массовые [3]. Также дополнительным уточнением в классификации помимо приуроченности является гендерный состав пляшущих. Так как пляска является импровизационным жанром [1], то для нее пространственная организация уже не является определяющим видом признаком и переходит в разряд исполнительских аспектов.

Рассмотрим конкретный пример: пляску «Русского» из д. Конец [8]. Данная пляска относится к массовым, так как в ней не ограничено количество участников, в отличие от групповых плясок. На видеофрагменте видно, что плясать выходят только женщины, хотя на сеансе находятся мужчины, которые активно принимали участие в бытовых танцах. Из этого и нескольких косвенных свидетельств, полученных в ходе интервью, можно заключить, что массовая пляска в д. Конец является женской и мужчины в ней обычно не участвовали, хотя однозначно нельзя утверждать, что им запрещалось выходить на круг вместе с женщинами. Основной шаг, который используют все исполнители на протяжении пляски, — это переменный шаг. Движение организовано по кругу против часовой стрелки, хотя любая из плясуний может нарушить круговую композицию в произвольный момент пляски, но затем она через некоторое время все равно возвращается в общий круг. Верхняя часть корпуса подвижна, руки редко поднимаются выше головы, однако и не находятся постоянно внизу. В лексике помимо переменного шага присутствуют дробные выстукивания типа «ключ» и его разновидности, а также встречаются элементы, больше характерные для мужской манеры пляски, такие как «хлопушки» и присядки. Темп пляски быстрый, а сама пляска сопровождается исполнением частушек. Все эти моменты могут быть внесены в представленную выше таблицу. Проанализировав другие доступные образцы массовых плясок и дополнив данную таблицу столбцами справа для новых данных, мы увидим, что большинство комментариев в строках для разных колонок будут повторяться. Это указывает на существование определенных правил исполнения массовых плясок в Велижском районе, которые мы называем манерой или стилем. Важно отметить, что на данном этапе можно говорить лишь о манере, характерной только для конкретного вида плясового жанра традиционной хореографии, в нашем случае, — массовой пляски.

Для того, чтобы выявить особенности жанра пляски в Велижском районе в целом, рассмотрим другой вид — сольную пляску — на примере «Сербияночки» из д. Осиновица [10]. В целом можно заметить, что представленная сольная пляска по многим лексическим признакам соответствует тому, что было выявлено в ходе анализа для массовой пляски. Од-

ним из основных отличий является форма пространственной организации танца, однако даже здесь можно выделить периодические проходки по кругу против часовой стрелки. Кроме того, нельзя забывать, что некоторые особенности конкретного исполнения хореографического образца могут быть связаны с условиями записи (например, ограниченное пространство) и сиюминутным состоянием танцора. Также в традиционной хореографии очень важно учитывать вариативность и индивидуальные черты исполнителя, которые могут не характеризовать общую региональную манеру. Определить именно региональные жанровые признаки можно только путем анализа и сопоставления большого количества образцов, что позволит выделить ядро местной хореографической стилистики.

Таким образом мы можем сформулировать определенный алгоритм исследования региональной жанровой манеры:

1. Последовательная обработка танцев одного жанра с выделением видовых категорий и определением признаков отдельно для каждого вида, отсеивая индивидуальные особенности.
2. Последующее обобщение и выделение общих признаков всего жанра в целом.

В частности, с помощью данного алгоритма, проанализировав все доступные экспедиционные материалы мы установили, что для пляски Велижского района, зафиксированной в конце XX — начале XIX века, характерны опора на переменный шаг с интеграцией различных дробных элементов и ярких коленец и общее стремление к круговому движению, направленному против часовой стрелки.

Для получения более детальных результатов можно поэлементно разобрать все танцевальные движения и выделить определенные типы коленец и дробей, которые регулярно повторяются максимальным количеством жителей данной местности в пляске, однако это требует гораздо больше времени и значительно большего количества исходного рабочего материала, которого на данный момент явно недостаточно.

Аналогично можно составить таблицу для этнохореологического анализа еще одного жанра традиционной хореографии — бытового танца (таблица 3).

Таблица 3. Хореографические признаки жанра бытовой танец

Аспект	На что обратить внимание
Вид (структура)	Свободный или регламентированный? Регламентированный: однофигурный или многофигурный? Есть ли команды?

Таблица 3. Хореографические признаки жанра бытовой танец

Аспект	На что обратить внимание
Приуроченность	Приуроченный или нет?
Происхождение	Происхождение танца авторское? Кто автор, когда опубликован и где? Как и когда танец попал в деревенскую среду и конкретно в эту местность?
Пространственная организация	Круговой, линейный, квадратный или орнаментальный?
Структурное образование	Парный, тройками, четверками, пятерками и т.д., групповой или массовый?
Наличие вальсового поворота	Используется вальсовый поворот? Какая разновидность? Есть ли дифференциация танцев по разновидности вальсового поворота?
Вариативность	Возможна ли вариативность в рамках регламентированной структуры? Встречаются ли плясовые импровизационные элементы?

В случае с бытовыми танцами видовая принадлежность определяется уже не просто композицией, как в случае с хороводами, а самой структурой танцев. А.Ф. Кукин в своей статье [4] разделяет бытовые танцы на две категории: свободные и регламентированные. Отличие регламентированных танцев от свободных заключается в фиксированном порядке фигур и танцевальных движений в них.

Как правило, бытовые танцы являются неприуроченными, так как они вошли в деревенский обиход в то время, когда обрядовые традиции уже начинали угасать, однако в редких случаях новые танцевальные формы присоединялись к обрядовым комплексам, как правило, в качестве заключительной части после окончания основного действия. Также для исследования бытового танца важно понимать его истоки, так как почти все образцы этого жанра имеют авторское происхождение либо музыкального материала, либо самой хореографии. Понимание происхождения может помочь с датировкой появления танцев в крестьянской среде и выявления общих структурно-композиционных элементов, имеющих корни в авторских первоисточниках.

Лексика бытовых танцев разнообразна и выделить элементы, значимые в рамках общей манеры, достаточно сложно, так как часто они привязаны к конкретной танцевальной мелодии, а не к общему стилю исполнения. Для анализа лексической составляющей в данном регионе мы выделили вальсовый поворот, так как при первичном обзоре материалов было выявлено, что он встречается в значительной части всех исследуемых записей бытовых танцев. Последний пункт «вариативность» может служить своеобразной мерой ассимилированности городского материала в деревенской среде, что особенно интересно пронаблюдать для вида регламентированных танцев с характерной четкой структурой. Одним из свойств традиционной культуры является импровизационность, поэтому даже в рамках фиксированной композиции народные исполнители находят возможность проявить свою индивидуальность. Отмечать такие моменты важно для понимания особенностей функционирования жанра и хореографического мышления информантов.

Анализ бытовых танцев производился по приведенному выше алгоритму сначала отдельно для свободных (пример — танец «Полька» из д. Конец [9]) и для регламентированных однофигурных танцев или сиквенсов [11] (пример — танец «Суббота» из д. Комиссарово [7]), а затем путем межвидового сравнения было выделено общее регионально-стилистическое ядро жанра. Подробно не рассматривались многофигурные регламентированные танцы, представленные в регионе кадрилими ввиду малого объема данных.

На последнем этапе, проведя полный обзор и анализ всех видов и жанров традиционной хореографии исследуемого региона, можно попробовать сделать обобщение, которое позволит выделить основные хореографические доминанты. В частности, по результатам проведенного исследования мы можем заключить, что в Велижском районе в конце XX — начале XIX веков преобладает жанр бытового танца. Хореографическим элементом, встречающимся почти во всех зафиксированных образцах, является переменный шаг, который представляет основу пластической культуры исследуемого региона. Исключение составляют кадрили, которые обладают рядом самобытных черт и при их исполнении исполнители почти не используют переменный шаг. Также значимую роль играет вальсовый поворот, который встречается в большинстве сиквенсов и является главным структурным элементом свободных бытовых танцев.

Такие краткие выводы полностью не раскрывают особенности региональной хореографической традиции, однако их достаточно, чтобы сформировать четкие ориентиры для практикующего этнохореографа, на которые он может опираться при освоении региональной манеры. Также все вышеизложенные тезисы могут послужить основой для более глубоких этнохореологических исследований.

Подводя итог, еще раз обобщим все приведенные в статье размышления о методике исследования региональной природы традиционного танца и сформулируем основные этапы проведения исследования.

1. Региональный подход в исследовании традиционной хореографии должен начинаться с теоретического обоснования локальных хореографических особенностей.
2. Отправной точкой является выбор региона исследования, который может основываться на алгоритме, указанном в первой части статьи.
3. Если основная цель исследования — получить результаты, применимые в практической деятельности, то за минимальную отправную территориальную единицу можно взять современный административно-территориальный район, однако необходимо понимать исторический контекст его формирования.
4. Исследование должно проходить отдельно по каждому из основных хореографических жанров и видов, учитывая их специфику.
5. Путем сравнения характеристик большого количества исходных материалов можно выделить общие признаки сначала отдельно для каждого вида, а затем произвести обобщения для всего жанра в целом. При этом отсекаются особенности, определяющиеся индивидуальными качествами исполнителей.
6. На основании полученных региональных жанровых характеристик можно провести обобщение, которое позволит выделить общие для всех жанров элементы. Они являются ядром регионального стиля исследуемой зоны. Практическое изучение хореографии данной местности необходимо начинать с отработки именно этих движений.

Мы надеемся, что приведенные в данной статье алгоритмы и пошаговая методика анализа локальных особенностей традиционной хореографии способствуют появлению более детальных и углубленных исследований в области этнохореологии и позволят избежать «размывания» региональной манеры в практическом освоении хореографических форм фольклора современными танцорами и плясунами.

Литература

1. Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии [Текст]/ [Общая ред. и послесл. М. Левина]. — Москва: Искусство, 1964. — 368 с.
2. Камаев А.Ф. Народное музыкальное творчество: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений/ А.Ф. Камаев, Т.Ю. Камаева. — 2-е изд., испр. — М.: Издательский центр «Академия», 2008. — 304 с.

3. Климов А.А. Основы русского народного танца/ А.А. Климов. — М.: Искусство, 1981. — 270 с., ил., нот., 4 л. ил.
4. Кукин А.Ф. Новый хореографический стиль в традиционном быту русской деревни [Текст]/ А.Ф. Кукин// Пластическое воспитание актера в театральном вузе: сб. науч. тр.— Л., 1987.— С. 91–109.
5. Национальный состав населения Смоленской области по данным Всероссийской переписи населения 2002 года [Электронный ресурс]// Федеральная служба государственной статистики.— 2013. — URL: http://sml.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/sml/resources/5fa0ce804f32aba7fb3a99b5ae2d/nsns0.PDF (дата обращения: 30.09.2018).
6. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1887 г.: в 89 т. Т. 5: Витебская губерния: Тетрадь 1/ под ред. [и с предисл.] Н.А. Тройницкого.— [СПб.]: Издание центрального статистического комитета Министерства внутренних дел, 1899. — 110 с.
7. Смоленская обл., Велижский р-н, д. Комиссарово. Танец «Суббота». 1995 г. [Электронный ресурс]// Русский фольклорный танец: интернет-портал по русской традиционной хореографии. — Электрон. Дан. — [М., 2018]. — URL: http://pliaska.ru/shilin_smolensk95_35 (дата обращения: 30.01.2019).
8. Смоленская обл., Велижский р-н, д. Конец. Пляска «Русского». 1995 г. [Электронный ресурс]// Русский фольклорный танец: интернет-портал по русской традиционной хореографии. — Электрон. Дан. — [М., 2018]. — URL: http://pliaska.ru/shilin_smolensk95_25 (дата обращения: 30.01.2019).
9. Смоленская обл., Велижский р-н, д. Конец. Танец «Полька». 1995 г. [Электронный ресурс]// Русский фольклорный танец: интернет-портал по русской традиционной хореографии. — Электрон. Дан. — [М., 2018]. — URL: http://pliaska.ru/shilin_smolensk95_23 (дата обращения: 30.01.2019).
10. Смоленская обл., Велижский р-н, д. Осиновица. Пляска «Сербиянка». 1995 г. [Электронный ресурс]// Русский фольклорный танец: интернет-портал по русской традиционной хореографии. — Электрон. Дан. — [М., 2018]. — URL: http://pliaska.ru/shilin_smolensk95_30 (дата обращения: 30.01.2019).
11. Стратилатов Б.Г. Авторские танцы в России на рубеже XIX-XX вв [Электронный ресурс]/ Б.Г. Стратилатов// Ассоциация исторического танца: [сайт].— 2014. — URL: http://old.hda.org.ru/downloads/49_salon_dances.pdf (дата обращения: 30.01.2019).
12. Шилин А.И. Неизвестный русский танец [Текст]/ А.И. Шилин// Народное творчество. — 2006. — №3. — С. 12–16.

ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ МУРОМСКО-МЕЛЕНКОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ В АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛАХ И ЭКСПЕДИЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ

*К.С. Слабикова,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Рассматриваемые в данной статье Муромский и Меленковский районы представляют особый интерес. Расположенные по левому берегу Оки и граничащие друг с другом, они демонстрируют совершенно разную песенную традицию, которая стала результатом совершенно разного исторического развития.

Ключевые слова: Владимирская песенная традиция, публикации, фольклорные записи, архивы, песенные жанры.

Annotation. The Muromsky and Melenkovsky districts discussed in this article are of particular interest. Located on the left bank of Oka and bordering each other, they demonstrate a completely different song tradition, which was the result of completely different historical progress.

Keywords: Vladimir song tradition, publications, folklore records, archives, song genres.

Песенная традиция Владимирской области сложна и противоречива. Многие исследователи отмечали, что песни средней полосы России недостаточно интересны, и такое мнение сформировалось не случайно. Кажущаяся неизученность фольклора данного региона диктовалась его «подозрительной» близостью к Москве. Так территориально доступная Владимирская область оказалась менее обследованной, чем отдалённые окраины. Как самостоятельная Владимирская область существует лишь с 1944 г. В настоящее время она включает 16 районов, граничащих друг с другом, но, тем не менее, имеющих совершенно разную певческую традицию. Почему так получилось, попробуем разобраться исследуя те архивные материалы, которые общедоступны, но не часто берутся во внимание.

О традиционной культуре Владимирщины стоит судить в первую очередь по архивным записям. Ценные статьи по истории и этнографии до сих пор хранятся на страницах газет «Владимирские губернские ведомости», «Трудов Владимирского Губернского статистического комитета», а также «Трудов Владимирской учёной архивной комиссии».

Первые наиболее системные публикации материалов по краеведению были связаны с выходом в свет газеты «Владимирские губернские ведомости». В неофициальной части к этой газете, получившей название «Прибавление к Владимирским губернским ведомостям», публиковалась

информация о событиях губернии, материалы по истории, этнографии, фольклору и т.д. Редактором прибавлений 30 января 1838 года был назначен А.И. Герцен, который и придал газете краеведческую направленность. Им была разработана программа, приоритетом которой стояли сборы и публикации материалов о народном быте. В середине XIX века во Владимирской губернии появляются несколько исследователей-краеведов, которые стали авторами многочисленных этнографических заметок и статей. Наиболее известный — К.Н. Тихонравов (уроженец г. Коврова), который был редактором неофициальной части газеты.

Основная часть статей газеты была написана Н.Г. Добрынкиным и Е.П. Добрынкиной. Эта семья изучала Муромский и Меленковский районы во всех отношениях. Сам Николай Гаврилович вначале писал о Меленковском районе исторические заметки, а с 1867 года и некоторые сведения по этнографии. Первые его статьи, затронувшие этнографию — «Село Чаадаево Муромского уезда», «Обычай хоронить «Кострому», «Обычай кричать Коляду» (№ 29 1867 г.). В тот момент такого рода сообщения были малочисленными, так как первостепенной темой большинства других статей была история, статистика и основные события губернии. Далее он всё чаще затрагивает тему этнографии. Стоит отметить и то, что Н.Г. Добрынкин стал первым основательным исследователем промыслов Меленковского уезда и написал несколько статей об этом: «Льняное производство в Меленковском уезде» (№ 16, 1866 г.); «Известковое производство в Меленковском уезде» (№3, 1866 г.) и др. Среди прочего в статьях приводится краткая историческая справка, даются описания условий для развития конкретного производства, а также сообщаются цены на него.

В 1871 году Николай Гаврилович женился на Екатерине Павловне Иниховой, которая в скором времени выступает в печати со своими работами по этнографии. Её статьи в основном о Муромском районе, и тема фольклора и этнографии в работах — основная. До сих пор данные публикации являются достоверным первоисточником в изучении этнографии Муромского уезда. Это статьи: «Свадебный обряд в Муромском уезде» (№27, 1872г.), «Деревня Корниловка Муромского уезда» (№24, 1872г.), «Домашний быт крестьян заречной стороны Муромского уезда» (№35-37, 1873 г.) и т.д.

Большое количество информации о жанровом составе песен, обычаях и обрядах, быте и нравах крестьян разных районов Владимирской области содержится в газете «Владимирские губернские ведомости».

По Муромскому району стоит отметить статьи:

- «Народные песни в г. Муроме» (№5, 1872 г.),
- «Деревня Корниловка Муромского уезда» (№24–28, 1872 г.),
- «Крестьянская свадьба в Муромском уезде» (№11, 1874 г.),
- «Село Чаадаево Муромского уезда» (№39, 1867 г.),

«Коледа в Муромском уезде в деревне Эфановой и Дьяконовой» (№12, 1867 г.),

«Разработка алебаstra в Муромском уезде» (№15, 1868 г.),

«Домашний быт крестьян заречной стороны Муромского уезда» (№35-37, 1973 г.).

По Меленковскому району:

«Льняная промышленность в Меленковском уезде» (№3, 1866 г.),

«Деревня Шилово Меленковского уезда» (№3, 1866г.),

«Льняное производство в Меленковском уезде» (№16, 1866 г.),

«Известковое производство в Меленковском уезде» (№17, 1866),

«Коляда в Меленковском уезде» (№23, 1870 г.),

«Свадебный обряд в Меленковском уезде» (№28-29, 1871 г.),

«Осенние вечера в Меленковском уезде» (№39, 1871 г.).

Все указанные статьи, по большей части, незначительного объема, но содержат очень ценную узколокальную информацию, и все они, как уже отмечалось ранее, были опубликованы в неофициальной части газеты «Владимирские губернские ведомости». Стиль статей описательно-повествовательный, рассказывает о быте крестьян Меленковского района. Особо в ряду данных работ стоит обозначить и труд Н.Г. Добрынкина «Сто лет назад и теперь. Статистическое обозрение Муромского уезда», где автор сообщает сведения о каждом селении в уезде.

Выделяют авторы статей «Владимирских губернских ведомостей» и обряды, проводимые во Владимирской губернии. Например, Илькевич выделяет обряд «Похороны Костромы» (ВГВ, №43, 1842г.).

«К числу суеверных обрядов и празднеств, которые во множестве и с разными значениями перешли в круг простого народа от древнейших времён принадлежат так называемые «похороны Костромы» — особенный обряд, существовавший в некоторых местах здешней губернии, преимущественно в Муромском уезде и ныне уже прекратившийся. Этот обряд совершался обыкновенно в первое воскресенье после Троицына дня». Перескажем далее общее содержание обрядовых действий.

Молодые люди, собравшись в послеобеденное время в известное место, делали из соломы чучело, давая ему «подобие идола», и затем с песнями, также приспособленными к этому обряду, несли изображение к какому-либо озеру или реке. Там на берегу празднующие останавливались и делились на две стороны. Одна сторона держала у себя чучело и делала перед ней «разные смешные кривляния и поклоны». Составляющие же другую сторону также подбегали «нечаянно к истукану» и старались вырвать его из рук державших. Тут начиналась притворная борьба и, несмотря на усилия противной стороны, «обыкновенно скоро овладевали Костромой, рвали рубище, покрывавшее её, и мочала и лыки, которыми

она была связана и, растаптывая ногами, тут же бросали в воду». Далее защищавшая сторона с заунывным воем оплакивала «тонувшую чучелу», потом раздавался общий хохот, и тем оканчивалось действие. Обе стороны соединялись вместе и с песнями возвращались домой.

Интересно то, как трактуется обряд в данной статье.

«Этот суеверный обряд, составлявший, разумеется, только забаву народа, без сомнения имеет начало в древности и относится, кажется, ко времени крещения земли Русской Владимиром Святым. Хотя в памяти народной потерялось значение похорон Костромы, но надобно полагать, что Муромцы, в насмешку над киевскими язычниками, выражали здесь участь Перуна, утопленного в Днепре по повелению Владимира. Известно, что муромцы вполне приняли христианскую веру при князе Муромском Константине около XVII столетия; но около Муромы, в тамошних лесах, жили ещё в то время потомки киевских язычников, которые, как говорят, убежали сюда со своими богатствами, и, упорно сохраняя свою старую веру, противодействовали распространению христианства. Над этими-то выходцами смеялись может быть в своём обряде принявшие Святое крещение муромцы. Замечательно, что и песня, которую пели, хороня Кострому, оканчивается припевом: выдыбай Боже», что напоминает клич киявлян, бежавших по берегу реки, где тонул брошенный в воду истукан Перуна. От чего же эта чучела названа Костромою, неизвестно» (Илькевич, ВГВ, №43, 1842 г.).

Изучение фольклора Владимирской области берет своё начало с середины XIX века и связано с именами А.Смирнова и К.Тихонравова. Один из первых сборников, принадлежащий им, вышел в 1847 году в Москве (составитель А.Смирнов), в нём было опубликовано 97 лирических и 15 хороводных песен [1]. Спустя 10 лет вышел «Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии К.Тихонравова [2]. Позднее, изучая говоры Владимирской губернии, он опубликовал словарь офенского языка, изучением которого занимались владимирские краеведы И.А. Голышев и Н.Г. Добрынкин. Далее публикация владимирских песен была продолжена в общерусских сборниках П.И. Киреевского (пять исторических песен), П.В. Шейна (67 текстов и три описания свадебного обряда), А.И. Соболевского (49 текстов) и, наконец, в сборнике Е.Э. Линёвой, записавшей в Муромском уезде несколько текстов (Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1, СПб., 1914 г. Е.Э. Линёва). Ею же во Владимирской губернии были сделаны и первые фонозаписи (1897 г.).

Материалы по этнографии хранятся и на страницах «Трудов Владимирского губернского статистического комитета», главным редактором которого также был К.Н. Тихонравов. Сборник выходил во Владимире с 1863 по

1873 г. Деятельность же комитета в целом имела историко-археологическую, а с 1890-го и этнографическую направленность (участие в деятельности центральных научных обществ и, прежде всего, в деятельности РГО).

Материалы, собранные в XIX веке РГО и Тенишевским этнографическим бюро, весьма интересны. В архиве РГО владимирские фольклорные материалы встречаются в 23 разделах. В них представлены песни, пословицы и заговоры. Среди этнографических материалов, собранных корреспондентами РГО, интересны описания свадебного и календарных обрядов, записи поверий и сведений об офенях. В архиве Тенишевского бюро особенно богато представлены сведения о верованиях, былички о колдунах, лешем и водяном. Встречается много местных легенд о Христе, о святых, о чудесных исцелениях. Приводятся также тексты духовных стихов. Небольшой, но ценный материал по фольклору Владимирской губернии хранится в архиве Академии наук СССР (Ленинград). Это — материалы фонда П.В. Шейна.

Весьма объемный и интересный материал по старинному быту Вязниковского уезда собрал и описал И.А. Голышев. Им было издано более 30 книг и брошюр, 11 альбомов и 600 статей. На основе Владимирских материалов в начале XX века издаются такие крупные работы, как: «Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии» (Г. Завойко, 1914 г.); «Село Большая Брембола» (М. Смирнов, 1907 г.); «Сведения по этнографии Владимирской губернии» (А. Соболев, 1912 г.).

Стоит отметить и ценные материалы сборника «Труды Владимирской учёной архивной комиссии». Учёные архивные комиссии появились в Твери, Тамбове, Рязани, Орле в 1884 году и объединили любителей-краеведов. Подобным обществом лишь в 1898 году во Владимирской губернии стала Владимирская учёная архивная комиссия, созданная по инициативе А.В. Селиванова. В трудах комиссии содержатся статьи:

- *по истории* («Из истории Владимирского дворянства», Кн. I-1899 г.; «Город Юрьев-Польский (Историческая заметка по поводу 700-летия существования его)», Кн. VI- 1904г.; «Село Большая Брембола» Кн.IX- 1907 г.);
- *на православную тему* («Житие пр. Евфросинии Суздальской», Кн. I-1899 г.; «История Суздальской духовной семинарии» Кн.VII-1905г.; «К биографии Суздальского митрополита Илариона», Кн. X-1908 г.);
- *об архитектуре и искусстве* («Новый взгляд на памятники искусства Владимиро-Суздальской области домонгольского периода», Кн. I-1899 г.; «Памятники древнерусской гражданской архитектуры во Владимирской губернии», Кн. VI- 1904г).

Авторами данных статей стали В.Г. Добронравов, Н.В. Маклаков, В.Косаткин, В.Георгиевский, М.С. Померанцев, Н.В. Малицкий и др. Ин-

интереснейшие статьи в это время также писали: К. Веселовский — член Владимирской учёной архивной комиссии, активный сотрудник РГО и А.В. Смирнов — член архивной комиссии.

Отметим, что в дореволюционное время экспедиций во Владимирскую область совершалось крайне мало. Большая часть записей была сделана И.В. Некрасовым в рамках собирательской деятельности РГО в 1890-е годы (26 записей). Следующие музыкальные записи были сделаны только спустя 40 лет — в 1937-1938 гг. сотрудниками Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории под руководством К.В. Квитки. В экспедициях приняли участие Н.М. Бачинская, И.К. Зданович, Л.В. Кулаковский.

Следующий этап исследовательско-собирательской деятельности владимирских песен начался с конца 50-х. В 1958-1968 гг. во Владимирскую область были направлены экспедиции Московской государственной консерватории (первая из них с участием студентов Института им. Гнесиных), а также Института этнографии АН СССР (1962-1969 гг.). В это же время были сделаны сравнительно немногочисленные записи Н.М. Бачинской, К.М. Бромлеем, И.Д. Дюжаковой, С.И. Пушкиной, Б.Ф. Смирновым и местными собирателями — Ф.С. Бабанкиным и А.Н. Севастьяновым.

В 1962 году была совершена экспедиционная поездка в город Муром Владимирской области: в качестве основной базы был избран колхоз «Коминтерн» в селе Борисоглеб Муромского района. Уже в следующем, 1963 году именно сюда направилась большая группа фольклористов, этнографов (В. Грибанова, С. Дмитриева, Т. Макашина, Г. Носова, Э. Померанцева, В. Устинова) и музыковедов (В. Базарнова, В. Павлов, А. Перлин), наблюдавшая празднование Масленицы и выявившая значительное число исполнителей.

Немного позже были сделаны выезды во Владимир и Суздаль, а также в Собинский, Меленковский, Судогодский, Вязниковский и Гусь-Хрустальный районы. Почти при каждом выезде вновь посещался с. Борисоглеб Муромского района. Экспедиционная работа здесь велась главным образом С.И. Дмитриевой, Г.А. Носовой и Э.В. Померанцевой. В экспедиции 1968 г. участвовали фольклористы Н.В. Новиков и В.Г. Смолицкий, а также музыковед Б.И. Рубинович.

Стоит отметить и экспедиционную деятельность во Владимирскую область ГЦРФ. В Муром она стала предприниматься с 1958 года под руководством И.А. Бродского в составе из преподавателей и студентов ГМПИ (РАМ) им. Гнесиных. Активная экспедиционная деятельность по деревням и сёлам Муромского района продолжалась вплоть до 2005 года.

Всего с 1962 по 1969 гг. было сделано 9 выездов, в результате которых собран значительный материал. Было записано 560 текстов песен: около ста *хороводных* и *плясовых*, около ста *свадебных*, свыше ста *романсов*. Значительно меньше было записано *частушек* и *сказок*. Кроме того, собра-

ны былички, предания, пословицы, загадки, детский фольклор, сделаны описания *обрядов*. В итоге мы располагаем фонограммами, нотациями и слуховыми музыкальными записями владимирских песен в количестве 44 дореволюционных и более чем тысячью советского времени.

Интерес вызывают и публикации Областного центра народного творчества (ОЦНТ):

- «*Календарные обряды Владимирской деревни*» в 1995 году. В данный сборник вошли календарные обряды, записанные на территории Владимирской губернии в XIX–XX веках. Составление, предисловие, примечания и подготовка текстов написана В.В. Дмитриевой.
- «*Семейные обряды Владимирской деревни. Часть I.*» в 1995 году. Автор В.В. Дмитриева.
- «*Семейные обряды Владимирской деревни. Часть II.*» в 2006 году. Автор В.В. Дмитриева.
- «*Песни села Большой приклон Меленковского района*» в 1996 году. Запись, нотация, автор предисловия и комментариев к песням Н. Н. Алехина.
- «*По Калинову мосточку*» в 2008 году. Составление, комментарии, подготовка текстов — К.С. Васин; расшифровка и нотация — О.В. Грицкевич. В сборник вошли календарные, игровые, плясовые и хороводные песни, записанные в XX веке в Муромском, Меленковском, Гороховецком, Кольчугинском, Суздальском, Ковровском и Судогодском районах.

В 2008 году ГРЦРФ выпускает значительный сборник, отражающий реальную картину состояния традиционной культуры на рубеже XX–XXI веков «Традиционная культура Муромского края». В этом же году выходит второй том с тем же названием, где основную часть занимает музыкальный фольклор и народная хореография.

В последние годы экспедиционная практика во Владимирскую область значительно сократилась. Прекратилась и публикация книг о фольклоре, быте и нраве народа этих мест.

В 2017 г. в Муромском районе автором статьи были зафиксированы как раннетрадиционные песни (календарные, хороводные, свадебные), так и песни более позднего происхождения (романсы, баллады, припевки). В д. Талызино от Засоровой Антонины Ивановны 1940 г., урож. д. Рожново удалось записать календарные, величальные, плясовые и хороводные песни, лирические, романсы-баллады и романсы. Таким образом, в репертуар исполнительницы вошли, как более ранние, так и поздние городские песни. В с. Борисоглеб от Салтыковой Нины Ивановны 1937 г. записано несколько частушек. В с. Татарово от Щитовой Валентины Николаевны 1946 г., Сухароковой Нины Николаевны 1951 г. и Холодовой Альбины Алексеевны 1959 г. записаны хороводные, плясовые, частушки и романсы.

В д. Петровоково от Новожиловой Антонины Павловны 1938г. и Бухаровой Антонины Николаевны 1938 г. записаны романсы и частушки. В с. Лазарево от Володиной Клавдии Михайловны 1935 г. сделаны записи лирических песен, духовных стихов и мужских припевок. В Меленковском же районе была записана исключительно поздняя лирика: тюремные песни, романсы и баллады. Запись состоялась в одном селе — Дмитриевы Горы. Здесь от Авдониной Елены Фёдоровны 1939 г. были записаны лирические, тюремные песни, романсы-баллады.

Неравномерность и недостаточность обследования области не позволяют говорить о чертах её музыкального стиля в целом. Наибольшее количество записей приходится на восточную половину области — Муромский, Меленковский, Судогодский, Ковровский и Вязниковский районы. Среди западных районов записи делались в Александровском районе и в Юрьев-Польском районах. В целом же, собранные во Владимирской области образцы представляют почти все песенные жанры, это: лирика во всём её многообразии — позднейшая крестьянская по музыкальному складу, протяжная, семейно-любовная, повествовательная, с рукрутско-солдатской тематикой, баллады; свадебные песни, в том числе величания и причитания невесты; хороводные песни (медленные и быстрые), плясовые, игровые, шуточные; календарные песни — веснянки, семицкие, масленичные и колядки; частушки; трудовые песни; песни городской музыкальной традиции, в том числе песни на рабочую тематику, поздние по стилю духовные стихи; современные песни.

Вопросы географической приуроченности песенных жанров чрезвычайно важны и показательны. Не все они равномерно распространены во Владимирской области. Так, в южной части Меленковского района мелодический склад песен ощутимо отличается от стиля напевов более северных районов. Богаче всего свадебные обрядовые песни представлены в Судогодском и Ковровском районах, а в деревнях Муромского и Вязниковского районов записано всего несколько плачей и величаний. Возможно, это связано с тем, что в свадебном обрядовом комплексе последних двух районов явственно прослеживаются городские влияния. Календарные песни устойчиво зафиксированы по левому берегу Оки — в Муромском районе и по правому берегу Клязьмы — в Ковровском районе и пос. Мстёра. Пожалуй, более всего музыкальных образцов сохранилось от обряда колядования. Они были записаны в 1958-1968 гг. в сёлах Борисоглеб, Благовещенское, деревнях Лесниково, Пополутово, Глебовка и Польцо Муромского района, в д. Горки Судогодского района, в сёлах Денятино и Ляхи Меленковского района. Родство стиха и напевов в «виноградях» из указанных мест с северными образцами делает вероятным предположение, что эти песни пришли сюда с Севера.

Таким образом, анализ жанрового состава песен, его количественная характеристика и ареал распространения-бытования позволяют в целом представить музыкальный стиль области. В целом же, говоря о жанрах Владимирской области, стоит в первую очередь отметить лирику (на её долю приходится около двух третей послереволюционных записей, преобладают они и сейчас). Отдельную часть, приблизительно поровну, делят свадебные и хороводные песни. Прочие жанры представлены немногочисленными образцами. Подобное жанровое соотношение весьма устойчиво (сохранялось более столетия) и свидетельствует о принадлежности большинства районов Владимирщины к большой группе северных областей, таких как Ярославская, Костромская и Вологодская.

Культура Владимирского края интересна и самобытна: каждый район требует более полного изучения и сравнения с другими районами. Это необходимо для более полного и ясного представления о традиционной культуре данной области.

Литература

1. Тихонравов К. Владимирский сборник: Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии. — М., 1857. — С.23.
2. Традиционный фольклор Владимирской деревни (в записях 196–1969 гг.) М., Наука, 1972.

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА СРЕДНЕЙ ПОЛОСЫ РОССИИ В РАМКАХ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ УЧРЕЖДЕНИЯ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Н.Н. Романова,

Ярославский колледж искусств и культуры

Аннотация. Значимая роль в процессе изучения песенного фольклора отводится освоению среднерусской певческой традиции, потому что именно в ней сосредоточены основные черты вокально-песенной культуры русского народа. Глубоко изучив её, можно получить наиболее широкое представление о традиционной песенной культуре в целом.

Ключевые слова: среднерусская традиция, манера народного пения, учебная программа, обучение пению, фольклор центра России.

Annotation. A significant role in the process of studying song folklore is given to the development of the Central Russian singing tradition, because it focuses on the main features of the vocal and song culture of the Russian people. You can get the broadest idea of traditional song culture in general only by studying it deeply.

Keywords: Central Russian tradition, manner of folk singing, curriculum, singing training, song culture.

История развития народного певческого искусства, к сожалению, не оставила никаких источников, которые могли бы нам рассказать о музыкальной культуре Руси до принятия христианства, так как в те времена ещё не существовало возможности записи музыки. Однако образцы народного творчества, межпоколенно передаваемые из уст в уста, свидетельствуют о том, что и в те времена певческое искусство было на довольно высоком уровне.

Содержание обучения народному пению должно основываться на изучении традиционного фольклора. А любая методика должна включать в себя конкретные формы разнообразной практики, позволяющие в полном объёме комплексно изучить традиционную культуру любой этнографической местности, реализовывая музыкально-эстетическое воспитание посредством фольклора.

Особое место в освоении искусством народного пения принадлежит среднерусской традиции. Как правило, именно на первом курсе в программах средних профессиональных учебных заведений (колледж культуры, специальности «Сольное и хоровое народное творчество») происходит освоение данной традиции и знакомство с данной вокальной методикой («Класс ансамбля» — 2 семестра по 80 учебных часов, т.е. 40 недель по 2 часа в каждую). Именно среднерусская певческая традиция имеет большее распространение в нашей стране.

В целом учебная программа ориентирована на изучение, практическое освоение и собирание песенно-музыкального, танцевального и обрядового фольклора России. За 4 года обучения студентам предстоит ознакомиться со всеми певческими традициями, а по окончании учебного заведения иметь представление о вокальной культуре того или иного региона или области. Поэтому предмет «Класс ансамбля» («Фольклорный ансамбль») направлен на получение учащимися специальных знаний о многообразных исполнительских формах бытования народной песни и принципах ее воспроизведения. Однако методика ознакомления с народными певческими стилями должна быть универсальна, чтобы студент смог в дальнейшем работать на любом локальном стиле традиционной культуры. Особо значимую роль в этом процессе отводится освоению именно среднерусской певческой традиции.

Вокальная культура среднерусской песенной традиции близка по манере к академической. В ней нет яркого и зычного звука, нет четко выраженного диалекта — одновременно сосуществуют и «окающий» и «акающий» говор, к особым чертам можно отнести чистую, собранную, правильную артикуляцию, приближенное к разговорной манере исполнение, мягкое и ровное звучание голоса и в высоком и в низком регистрах. Манера пения как бы «возникла из живой народной речи» [2]. Диапазон среднерусских песен довольно широк, от терции в частушках и попевках, до октавы и более в лирических песнях и романсах, можно в ней встретить и сложную многоголосную фактуру. Эмоциональное, чувственное отношение к слову, естественность в звуковедении, протяжное музыкальное произнесение текста, мягкий грудной и легкий головной регистры, грамотное владение дыханием — это то, что определяет специфику исполнительства народных песен среднерусской певческой традиции.

В целом песенная традиция средней полосы включает в себя особенности исполнительства южных и северных регионов одновременно, и в песенных образцах мы можем услышать, как сливаются воедино черты разных музыкальных диалектов. В одном произведении могут неожиданно встретиться особенности различных певческих школ. И всё же ведущее место среди различных певческих региональных групп принадлежит среднерусской традиции. Вот поэтому, смело скажем, что среднерусская певческая традиция имеет общенациональное значение в традиционной культуре, и именно она в своё время оказала большое влияние на творчество профессиональных композиторов.

Центром данной традиции является Москва — не только географический центр русской равнины, но и сердце народной культуры, в которой сосредоточены все пласты народного творчества России. В результате формирования данной традиции в исполнительской певческой манере выкристаллизовались особенные вокальные принципы, которые в дальнейшем легли в основу методики обучения пению. Москва — центр политической, экономической и культурной жизни России. Через Москву проходили и проходят все культурные, торговые и промышленные пути. С Москвой связано объединение русских земель, становление и расцвет Российского государства, что в конечном счете привело к созданию общей русской традиционной культуры в области архитектуры, письменности, образования и музыкального искусства.

К среднерусской певческой традиции относятся области, которые расположены вокруг Москвы и Московской области — это Рязанская, Тульская, Владимирская, Ивановская, Ярославская области, а также некоторые районы Тверской, Костромской и Калужской областей. И, судя по многочисленным экспедициям по Московской области и другим близлежащим

областям и изученному песенному материалу, можно открыто говорить, что географические границы локальных традиций довольно условны и подвержены естественным изменениям.

Довольно заметный след на всей песенной культуре центральной части России оставили отхожие промыслы. Благодаря перемещению народных масс по означенной территории и развитию промышленности происходила активная эволюция вкусовых пристрастий в манере пения, репертуаре и моде. Также отчетливо прослеживается тесное взаимоотношение в одной отдельно взятой деревне языческого, светского и церковного влияний. В поисках лучшей жизни или военной службы фольклор центра России стал быстро и широко распространяться по всей территории средней России. В центральной её части намного раньше, нежели в остальных регионах, происходил выход народного творчества за пределы двора, деревни или локации.

Вследствие этого отмечается изменение семейно-бытового уклада простого народа и жанров фольклора. Популярными становятся песни, связанные с движением, где мы слышим строфическое строение текста и мелодии и чёткую ритмическую основу. В XIX веке всё чаще можно услышать песни, не приуроченные к какому-либо обряду, имеющие различную тематику, по местной терминологии называющиеся «проголосными»; вслед за ними появляются песни-романсы с куплетным строением стиха и музыкально-литературной основой. Городской романс занимает отдельную нишу в песенной культуре среднерусской традиции: он лиричен и нетороплив, как и характер русского человека. Природные и социально-культурные особенности местности наложили свой отпечаток на манеру исполнения, на стилистику, мелодику и характер песен средней полосы России. Основной характерной жанровой чертой фольклора центра России является лирическая песня. В песенном и даже инструментальном материале, существовавшем повсеместно на территории Московии и в округе, явно выражается тяготение к лирике. Основная роль в свадебных и бытовых обрядах также отводится лирической песне, ею пропитано общее настроение всего свадебного обряда. Уже позднее появились такие жанры как кадрили и частушка, но и они в основе своей имеют лирическое настроение и исполняются более степенно или неторопливо, сохраняя особенные черты среднерусской песенной традиции. В народе выходцев с ярославской стороны называли — «песенниками», калужане — «щегольники», а владимирцы слыли «гудошниками». Жители средней полосы России были хорошо известны своим открытым характером, музыкальностью и веселым нравом. Важнейшие исторические процессы отразились на местной песенной культуре соседствующими контрастами: в одном селе рядом звучат распевная лирическая песня и примитивная кадрили, простая плясовая и тут же городской жестокий романс.

Для образцов народного творчества характерно следующее: одни — типичные, выходящие из наиболее устойчивых и исконных слоёв песенности, другие — представляющие собой промежуточные этапы преобразования жанров, третьи и вовсе недавно освоенные, но ставшие довольно популярными в народе наравне с исконными образцами. Постепенное исчезновение и затухание старых жанров фольклора — это и есть естественный результат перерождения фольклора, связанный с исчезновением старых форм и появлением новых.

Всё многообразие жанров и стилистики музыкального материала народной традиции можно условно разделить на несколько основных пластов народной лирики:

- лирические песни крестьянского происхождения, имеют сравнительно небольшое количество текста и неравномерность распространения по районам, например: «Прощай, радость, жизнь моя», «Не кукушечка во бору куковала», «Я у маменьки выросла», «Никто-то меня не пожалеет», «Соловешка веселый» и др.;
- *романсы и баллады* — получили широкое распространение благодаря лубочным изданиям. Чаще всего в таких песнях преобладала любовная тематика и драматизм содержания, украшенный сентиментальной ноткой. Данные качества сделали такие песни довольно известными в народе и обеспечили им долговечность: «Вечор поздно из лесочка», «Приведите ко мне музыканта», «Она как статуя стояла», «Ах, зачем эта ночь», «Зачем ты, безумная, губишь», «Как у нас под окном расцветала сирень», «Как прошла моя жизнь» и др.;
- *песни литературного происхождения*, которые были усвоены и часто творчески переработанные в народе. Песни эти были распространены не только в деревне, но и в городской среде. Примером служат такие произведения народного фольклора, как «Уродилась я, как былинка в поле» И.З. Сурикова, «Песня о камаринском мужике» Л.Н. Трефолева, «Меж высоких хлебов затерялся», песни на стихи Н.А. Некрасова — «Коробейники», «Хорошо было детинушке» и др.
- *трудовые песни и попевки*, — после отмены крепостничества в 1861 году появился целый общественный слой, внесший свой вклад в культуру, — получили распространение бурлацкие, рекрутские, артельные, наёмные и тюремные песни. Такие песни неоднородны по тематике и поэтике, чаще всего о жизни беглецов от крепостничества. Основные тематические мотивы — тяжелый труд, скитание на чужбине, мизерность временных заработков, бедность, сетования на злую судьбу. Это песни «Эх, дубинушка, ухнем», «Вольная птичка-пташечка», «Не пора ли нам, братцы-ребятушки?», «Ты воспой-воспой, жавороночек» и др.;

- *частушки и кадрили*, распространившиеся во 2-й половине XIX в., составляющие весомую долю в разнообразном песенном творчестве Средней полосы России и не имеют социальных или возрастных ограничений. Темы частушек весьма разнообразны: любовные, сатирические, шуточные, злободневные. Разнообразны в частушках мелодика и напевы. Чаще всего исполнение частушек сопровождалось игрой на популярных музыкальных инструментах — гармошке, балалайке или гитаре [3].

Поскольку каждый песенный жанр (протяжная и лирическая, плясовая, хороводная песня или частушка) имеет собственный, только лишь ему присущий музыкальный-поэтический язык, на среднерусскую певческую манеру исполнения влияние оказали разные жанрово-стилистические особенности. Её глубокое изучение — одна из важнейших задач в обучении специалистов в сфере народно-певческой культуры в средних учебных заведениях.

Известный историк В.О. Ключевский в своем труде «Курс русской истории» отмечал, что основная масса русского народа, отступив перед непосильными внешними опасностями с днепровского юго-запада к Оке и верхней Волге, собрала там свои разбитые силы, окрепла в лесах центральной России, спасла свою народность и вооружила ее силой сплоченного государства [1].

Литература

1. Ключевский В.О. Курс русской истории. СПб., 1904–1922 г. Лекция 16.
2. Мешко Н.К. Вокальная работа с исполнителями русских народных песен. Клубные вечера, М., Советский композитор, 1976.
3. Щуров В.М. Стилиевые основы русской народной музыки. — М.: Московская государственная консерватория, 2001.

ФОРМИРОВАНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ФОЛЬКЛОРИСТА В ПРОЦЕССЕ ВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКИ

*В.В. Путиловская,
Волгоградский государственный
социально-педагогический университет*

Аннотация. В статье описан процесс формирования этнокультурной компетентности будущего педагога-фольклориста в процессе вузовской подготовки средствами репетиционной, экспедиционной и концертной деятельности на примере народного фольклорно-этнографического ансамбля «Покров».

Ключевые слова: этнокультурная компетентность, педагог-фольклорист, этнокультурное музыкальное образование, этнокультурный казачий компонент, фольклор, традиция.

Annotation. The article describes the process of formation of ethno-cultural competence of the future teacher-folklorist in the process of University training by means of rehearsal, expedition and concert activities on the example of folk-ethnographic ensemble «Pokrov».

Keywords: ethno-cultural competence, teacher-folklorist, ethno-cultural musical education, ethno-cultural Cossack component, folklore, tradition.

Реализация современных целей образования, о которых говорится в Концепции Федеральной целевой программы развития образования на 2016-2020 гг., требует от личности педагога готовности к новым свершениям в сфере профессиональной деятельности. От степени профессиональной компетентности педагога-фольклориста непосредственно зависят цивилизованность современного общества, результаты его социальной инициативности и облик будущего страны. В свете новых перспектив педагог-фольклорист уже не может выполнять роль транслятора знаний, его роль видится намного шире. Педагог-фольклорист нового типа должен иметь широкий кругозор, гуманистическую направленность личности, что дает ему возможность способствовать индивидуальному развитию каждого ученика.

Следует подчеркнуть, что в настоящее время проблема формирования этнокультурной компетентности важна для педагогов-фольклористов, осуществляющих свою профессиональную деятельность во всех предметных областях. Вместе с тем, профессиональная подготовка будущего педагога-фольклориста в вузе в настоящее время не в полной мере ориентирована на те социокультурные процессы, которые происходят в обновляющемся обществе, и чаще всего сводится к освоению, преимущественно, исполнительских навыков и овладению узкотехнологическим содержанием обучения.

Анализ теории и практики позволяет говорить о том, что проблема формирования этнокультурной компетентности будущего педагога-фольклориста в условиях вузовской подготовки до настоящего времени не была предметом специального научного осмысления, не выявлено, при каких педагогических условиях процесс формирования данного феномена происходит наиболее эффективно, не представлено достаточно данных об особенностях формирования этнокультурной компетентности будущего педагога-фольклориста в условиях репетиционной и концертной деятельности в фольклорном коллективе.

Являясь частью традиционной культуры народа, музыкальный фольклор выступает одним из наиболее объемных разделов этнографического музыкального образования. В культуре каждого народа песенное наследие представляет собой значительный пласт, который, как и все формы устного народного творчества, опирается на традицию, что, собственно, и отличает народную культуру от профессиональной.

Волгоградская область является богатейшим краем, известным своими самобытными песенниками. Областные и городские фольклорные организации по сей день дискутируют о способах функционирования осваиваемого фольклорного материала. Одна группа ученых полагает, что фольклорный музыкальный материал может исполняться на любых сценических площадках, подобно академическому и эстрадному жанрам. Значительная часть исследователей-фольклористов считает, что народное музыкальное творчество не сценично и народные песни могут не раскрыться во время концертного исполнения, а в виду этого, профессиональный подход, к которому стремится ряд фольклорных коллективов, далеко не лучший из способов сохранения традиции, в частности казачьей культуры.

В институте художественного образования Волгоградского социально-педагогического университета студенты получают этнокультурное образование, изучая традиции донских казаков в рамках репетиционной и концертной деятельности фольклорно-этнографического ансамбля «Покров». Процесс этнокультурного образования и формирования этнокультурной компетентности будущих педагогов-фольклористов выступает одним из важнейших компонентов их профессионального становления.

Фольклорно-этнографический ансамбль «Покров» является репродуцирующим коллективом, представляющим в сценическом воплощении традиционную культуру донских казаков Волгоградской области. Ансамбль ведет самостоятельную экспедиционную деятельность с 2003 года совместно со студентами и преподавателями филологического факультета. В ареал экспедиций вошли Клетский, Суrowsикинский, Чернышковский, Котельниковский, Урюпинский, Михайловский, Новониколаевский, Новоаннинский, Алексеевский, Еланский и Котовский районы Волгоградской

области. Участие в экспедиционной работе не только шлифует профессиональные интересы участников ансамбля, но и раскрывает, преобразует их личностный потенциал. Обучающиеся углубляют свои знания и представления о народном творчестве и системе его музыкально-выразительных средств, осваивают устную традицию, приобретают навыки общения с народными музыкантами и записывают в полевых условиях традиционный фольклор [3].

Ансамбль «Покров» старается достичь необходимой степени «погружения» в донской песенный стиль и, соответственно, в песенно-музыкальный диалект, старается добиваться локально-определенной певческой специфичности и достоверности. В ансамбле практикуется исключительно устная форма обучения фольклорному пению: разучивание песен не по нотам, а на слух, с опорой на экспедиционные аудио- и видеозаписи.

Занимаясь изучением народного музыкального искусства, обучающимся необходимо учитывать влияние региональных местных факторов на структуру и образный строй произведений фольклора, акцентируя общее внимание на местные певческие стили, народную музыкальную эстетику, фольклорный репертуар в контексте конкретной певческой традиции. Работа в данном направлении поможет оградить творческий стиль народно-певческого коллектива от поверхностной стилизации.

Для студентов-музыкантов, занимающихся изучением этномusикальной культуры, собирательская деятельность и работа в фольклорных экспедициях нацелены на осознание культурно-исторического процесса, специфики индивидуальной и коллективной деятельности, «устной» природы музыки. Именно такая деятельность способствует приобщению к фольклору, формирует профессиональные ориентиры студентов, развивает их интересы к исследовательской, исполнительской деятельности, разнообразным формам нетрадиционного бытования народной музыки.

В кругу фольклорных и репродуцирующих исполнительских коллективов этнографические экспедиции проводятся также с целью изучения живого народного исполнения. Для сценического воплощения традиции важно соблюдать все тонкости исполнения: начиная от тембро-голосовой окраски, местных диалектов и огласовок и заканчивая эмоциональной составляющей, событиями, во время которых исполнялись определенные песни. Основной задачей репродуцирующих фольклорных коллективов является передача традиции без искажения.

Благодаря собственным фольклорным экспедициям студент овладевает теоретическими и практическими знаниями, получает навыки в области народно-певческого исполнительства, приобретает необходимое вокальное мастерство, совершенствует свой вокальный и музыкальный слух, изучая записи экспедиций с пением народных аутентичных исполнителей.

На протяжении многих лет ансамбль активно сотрудничает со своими «учителями» — мастерами народной песни, среди которых народно-певческие этнографические и фольклорные коллективы Волгоградской области:

- «Родник» — станицы Берёзовской Даниловского района;
- «Горница» — станицы Алексеевской Алексеевского района;
- «Казачья удаль» — города Новоаннинского Новоаннинского района;
- «Сударушка» — хутора Бубновского Урюпинского района;
- «Субботяночка» — хутора Субботин Михайловского района;
- «Хуторянка» — хутора Реченского Алексеевского района;
- хор хутора Сарычи — хутор Сарычевского Кумылженского района;
- ансамбль станицы Глазуновской Кумылженского района.

Пение с «народными мастерами» — мастерами-песенниками «за-след» (следом), т.е. передача знаний, как в семье: от старших к младшим. Таким образом легко совершенствуются творческие навыки, такие как многоголосное пение, певческое импровизирование и варьирование, рефлексия.

Изученный этнографический материал: особенности говора, протяжные, плясовые, хороводные, хороводно-плясовые, шуточные, игровые, строевые, походные, похоронные, календарные песни, частушки, былины, духовные стихи; инструментальные наигрыши и музыкальные инструменты; хороводные и подвижные игры для детей и молодёжи, бытовые танцы — «Казачок», «Карапет», «Галоп», «Краковяк», «Полька с каблучком», «Подъиспань»; семейно-бытовые обряды «Казачья свадьба» и «Проводы казака на службу»; календарные обряды и праздники «Зимние святки», «Зелёные святки», «Масленица», описание быта: убранство дома, мебель, посуда, домашняя утварь орудия труда, традиционная одежда и обувь, и многое другое — всё это вошло во множественные концертные просветительские программы для детей и взрослых, молодёжи и студентов. Все концертные программы выстроены в форме сценической постановки и представляют собой авторскую концертную программу: фольклорный спектакль или музыкальную композицию в виде бытовой зарисовки.

Подобные формы концертной деятельности способствуют успешной реализации этнокультурного казачьего компонента в образовании детей и молодёжи. Будучи педагогами, мы занимаемся решением проблемы приобщения городских детей к незнакомому миру традиционной казачьей культуры. Мы тесно сотрудничаем с детскими образовательными учреждениями. На наш взгляд, детские фольклорные объединения Волгограда должны раскрывать региональные особенности и богатство народной песенной культуры донского казачества в целом и волго-донского края в частности, чему способствуют систематизированные материалы наших фольклорных экспедиций.

Таким образом, логика процесса формирования этнокультурной компетентности будущего педагога-фольклориста в условиях вузовской подготовки обусловлена последовательностью этапов данного процесса и уровнями его развития. Процесс формирования этнокультурной компетентности будущих педагогов-фольклористов включает три взаимосвязанных аспекта экспедиционной, репетиционной и концертной деятельности.

Литература

1. Афанасьева, А.Б. Этнокультурное образование в России: теория, история, концептуальные основы / Б.А. Афанасьева — СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2009. — 296 с.
2. Путиловская В.В. Формирование художественного интереса подростков средствами музыкального фольклора. Авторефер. дис: ун-т. Волгоград Волгогр. гос. пед., 2007. — 23 с.
3. Путиловская В.В. Самостоятельная вокальная работа студентов-бакалавров в процессе музыкального этнообразования / В.В. Путиловская, Л.И. Маркин // Изд-во. Волгогр. гос. пед. ун-та. — 2016. — № 4, с. 108.
4. Шамина Л.В. Школа русского народного пения / Л. В. Шамина. М., 2007. 213 с.

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПО НАПРАВЛЕНИЮ «ИСКУССТВО НАРОДНОГО ПЕНИЯ»: РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

*Т.В. Тищенко,
Орловский государственный
институт культуры*

Аннотация. В центре внимания автора проектная деятельность в сфере культуры в процессе обучения народному пению. Особое значение для исследования имеет её региональный аспект, опыт создания и реализации научно-исследовательских и творческо-исполнительских проектов преподавателями и обучающимися Орловского государственного института культуры.

Ключевые слова: научный проект, творческий проект, проектная деятельность.

Annotation. The author focuses on the project activities in the field of culture in the process of teaching folk singing. Of particular importance for the study is its regional aspect,

the experience of the creation and implementation of research and creative projects by teachers and students of the Orel state Institute of culture.

Keywords: scientific project, creative project, project activity.

Актуальность темы проектной деятельности в сфере культуры и музыки, в целом и в обучении народному пению, в частности, связана с особым интересом современного общества к духовному развитию личности, с осмыслением фольклорного наследия как национального достояния России.

В последнее время в России создано множество культурных проектов, что позволило оценить перспективность этой формы в сфере культуры. К настоящему времени особенности проектной деятельности в области культуры недостаточно изучены и представлены в виде научных публикаций, однако в них намечены основные пути, которые могут служить отправной точкой при обучении руководителей-хормейстеров народного певческого направления.

Проектная деятельность учреждений культуры представляет собой планомерное осуществление мероприятий, объединенных общностью идей и целей и направленных на решение определенных проблем. Основой проектной деятельности является создание и реализация проекта — одного или нескольких «ограниченных по срокам исполнения мероприятий, ориентированных на положительный результат» [3].

В основе любой творческой профессии лежит способность подготовить и провести культурную акцию, предварительно обосновав её. Как отмечено в исследованиях, «проекты имеют принципиально инновационный характер и призваны модернизировать как внутреннюю среду организации, так и внешнюю. Проект есть реакция на изменение внешней среды и способ влияния на эту среду, способ преобразования действительности средствами культуры» [1].

Применительно к обучению народному пению в институте культуры можно выделить два вида проектов — научно-творческий (или научно-исследовательский) и творчески-исполнительский. Оба вида успешно апробированы педагогами и студентами Орловского государственного института культуры на кафедре народного пения.

Научно-исследовательские проекты кафедры народного пения представлены на конкурсах, имеющих внутри вузовский, областной и региональный статус, организованных с целью выявления талантливой молодежи, совершенствования учебно-педагогической деятельности, активизации научной работы обучающихся. Они представляют собой научно-творческие работы магистрантов в номинациях — гуманитарные науки и творческая работа.

Обучающиеся предоставляют законченные самостоятельные работы научного творчества объёмом до 5 печатных листов. Независимые эксперты

проводят рецензирование работ и рекомендуют их к участию в студенческой олимпиаде или областном конкурсе научных студенческих работ (проектов).

В положениях особо выделено, что работы по номинации «Художественное мастерство и творческая работа» оформляются по особым правилам. В них допускается наличие иллюстративного материала в виде фотографий, видео- или аудиозаписей.

Особенно успешным можно назвать научно-исследовательский проект обучающегося (направления подготовки 53.03.04 «Искусство народного пения») Соколова Дениса Юрьевича на тему: «Орловская традиционная культура и ее современное состояние». Её актуальность объясняется очевидной необходимостью изучения и практического освоения национальных источников с целью последующего возвращения народной культуры Орловщины — одного из культурных очагов, в Российскую культуру. Цель научного исследования состоит в том, чтобы дать представление об истории изучения и собирания орловского фольклора, его жанрах и формах бытования, обозначить круг основных проблем в его современном изучении и собирании, определить пути дальнейшего исследования. Практическая ценность проекта заключается в том, что его результаты могут быть использованы фольклористами, этнографами, историками в научной и практической работе, студентами при изучении специальных дисциплин «Народное музыкальное творчество», «Народные певческие стили», «Теория и история фольклористики», «Расшифровка записей народной музыки», «Хоровая аранжировка», «Народно-певческий репертуар», «Традиционная песенная культура Орловской области», при написании курсовых и дипломных работ, а также в качестве методического пособия для работы певческих коллективов.

В процессе подготовки проектов педагоги контролируют соблюдение всех необходимых стандартных норм, корректное выполнение цитирований, апробацию положений работы в виде докладов на научно-практических конференциях. К примеру, по материалам исследования Д. Соколовым подготовлено шесть публикаций (в г. Орёл, Кемерово, София, Астана, Кишинёв).

В номинации «гуманитарные науки» удачно заявил о себе проект, реализованный на базе двух орловских учебных заведений: музыкального колледжа и государственного института культуры. Его выполнила магистрант Сидоренко Ольга Викторовна на тему «Преподавание специальных дисциплин в учреждениях среднего профессионального образования». Научно-творческий проект включал анализ вопросов по двум основным направлениям:

1. Организационные основы обучения в учреждении среднего профессионального образования по специальности углубленной подготовки 53.02.05 Сольное и хоровое народное пение;

2. Профессиональная направленность и методическое обеспечение процесса обучения отделения сольного и хорового народного пения.

Особый интерес для исследования представляет процесс преподавания специальных дисциплин на специальности «Сольное и хоровое народное пение углубленной подготовки» в Орловском музыкальном колледже. Определённая научная новизна представленного проекта состоит в уточнении и систематизации нормативно-правовой документации, методических программ и разработок, с учетом включения их в процесс преподавания профессиональных дисциплин на основе традиционного фольклора. Практическая значимость проекта определена его направленностью на совершенствование процесса преподавания специальных дисциплин. Результаты исследования могут служить основой для разработки учебных курсов при подготовке солистов-вокалистов, хормейстеров и руководителей творческих коллективов. Представленные в данном научном проекте рабочие программы внедрены и успешно реализуются в образовательном процессе Орловского музыкального колледжа. Апробация результатов проекта осуществлялась в комплексе учебных, концертно-исполнительских и научно-исследовательских мероприятий. Поскольку автор проекта является преподавателем Орловского музыкального колледжа, то на этой учебной базе ею были успешно проведены учебные лекционные и практические занятия, государственные экзамены по специальности, концертные показы певческого коллектива и сольные выступления обучающихся отделения «Сольное и хоровое народное пение». Осуществлено участие обучающихся отделения в ряде концертных тематических программ, в областных и межрегиональных вокальных конкурсах.

Второй вид проектов — творческие проекты — предполагает участие всех педагогов и обучающихся кафедры народного пения, а также тесное сотрудничество с другими образовательными учреждениями. Целью творческого проекта кафедры «Национальный фольклор в современном вузе» является плодотворное сотрудничество педагогов и обучающихся учебных заведений культуры. В проекте приняли активное участие представители народно-певческого направления Орловского и Московского институтов культуры. Данный проект включал несколько составляющих — музыкально-фольклорную, проходящую в виде концерта под общим названием «Традиционно, современно, душевно» (к 200-летию И.С. Тургенева) и проведение мастер-класса заслуженного работника культуры РФ В.В. Бакена на тему «Вокально-хоровая работа в народно-певческом коллективе». Опытом проведения вокально-хоровой работы с фольклорным ансамблем поделилась педагог Московского института культуры Т.В. Бушуйкина на примере учебного ансамбля «Златоцвет». Репертуар совместного концер-

та состоял из традиционного песенного фольклора различных стилевых традиций и современных обработок народных песен, которые были исполнены фольклорными ансамблями «Каравай», «Златоцвет», «Оберег», «Вольница», «Левада», «Горенка» и сводным хором кафедры народного пения. Следует отметить, что традиционные фольклорные проекты предполагают исполнение «фольклорных произведений, по возможности, в неизменной форме. Они используют традиционные инструменты, вокальные техники, не привносят никаких новых элементов в звучание произведения. Чистая фольклорная музыка часто проста, как правило, использует мало инструментов, может быть исполняема а капелла». Согласно утверждению В.В. Лонгинова, «в России однозначно приоритетными на сегодня являются такие проекты, которые несут в себе сохранение и использование культурного наследия» [2]. Проводимый проект относится в категории некоммерческих («проекты, созданные в целях творческого самовыражения их участников, не направленные на извлечение материальной выгоды») [4].

Творческий проект привлёк внимание обучающихся и педагогов не только вузов, но и профильных учебных заведений уровня СПО, ДШИ, учреждений дополнительного образования, которые занимаются освоением традиционной музыкальной культуры.

Литература

1. Коленько С.Г. Менеджмент в сфере культуры и искусства — Электронный ресурс. URL: https://studme.org/42693/menedzhment/proektnaya_deyatelnost_uchrezhdeniya_kultury_deyatelnostnosredovoy_podhod — Загл. с экрана.
2. Лонгинов В.В. Проектная деятельность в сфере культуры // Евразийский научный журнал 2017 №12» (декабрь, 2017). — Электронный ресурс. URL: <http://journalpro.ru/articles/proektnaya-deyatelnost-v-sfere-kultury/> — Загл. с экрана.
3. Проектная деятельность //Справочник руководителя учреждения культуры. Электронный журнал. URL: <https://www.cultmanager.ru/rubric/4400-proektnaya-deyatelnost> — Загл. с экрана.
4. Шевцова Т.В. Музыкально-проектная деятельность как фактор творческого развития учащихся: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 Москва, 2005 163 с. РГБ ОД, 61:05-13/2716 Электронный ресурс. URL: <http://www.dslib.net/teoria-vospitania/muzykalno-proektnaja-deyatelnost-kak-faktor-tvorcheskogo-razvitiya-uchawihjsja.html> — Загл. с экрана.

ЗНАЧЕНИЕ РЕПЕРТУАРА В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ ИСПОЛНИТЕЛЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО НАРОДНОГО ПЕНИЯ

*С.Н. Чабан,
Орловский государственный
институт культуры
О.В. Соколова,
ДШИ им.Д.Б.Кабалевского,
зав. фольклорным отделением*

Аннотация. В данной статье раскрывается значение репертуара в формировании профессиональных качеств исполнителя в классе сольного народного пения на разных уровнях народно-певческого образования. Современные тенденции в репертуарной политике: положительные и отрицательные стороны. Методические рекомендации для преподавателей по подбору репертуара в классе сольного народного пения.

Ключевые слова: народно-певческий репертуар, сольное народное пение, вокальная школа, фольклорное исполнительство, творчество современных композиторов и поэтов.

Annotation. This article reveals the value of the repertoire in the formation of the professional qualities of the performer in the class of solo folk singing at different levels of folk singing education. Current trends in repertoire policy: positive and negative aspects. Guidelines for teachers on the selection of the repertoire of the class of solo folk singing.

Keywords: folk singing repertoire, solo folk singing, vocal school, folklore performance, the work of modern composers and poets.

Духовное обновление современного общества может быть связано с усилением внимания в сторону национальных культурных традиций, их изучения, освоения и распространения. В этом большая роль принадлежит вузовскому образованию, в том числе осуществляющему подготовку народных певцов и педагогов. В настоящее время вопросами подбора репертуара занимаются на всех уровнях обучения сольному народному пению.

Теме репертуара посвящено достаточное количество научных публикаций, изданы нотные сборники, учебные и учебно-методические пособия. Вопросы формирования репертуара народного певца затронуты в научных работах педагогов музыкальных вузов Н.В. Муттер, Н.М. Мякишевой, С.В. Колесниковой и др. Актуальными и востребованными до настоящего времени остаются изданные в конце 80-90-х годов прошлого века шесть выпусков сборника «Репертуар народного певца», составленные Л.В. Шаминой. В 200-е годы созданы учебно-методические пособия В.А. Бурлаковым, раскрывающие особенности освоения отдельных жанров музыкального фольклора в классе сольного пения.

Репертуар играет ключевую роль в разностороннем развитии личности певца и формировании его профессиональных качеств. Многолетняя практика педагогической работы в Орловской ДШИ им. Кабалевского и Орловском институте культуры, а также наблюдения в качестве члена жюри вокальных конкурсов позволили авторам сформировать свой взгляд на особенности подбора репертуара в классе сольного пения.

Особенностями современного времени является «увлечение» фольклорным исполнительством, эту методику обучения практикуют преподаватели начального и среднего профессионального образования, и это является вполне обоснованным. Нельзя найти более благодатной почвы для вокального воспитания учащихся, чем мир народной традиционной культуры в локальном ее проявлении. Однако наряду с большим количеством положительных сторон, связанных с этновоспитанием, обращение только к одному, данному вокальному стилю невольно сужает границы музыкально-интонационного словаря, тормозит развитие музыкальных и вокальных способностей учащихся. А вот обогащение репертуара новыми образцами современного авторского творчества не только расширит профессиональные рамки обучающегося в овладении разными по стилю способами интонирования и артикулирования, но и даст новые возможности для самореализации в концертно-сценической практике.

Нередко в программах конкурсных выступлений можно наблюдать следующее: авторское сочинение замещается разнохарактерным фольклорным произведением или в исполнении авторского произведения используются «фольклорные приемы», что, к сожалению, не является проявлением компетентности преподавателя.

Есть еще одна современная тенденция, которая характеризуется использованием в репертуаре солистов уже известных и популярных произведений, перепетых многими исполнителями. И, к сожалению, не так часто можно услышать новые, свежие творческие работы солистов, что говорит о недостаточной заинтересованности преподавателей в изучении материалов этнографических, репертуарных сборников и поиске самобытных ярких песенных образов.

Формируя репертуар для сольного исполнителя определенного возраста, преподаватель должен, прежде всего, обращать внимание на соответствие идейно-художественного содержания произведения уровню восприятия и понимания обучаемого, его эмоциональной отзывчивости и при необходимости уделить достаточно времени на углубление его отношения к исполняемому материалу. Важны методические установки преподавателя и его умение видеть возможности творческой реализации в том или ином произведении. Именно потому отбор произведений для работы — процесс сложный, кропотливый, творческий. С одной стороны, в нем фокусируется

педагогический и музыкальный опыт преподавателя, а, с другой — характер отбора произведений обусловлен спецификой музыкального материала, особенностями тех, кто его усваивает. В связи с этим умение правильно отбирать песенный материал не формируется быстро, а вырабатывается годами в результате деликатной, целенаправленной, неустанной работы и профессионального самосовершенствования.

Процесс обучения солистов в Орловском институте культуры, как впрочем, и в других высших учебных заведениях по данному направлению подготовки, направлен на вокальное воспитание, развитие музыкальных способностей, раскрытие эмоционально-чувственной природы и артистизма, индивидуальных личностных качеств исполнителя. Работа с репертуаром направлена на последовательное формирование комплекса профессиональных качеств на основе глубокого индивидуального подхода в каждом конкретном случае, с учетом специфики мужского и женского певческого голоса.

Как известно, современный репертуар народного певца составляют вокальные произведения различной жанровой и стилевой направленности (фольклорные, авторские обработки и оригинальные сочинения). Такой широкий исполнительский диапазон требует от студента понимания и овладения приемами и фольклорной и общерусской вокальной школы. На первых этапах обучения рекомендовано знакомство с региональным фольклорным материалом, его самобытным интонационным языком и манерой звукоизвлечения, опираясь в этом на прослушивание и вокально-исполнительский анализ экспедиционных записей музыкального фольклора. Проведение такой подготовительной работы сформирует общее представление о традиционном стиле исполнения, что в целом поспособствует лучшему пониманию, восприятию и воспроизведению песен разных жанров. Как правило, в репертуар включаются произведения, наиболее ярко характеризующие данную локальную фольклорную традицию. Это календарно-обрядовые, лирические, свадебные песни, например: «Над речкою береза», «Виноград в саду растет», «Я горою шла».

С целью расширения музыкально-интонационного и поэтического словаря в дальнейший процесс формирования профессиональных качеств включается знакомство с творчеством орловских композиторов, среди которых широко известные в России Ю. Зацарный [4] и Е. Дербенко [3], а также В. Садовский, А. Харасахал и др. Безусловно, рамки изучения композиторского творчества не ограничиваются местными авторами, интерес привлекают сочинения для народных голосов А. Аверкина, В. Будашкина, Г. Пономаренко, Е. Птичкина, В. Темнова и др. В этой связи с большими трудностями сталкиваются обучающиеся, воспитанные исключительно на вокальных этнических традициях. Им впервые приходится осваивать приемы общерусского стиля исполнения, выдвигаемые вузовскими программными требованиями.

На наш взгляд, при образовании профессионально-личностного фонда (репертуара) исполнителя большое значение имеет музыкальный кругозор, который формируется в процессе изучения творческих портретов и биографий народных исполнителей: аутентичных самобытных, используя информацию от собирателей фольклора, профессиональных певцов, а также композиторов-песенников. Рекомендуются к изучению литературно-художественные издания, посвященные творчеству А. Вяльцевой [6], Н. Плевицкой [7], Л. Зыкиной [5], И. Яунзем, О. Ковалевой, Н. Бабкиной [1], Е. Сапелкина. А. Глинкиной [2], А. Никулушкиной. Большую роль в этом процессе играет внеаудиторная (самостоятельная) работа обучающегося. Одной из форм самостоятельной работы является прослушивание аудиозаписей аутентичных исполнителей (Д. Челядинова, Е. Сапелкин, О. Сергеева, А. Глинкина, А. Никулушкина и др.), известных профессиональных народных певцов (Н. Плевицкая, М. Северский, Л. Русланова, О. Ковалева, Л. Зыкина, А. Литвиненко и др.). Эту работу дополняет знакомство с нотными сборниками различной стилистической направленности (И. Веретенников, Г. Пономаренко, Ю. Зацарный, В. Позднеев, Е. Дербенко и др.). На основе прослушивания вокальной музыки обучающиеся накапливают слуховой опыт, который в значительной степени расширяет их художественный кругозор, служит обогащению разных сторон музыкального слуха и в целом позволяет свободно ориентироваться в различных направлениях вокальной музыки.

Опыт современных преподавателей сольного народного пения свидетельствует: исполняемые народно-песенные произведения окажут глубокое эмоциональное и, следовательно, образовательно-воспитательное воздействие на души и умы обучающихся лишь в том случае, если:

- народно-певческий репертуар подобран по самым высоким художественным критериям;
- обучающиеся хорошо понимают главные мысли, идею произведения и смысл каждого слова в народной и авторской песне;
- преподавателю удалось вызвать у обучающихся настоящее эстетическое чувство, эмоционально зажечь их красотой народной музыки и вызывать глубину переживания от соприкосновения с ней.

Таким образом, умение подобрать ценный в образовательном смысле высокохудожественный репертуар будет способствовать постоянному повышению исполнительского уровня и творческой активности обучающихся в процессе обучения сольному пению. И, наоборот, случайно составленный репертуар чаще всего приводит к тяжелым последствиям — отсутствию интереса и желания обучающегося заниматься народным пением, низким учебным результатом и др. Поэтому репертуарная политика тщательно должна продумываться преподавателем как на начальном этапе обучения, так и в дальнейшей работе. При этом следует иметь в

виду, что не любая вокально-исполнительская деятельность обучающихся в классе сольного народного пения является творческой. Творчеством становится лишь то, что приобретает определенную ценность для музыкального роста будущего певца, способствует формированию его личности и развитию творческого мышления.

Литература

1. Бабкина Н.Г. Душа русской песни / Литературно-художественное издание/ Н.Г. Бабкина. — М.: ЗАО Изд-во Центр-полиграф, 2002. — 381 с.
2. Глинкина А.И. Невольное детство / Воспоминания/ А.И. Глинкина. — М.: ООО «Луч», 2007. — 176 с.
3. Дербенко Е.П. Сладки мне родные звуки: Сборник избранных песен / Е.П. Дербенко. — Орёл: Вешние воды, 1999. — 254 с.
4. Зацарный Ю.А. Милые глаза // Вокальные произведения для голоса без сопровождения из собрания Л.Н. Трухиной: учебное издание / Ю.А.Зацарный. — Москва: Современная музыка, 2014. — 78 с.
5. Зыкина Л.Г. Течет моя Волга. / Книга / Л.Г. Зыкина. — М.: АО Издательство «Новости», 1998. — 416 с., илл.
6. Сафошкин В.Д. Под чарующей лаской твоею: жизнеописание А. Вяльцевой, песни, романсы. / В.Д. Сафошкин. — М.: Изд-во ЭКСМО — Пресс, 2001. — 416 с., илл.
7. Плевницкая Н.В. Дежкин карагод /Воспоминания/ Н.В. Плевницкая. — М.: Центр книги Рудомино, 2011. — 206 с.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ОРГАНИЧНОЙ ВЗАИМОСВЯЗИ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ И НАВЫКОВ РУКОВОДИТЕЛЯ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

*Л.Л. Куприянова,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Органичное единство теории и практики в процессе освоения традиционной народной песни современным народно-певческим коллективом. Роль дирижерской техники в репетиционном процессе освоения коллективом народной песни. Творческая

самостоятельность коллективного воспроизведения традиционной народной песни в условиях сцены.

Ключевые слова: Традиционная песня, народно-певческий коллектив, особенности освоения и воспроизведения народной песни.

Annotation. Organic unity of theory and practice in the process of development of traditional folk songs by modern folk singing group. The role of the conductor's technique in the rehearsal process of mastering the folk song by the collective. Creative independence of collective reproduction of traditional folk songs in the scene.

Keywords: Traditional song, folk singing group, especially the development and playback of folk songs.

«Вы должны обладать не только всеми знаниями исполнителей народной песни, но и всеми знаниями теоретиков, изучающих народную песню, только тогда вы сможете стать настоящими специалистами», — с такими словами в 1966 году известный фольклорист, доктор искусствоведения, профессор Анна Васильевна Руднева обратилась к нам, студентам-первокурсникам первого набора на только что открывшееся при кафедре хорового дирижирования ГМПИ имени Гнесиных отделение руководителей народных хоров.

Эти слова стали ключевыми в нашей профессии, поскольку они определили суть подхода к народно-песенному материалу: как в процессе его собирания в условиях фольклорных экспедиций, так и в анализе, всесторонне освещающем все средства выразительности каждой песни, а кроме того, — в разработке и практической реализации плана её сценического воплощения.

Теоретические знания для руководителя народно-певческого коллектива — это, в первую очередь, верный компас в отборе репертуара. В условиях фольклорных экспедиций, особенно, в 60-70-е годы предыдущего столетия, да и в последующие лет 15, еще можно было в деревнях пообщаться с представителями самого старшего поколения, рождёнными в конце XIX—начале XX века. От них можно было записать замечательные песенные образцы старинных обрядовых песен, как календарных, так и семейно-бытовых.

Именно такие песни представляют собой особую ценность, поскольку являются отголосками древней культуры, получившей в наше время название народной мудрости или народных знаний, хотя для современного слуха это словосочетание стало более привычным в переводе на английский язык: фольклор (folklore).

Данная культура построена на вдумчивом и бережном отношении к окружающему миру, органично сочетающееся с творческой активностью, как путём к самосовершенствованию для каждого, кто с ней соприкасается. Знания, хранимые этой культурой и проявляющиеся многообразно, в соответствии со спецификой региона бытования, в своей основе актуальны для любой жизненной эпохи, для самых разных национальностей.

Нотировка каждой экспедиционной песенной записи обычно сопровождается полным и подробным анализом всех без исключения средств выразительности. Это позволяет глубже проникнуть в свойственную песне стройную систему знаков и символов, что, в свою очередь, определяет возможные условия и характер её сценической интерпретации.

Песня календарно-обрядовая или семейно-бытовая функционально всегда была неразрывно связана с определённым событием, персонажами, местом, временем, действием, костюмом, атрибутикой — и всё это, по возможности, должно быть отражено не только в характере её исполнения, но и в предлагаемых обстоятельствах сценического воплощения в целом. Речь не идёт об обязательном развёрнутом сценическом действии (хотя и такое не исключено), однако способы общения исполнителей, их мимика, жесты, звук — всё это наполняется особым смыслом объединения для реализации основной идеи исполняемого песенного образа.

Отметим, что открытие в двух вузах России (ГМПИ им. Гнесиных и Саратовская государственная консерватория) отделений, профессионально готовящих руководителей народно-певческих коллективов, повлекло за собой появление в специальной печати сведений о различии исполнительской практики академического и народного направлений.

«В народном хоре, выступающем без дирижера, между певцами устанавливается особая взаимосвязь и взаимозависимость. Согласованность в исполнении хора достигается как заранее продуманным и отрепетированным планом исполнения каждой песни, так и общением певцов во время исполнения. Тогда дирижирование хором не вызывается внутренней необходимостью» [1. С. 131].

Казалось бы, при таком подходе к специфике деятельности руководителя народно-певческого коллектива дирижерская техника ему не нужна. Тем более, что многолетние фольклорные экспедиции, общение с бытовыми ансамблями различных областей показали, что исконные народные исполнители настолько «пропитаны» знанием своей исконной культуры, настолько свободно владеют своим песенным материалом, что могут стройно петь, даже не видя друг друга, вплетая свои голоса в общую песенную канву по принципу «как все, но по-своему» (мастерски варьируя напев).

Однако современный исполнительский (в частности, учебный) коллектив при разучивании народной песни требует не только ознакомления со звучанием её экспедиционного первоисточника, но и активного руководства всем репетиционным процессом её постижения.

Здесь в значительной мере помогут не только рассказы, показы и объяснения руководителя коллектива, но и его точные, выверенные и характерные дирижерские жесты. Иными словами, руководитель в полной мере

должен владеть приёмами дирижирования, помня, что «...основой техники дирижирования является совокупность и взаимосвязь предупредительных и основных жестов» [З. С. 91]. Заметим, что дирижерская техника также незаменима в условиях студийной записи коллективного исполнения народной песни.

Можно сказать, что репетиции народно-певческого коллектива — это «кухня, где готовится для публики лакомое блюдо», а «подача на стол» — самостоятельный (без дирижёра) выход певцов на сцену, демонстрирующий мастерство исполнителей, глубину их проникновения в песню и полноценное владение материалом. За всем этим неизменно стоит кропотливая теоретическая и исполнительски-творческая работа руководителя коллектива.

Литература

1. Калугина Н.В. Методика работы с русским народным хором. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. — М.: Музыка, 1977. — С. 131.
2. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. — М.: Музыка, 1969. — С. 90.
3. Соколов В.Г. Работа с хором. Изд. 2-е. — М.: Советская Россия, 1964. — С. 4.

РАБОТА С ДЫХАНИЕМ — БАЗОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ ПОДГОТОВКИ НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ

И.В. Ляпин,

Брянский областной колледж искусств

Аннотация. Певческое дыхание играет в вокале исключительную роль. Но как любой другой основополагающий фактор, певческое дыхание — плод непрекращающихся споров и рассуждений. Далеко не все авторы текстов едины в своем мнении о том, каким же оно должно быть. За исключением оценки важности его роли в целом, конечно.

Ключевые слова: вокалист, народник, дыхание, звук, фольклорист, диафрагма, опора.

Annotation. The singer sings as he can breathe... Because the singing breath, indeed, plays an exceptional role in the vocals, there is nothing surprising in this. However, like any other fundamental factor, the singing breath is the fruit of incessant debate and reasoning. Not all the authors of the texts are United in their opinion on what it should be. Except to assess the importance of his role in General, of course.

Keywords: vocal, breathing, sound, diaphragm, support.

Данная статья возникла из необходимости обратить внимание специалистов—народников на проблематику подходов к работе с постановкой голоса.

Большое количество желающих научиться петь, приходящее в учебные заведения, имеют различную степень музыкальной подготовки, а иногда полное её отсутствие. Кроме того, оставляет желать лучшего само физическое состояние современных начинающих фольклористов, где в процессе обучения эти факторы не способствуют развитию вокальных способностей, а иногда становятся реальным препятствием для процесса обучения. Не уделив в начале занятий должного внимания базовым навыкам начинающих вокалистов, в дальнейшем обучении возникают закономерные певческие проблемы, которые потом, решить становится очень непросто. Именно исходя из проблематики вопросов дыхания в народном певческом искусстве, ставится акцентирование внимания на первостепенной важности данной тематики.

Самый благоприятный тип дыхания, применяемый в фольклорном пении, — диафрагмальный. Очень часто отсутствие навыков работы именно с дыханием вообще является фактором, затруднительным для определения типа дыхания и последующей работы с ним. Большинство народных вокалистов редко задумываются о причинах такого явления как вокальный звук. Между тем, все процессы, проистекающие в звукообразовании и звуковедении, имеют физическое объяснение.

Если певческие связки — источник звука, то силой, выводящей источник звука из состояния покоя, является поток выдыхаемого воздуха. Следует отметить, что сами связки в какой-то степени статичны, т.е. у них всего две функции — напряжение (сокращение) и расслабление. В свою очередь, сила, воздействующая на них, может работать в разнообразных режимах, и в зависимости от смены типа дыхания количество режимов выдоха растёт. Логично утверждать, что человек, владеющий (управляющий) многообразием фаз выдоха сознательно увеличивает варианты звучания своего собственного голоса.

Как и многие процессы в теле человека, дыхание относится к категории безусловных рефлексов, что затрудняет его осмысление, и соответственно управление им. Требуется довольно большой период времени для того, чтобы хотя бы приблизительно перестроить фазы вдоха и выдоха в условные (контролируемые) рефлексы. Форсируя понимание дыхательных процессов, делая акцент сразу на работу со звуком, в конечном итоге мы получаем продукт, ограниченный рамками безусловности — вокальный звук в запрограммированных стилевых рамках, что с точки зрения творчества, а главное — развития, является весьма сомнительным.

Утверждая написанное, я не пытаюсь критиковать методы и подходы проверенные временем и используемые в нынешней системе образования.

В рамках ограничения времени занятий, постоянной оптимизации учебного процесса, а также «волюнтаризме» учащихся, времени на вдумчивое изучение процессов дыхания просто нет. Так что даже обязательные начальные упражнения из системы «Хатха-йоги» или «Гимнастики Стрельниковой», введённые в вокальную подготовку, помогут создать основу, которая приведёт учащихся к точке отсчёта в понимании главного связующего звена певческих процессов.

Главная проблема работы с дыханием — это физиологические особенности (привычки) человека, которые изменить в короткое время невозможно. Две формы работы с дыханием: осознанная и неосознанная. В первом случае предполагаются осмысленные занятия, с постоянным внутренним контролем и анализом мельчайших изменений в упражнениях («хатха-йога») [3. С.184]. Во втором случае, достижение результата, путём массива повторений, механического превращения количества в качество («гимнастика Стрельниковой») [4. С.26]. При работе со звуком, среднестатистический человек, использует «что есть», тот тип дыхания, которым он пользуется «в быту». Изменение бытового дыхания ведёт к изменению вокального звука в целом.

С точки зрения физиологии дыхания, максимально эффективное использование всех ресурсов происходит при диафрагмальном типе дыхания, появляющееся автоматически при большой физической нагрузке — работе на изнеможение. Даже пары месяцев такого «режима» достаточно, чтобы организм человека перестроился на другой тип функциональности, где побочными явлениями будут: потеря веса, сначала снижение, а потом повышение физической выносливости. В народной певческой культуре такой проблемы, как правильный тип дыхания, просто не существовало, поскольку именно тяжёлый физический труд в быту с раннего детства формировал физиологию человека. В естественной среде современного человека добровольно найти такой вид трудовой деятельности, с такими физическими нагрузками практически невозможно.

При работе с любыми дыхательными практиками следует уделить внимание главному моменту — отработке навыка сбрасывания напряжения (умение расслабляться) посредством выдоха. Причем, только диафрагмальный тип дыхания максимально подходит для данного навыка. Образно выражаясь — моменты выдоха и вокального звука есть практически одно и то же, где максимальное расслабление внешнее способствует максимальному резонированию певческого аппарата. Любой зажим, мышечный или психологический, отнимает что-то у певческого звука; снятие напряжений звуку что-то добавляет. Кроме того, именно через правильно выстроенные фазы вдоха-выдоха выстраивается внутренний баланс между физическим и психологическим состояниями певца. Если вокалист владеет дыханием

в «холостом» режиме, ему не составляет особого труда наложить этот режим на режим пения (вокальный). Следующим шагом будет сбрасывание напряжения путём вокального звука, но в основе своей лежать будет всё тот же «холостой» режим вдоха-выдоха.

Очень часто невозможно объяснить начинающему вокалисту понятие «второй певческий рот», поскольку этот специфический навык также выстраивается на диафрагмальном дыхании, его физиологической схеме работы тела вкуче. Лишь после отработки дыхательных схем можно привязывать к ним чувственные образы, которые кроме как на ощущениях отработать не представляется возможным, либо идти имитационным путём: «Делай как я...», что для получения навыка является правильным, но ничего не объясняет.

Управление корнем языка, а также «куполом», можно наработать в течение двух месяцев, при условии осмысленного владения дыханием «животом» (диафрагмой). Отработку схемы можно проводить посредством выдоха на зеркало (согреть зеркало) — задача добиться максимального запотевания поверхности стекла, где вокалист должен ориентироваться на максимально «горячий выдох». Смысл данного упражнения заключается в том, что наиболее «горячий воздух» находится в нижних отделах лёгких, и чтобы его «достать», вокалисту необходимо в момент выдоха максимально опустить корень языка; плюс, физиологически невозможно максимально опустить корень языка без расслабления межлопаточной области спины. Кроме того, необходимо поддерживать одинаковое давление воздуха до окончания выдоха (диафрагма в тонусе) для поддержания запотевания стекла, что помогает отработке навыка направленного выдоха.

Что же касается работы с «куполом», то здесь помогает упражнение направленного выдоха носом (упражнения «хобот слона» или «погаси свечу»). Основное внимание уделяется продолжительности выдоха — следует добиваться «длинного» протяжённого выдоха. Секрет заключается в том, что, оставляя диафрагму (опору) в тонусе, тело вместе с выдохом начинает постепенно мягко расслабляться. И сколько будет сбрасываться напряжение, столько будет длиться выдох. Ощущение «купольности» напрямую связано с тонусом диафрагмы. Кроме того, при активном направленном выдохе также происходит опускание корня языка (расслабление нижней челюсти) и концентрация давления выдыхаемого воздуха в области носогубного треугольника. Примерно в эту же область посылается вокальный звук при упражнении на «мычание».

Описанные выше упражнения применяются после точного определения у вокалиста типа рабочего дыхания. Именно этот момент часто является затруднительным. Даже опытные вокалисты, использующие в пении диафрагмальный тип дыхания, не всегда могут объяснить и показать его в

«холостом» режиме. Рекомендуется выполнять упражнение с воздушным шариком. Именно при надувании резинового шарика создаётся встречное давление, способствующее фиксации работы диафрагмы. Особое внимание следует уделять моменту вдоха: губы нижней и верхней челюстей, фиксирующие пищик шарика, должны находиться в одинаковом положении, как и при выдохе. Пищик пережимать для вдоха нельзя. Должно возникнуть ощущение «кузнечных мехов», где нет ничего лишнего, тело работает на одну задачу — направленно гонять воздух: вдох через нос, выдох — в шарик. Стандартно, при систематических упражнениях с воздушным шариком, хватает трёх месяцев для начальных ощущений работы диафрагмы.

Работа с дыханием является первым базовым шагом к пониманию управления певческим процессом. Без преувеличения можно утверждать, что именно контроль над процессом дыхания позволяет контролировать голос и влиять на него. Практически все аспекты вокальной техники связаны с дыханием. Даже работа с эмоциональным наполнением звука полностью находится во власти режима вдоха-выдоха [1. С. 299].

Получение информации извне, а также её усвоение полностью ложится на фазы вдоха-выдоха. Поскольку этот процесс относится к категории безусловных рефлексов, мы не замечаем очерёдность и связанность этапов работы человеческого организма с этим процессом. Любая информация: зрительная, слуховая, тактильная, обонятельная и вкусовая — выстраивается по одному принципу. Вначале, вместе со вдохом, человек получает какое-либо раздражение извне, переработав его, с выдохом делится этой обработанной информацией с окружающим пространством, эмоционально заполняя выдох, соглашаясь или отвергая её. Всё происходит рефлекторно. Соответственно получаемая информация либо поддерживает психофизическое состояние человека, либо выводит его из состояния равновесия. Эти процессы происходят ежесекундно, до тех пор, пока человек дышит.

Управляя дыханием, мы можем корректировать получаемую информацию. Состояние «тонуса» в академическом пении наглядно это демонстрирует: независимое звучание певческого аппарата от внешних факторов регулируется, к примеру, «радостным» вдохом, т.е., в отличие от «бытовых» певцов, внешний фактор не является доминантным для создания вокальных условий. Профессиональный вокалист-народник может стабильно работать со звуком в любой момент времени, создавая певческое «настроение» самостоятельно. Вокальный звук — это способ поделиться «переработанной» информацией с окружающим пространством, где выражение «душа поёт» или «тоскливый стон» есть эмоциональная характеристика этой информации.

Завершая сказанное, можно рекомендовать к работе с дыханием тренинги на эмоциональную окраску вариантов активных выдохов, что скорее

относится к актёрскому мастерству, но не будет лишним и для вокалистов. Следует не забывать, что ауфтактом для певца является вдох, наполненный характером исполняемого произведения — информацией, которой вокалист поделится в виде певческого переработанного звука с окружающим пространством. Сознательно! Способы применения дыхательных техник в вокальном искусстве колоссальны! Ещё раз подчеркнем: «Вокальный звук — это тот же выдох, с включением в процесс певческих связок» [2. С.91]. И если начинающий народный исполнитель или уже состоявшийся решит углублённо заняться изучением причинно-следственных связей в физиологии певческого звука, его ждут интересные находки в открывшихся возможностях своего собственного организма.

Человек живёт, пока может дышать. Певец поёт, как умеет дышать...

Литература

1. Чарели Э.М. Как развить дыхание, дикцию, голос. — Екатеринбург, Издательство Дом учителя, 2000. — С. 299.
2. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. — Ростов н/Дону: Феникс, 2007. — С.91.
3. Зубков А.Н., Очаповский А.П. Хатха-йога для начинающих. — М.: Медицина, 1991. — С.184.
4. Щетинин М.Н. Дыхательная гимнастика А.Н. Стрельниковой. — М.: АСТ, 2018. — С. 26.

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. ЩЕДРИНА

*Т.А. Олонцева,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Статья рассматривает творческий опыт Р.Щедрина. Используя фольклорные источники, переосмысливая их с современных позиций, композитор обогатил нормы претворения фольклорных традиций в современном композиторском творчестве.

Ключевые слова: композиторское творчество, фольклорные традиции, фольклорные экспедиции, частушка.

Annotation. The article considers the creative experience of R. Schedrin. Using folklore sources, rethinking them from modern positions the composer enriched the norms of implementation of folklore traditions in modern composer creativity.

Keywords: Compositional creation, folklore traditions, folklore expeditions, chastushka

Фундаментальная область интересов Родиона Константиновича Щедрина — русский фольклор. «Для меня народное искусство — это пастуший клич, одnogолосные переборы гармониста, вдохновенные импровизации деревенских плакальщиц, терпкие мужские песни...» [1, С.54]. Но этнографический подход остался чужд композитору. Щедрин сумел в течение всего творческого пути оригинально использовать фольклорные элементы, соединять их с композиторскими находками.

В Московской консерватории обязательным предметом для студентов-композиторов было «Народное творчество». Участие в фольклорных экспедициях, самостоятельные записи народных песен являлись обязательными. Р. Щедрин совершил поездки в районы Вологодской области, которые оказались чрезвычайно богатыми частушками. Ведь частушка не только веселила и развивала способности к мгновенной импровизации, но и была фельетоном и всем тем, что жило в народе, что не укладывалось в официальные способы выражения мнений.

Любовь к частушке у Щедрина проявилась в первом концерте для оркестра (1963 год), который он назвал «Озорные частушки», а в 1999 году представил его вариант, концерт для фортепиано соло. В этой музыке Щедрин оригинально вплетает в современный музыкальный язык фольклорные интонации, частушечные приемы развития, благодаря чему энергетический заряд присутствует во всем произведении. Автор симфоническими средствами воспроизводит частушечную манеру поочередного вступления нового участника на фоне непрерывного гармошечного наигрыша, сложное комбинирование не двух-трех тем, а около семидесяти. Оркестровым музыкантам «Частушки» не пришлось по вкусу, но у широкой публики, особенно на периферии, вызвали восторг.

Включены тексты частушек и в либретто оперы «Не только любовь» (1961, 2-я редакция 1971), написанной по мотивам рассказов С. Антонова. Предназначалась опера для Большого театра и композиторским желанием было уйти от принятых тогда на этой сцене массовых сцен в камерную сферу, обращаясь к переживаниям простых людей. Щедрину не удалось переломить обычаи театра, и воплощение первой оперы было достигнуто в студийных и студенческих постановках.

В творческом активе композитора имеется балет «Конек-Горбунок» (1955), который и в наше время идет в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко и ставший постоянным спектаклем для детей. Новую версию балета автор сделал в 1999 году для постановки в Большом театре, после чего балет превратился в русскую феерию.

В опере «Мертвые души» по Н. Гоголю (1976 г., постановка 1977 г.) композитор использовал русские фольклорные тексты, народные тембры

голосов, но отказался от цитирования подлинных мелодий. Народные элементы композитор наполнил острыми диссонансами и кластерами.

Еще одно новшество было введено Щедриным в оперу — деление сцены на две параллельные сцены, благодаря этому шли две автономные оперы — народная и профессиональная: противопоставлялась Русь народная и «мертвых душ» помещиков. Образы гоголевских помещиков выдержаны в штрихе *staccato*, в противовес — музыка народной Руси идет в протяжном пении *legato*. Представлен контраст вечного и суетного. В постановке Большого театра 7 июля 1977 года «Мертвые души» (либретто самого композитора) явились шедевром театральности. Режиссером был Б. Покровский, хормейстером — В. Минин, участвовали певцы: А. Ворошило (Чичиков), Л. Авдеева (Коробочка), В. Пьявко (Ноздрев), А. Масленников (Селифан) и другие. Дирижер Ю. Темирканов провел 42 репетиции, после чего перенес оперу в Кировский (Мариинский) театр. «Он необыкновенно точно воплотил в музыке уникальную гоголевскую интонацию и в то же время сумел написать остросовременное произведение. Это была музыка страны, в которой мы тогда жили: острая, угловатая и невероятно безысходная», — пишет А. Ворошило [2, С.3].

Влюбленность Родиона Константиновича в русскую литературу и русскую тему привела к тому, что его оперы и балеты написаны почти исключительно на сюжеты крупных русских писателей — А. Чехова, Л. Толстого, Н. Гоголя, В. Набокова. Он автор концертов для оркестра «Звоны», «Хороводы», «Четыре русские песни». Надо отметить, что сквозь все произведения проходит тема русских колоколов. Колокола звучат в конце «Строф «Онегина», в эпизодах «Казни Пугачева», в «Русских трезвонах» в №11 из «Тетради для юношества» и в финале «Концертино» — «Русские звоны».

Самым мрачным и трагическим сочинением автора оказался написанный в 1984 году «Автопортрет» для симфонического оркестра. Его премьера на открытии II Московского международного музыкального фестиваля шла вразрез с обстановкой композиторского праздника. Название исходило из живописного опыта Родиона Константиновича: «...Меня вдохновлял пример живописцев. Почти все они писали свои портреты: возможно, это отражало осознанную необходимость познать самого себя. Порой, так художник приходит к пониманию человека, жизни, времени» [3, С.15]. В авторской аннотации композитор говорит про «имитацию тоскливых звуков одинокой балалайки...», бормотание «во хмелю» фагота, (словно песнопение калик перехожих), бесконечный, ровный и печальный ландшафт моей страны...» [3, С.15].

Изобретательны в смысле музыкального звука и камерные сочинения Щедрина: «Русские наигрыши» для виолончели соло (1990 г.), «Балалайка» для скрипки соло без смычка (1997). В музыку концерта «Concerto dolce» для альта в сопровождении струнного оркестра и арфы (1997) введены чи-

сто русские фольклорные элементы, обозначенные «как балалайка» и «как бубенцы» — то и другое в исполнительскую практику альта вошло впервые. Образы русских сказок отразились в произведениях «Дудки-самогудки», «Сестрица Аленушка, да братец Иванушка», «Царевна лягушка», в третьей симфонии «Лица русских сказок» (2000 г.) и др.

Используя фольклорные источники, переосмысливая их с современных позиций и обновляя, Родион Константинович обогатил нормы претворения фольклорных традиций в современном композиторском творчестве. «Я русский человек, все мои корни здесь. Даже окажись я где-нибудь на Огненной земле — остался бы таковым», — говорит о себе Щедрин [4, С.4]. С особой изобретательностью он вводит русские элементы в свой музыкальный язык, свободно воспроизводя пастушьи наигрыши, частушки, треньканье балалайки и т.д. При этом его сочинения остаются современными за счет диссонансов, разнообразной артикуляции и новаторских способов исполнения на всех инструментах. Музыка Р. Щедрина заряжена солнечной силой, народным юмором, поэтому так велик отклик у людей на его музыкальные приношения.

Литература

1. Родион Щедрин. Беседа с А. Григорьевым и Я Платеком. // Музыкальная жизнь, 1975. №2, С.54.
2. Родион Щедрин. Автопортрет. Буклет музыкального фестиваля. М., 2002, С.3.
3. Яковлев М. // Вместо рамки для портрета. Музыка в СССР, 1985, апр. — июнь. С. 15.
4. Щедрин Р. «Кто-то задумал перевоспитать русских...». Беседа с С. Бирюковым. // Труд, 1995. http://www.c-cafe.ru/days/bio/36/031_36.php

ТРАДИЦИИ СОВРЕМЕННОГО БЫТОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА МАТЕРИНСКОГО ПЕСТОВАНИЯ

*О.А. Юмашева,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Данная статья рассматривает материнский фольклор с точки зрения современности: его сохранение, изучение, воспитание и всестороннее развитие детей на основе материнского пестования.

Ключевые слова: фольклор, этнопедагогика, материнское пестование.

Annotation. This article considers from the point of view of modernity maternal folklore. Education and all-round development of children, based on the folklore of maternal «pestovanii».

Keywords: folklore, ethno pedagogy, maternal «pestovanie».

В современном мире часто используется термин «традиции». Традиции живы и сейчас. Это множество представлений, сохранившиеся фрагменты обрядов, привычки и опыт в разных сферах деятельности. Традиции выступают одним из очень важных факторов, регулирующих общественные отношения. Тема статьи обусловлена проблемой исчезновения традиции материнского пестования. Важнейший опыт воспитания детей, передававшийся из поколения в поколение, постепенно выходит из обихода современной семьи. Теряется связь поколений, дети всё меньше перенимают опыт своих предков.

В науке традиции тоже нашли место — это «этнопедагогика» — научный термин, который можно услышать сегодня очень часто, и область педагогических исследований, набирающая всё большую популярность в последнее время. Автором термина, как и соответствующей ему области знания, является Г.Н. Волков.

Этнопедагогика рассматривает опыт воспитания детей в определенной этнической группе с характерными для нее устоявшимися морально-этическими ценностями — семейными, общественными и пр., а бытовой фольклор является ее наполнением. Поэтому во многих современных исследованиях, затрагивающих этнопедагогическую тематику, делаются разные акценты: фольклор рассматривается как эмпирический опыт этнических групп в воспитании и образовании детей (Г.Н. Волков) [1], как самобытный опыт, традиции и идеи в области воспитания (К.Пирлиев, В.А. Николаев) [4, 3], а иногда рассматривается влияние национальной психологии на процесс образования тех или иных этнических общностей (В.Г. Крысько) [2].

В народе сложилась целостная система воспитания. Значительное место в ней занимает фольклор материнского пестования. В современных семьях материнский фольклор встречается редко, всё меньше внимания уделяется детям и их воспитанию.

Фольклор материнского пестования — своеобразный педагогический феномен, занимающий пограничную область исполнения, это синтез:

- слов, с характерными для народа средствами выражения мысли,
- возможностями их интонирования в совокупности с движением
- и особым контекстом, который включает вполне конкретные цели и задачи, ведь традиции всегда переосмысливаются в новых исторических реалиях.

Фольклор материнского пестования позволяет запустить основной механизм психологического развития ребёнка в столь раннем возрасте — возникновение индивидуальной психологической жизни ребёнка, включающую в себя такие реакции, как общую моторику, реакцию улыбки, концентрацию внимания на одном объекте, интонирование звуков во время общения, так называемое «гулинье», зеркальное отражение эмоций. Все эти реакции получили название «комплекс оживления» (термин был введён в 20-е годы XX в. Н.М. Щеловановым.)

От психологического развития ребёнка напрямую зависит восприятие им окружающего мира. Свободное, произвольное и непосредственно-эмоциональное взаимодействие малыша с миром собственных ощущений и представлений, проверка их в процессе освоения внешнего мира создают основу развития личности и сотрудничества ее с другими и с собой.

В пестование входит не только речитативное пропевание текстов, но и движения: укачивание, небольшое подбрасывание и пр. С помощью движения не только пытались развлечь, но и проверяли физические реакции, определяющие развитость и полноценность ребёнка. Так, например, потешка «Сорока-сорока»: круговые движения по ладонке и поочерёдное зажимание пальцев способствуют развитию хватательного рефлекса и мелкой моторики.

Подчеркнём, что одна и та же потешка, потешка воспринимается по-разному в конкретный возрастной период. Так в сопоставлении возрастов можно увидеть разные характеристики развития детей, например, грудничкового возраста и годовалого. Так, в 1-1.5 месяца ребёнок только учится фокусировать зрение на одном объекте, пытается скопировать эмоции и действует рефлексивно: если несколько раз подряд зажать все пальчики, он начнёт делать хватательные движения сам. В годовалом возрасте все реакции ребёнка осознанные, он со смехом сжимает кулачок без подсказки.

С момента рождения ребенка раньше, да и сейчас в некоторых семьях, сопровождали пестушки, потешки, прибаутки, колыбельные. Зачастую такое исполнение речитативно, мелодическая основа проста, легко воспринимается ребенком. Именно эти бесхитростные песенки-прибаутки являлись первоисточником знакомства ребёнка с окружающим миром. И всё это ребёнок получал от матери или бабушки. Это ключевые, самые значимые люди в жизни каждого ребенка.

Но особо хотелось бы выделить роль бабушки. Фольклор материнского пестования — процесс двунаправленный. Иными словами, в нем два полюса: на одном ребенок, а на втором — чаще всего бабушка. Эмоционально они взаимосвязаны, взаимозависимы и в каком-то смысле составляют единое целое. Именно бабушка обладает той теплотой голоса, проникновенностью, терпением и мудростью. В игре с внуком исполняемые потешки и

пестушки обретают смысл, позволяют выразить различные эмоции, которые ребёнок сначала зеркально отражает, а потом осознаёт и запоминает. С помощью таких простых на вид жанров проявляются, развиваются и формируются не только мимика, эмоции, но и создаётся в сознании малыша, с одной стороны, немного фантастичная, а с другой — вполне реальная картина мира, но более мягкая, из-за особой любви бабушки к внуку. Так, в колыбельной мы можем увидеть картину традиционного крестьянского уклада жизни, не только семейного, но и общественного; предостережение об опасностях (хитрости, обмане), через бесконечную заботу и любовь мягко иронизируются человеческие пороки.

Следует подчеркнуть, что в рамках материнского фольклора исполнитель имеет огромную свободу импровизации. Зачастую многие примеры сочиняются на ходу, и можно услышать и зафиксировать этот вариант всего единожды.

Можно по-разному относиться к фольклору материнского пестования: считать его особым видом поэтического либо музыкального творчества, пытаться его определить в виде конкретного жанра. Фольклористы часто отказываются от этого материала ввиду его простоты, так как есть более интересный материал. А педагоги зачастую не знают, как с ним работать.

В любом случае основная цель фольклора материнского пестования — подготовить ребёнка к жизни в обществе, дать ему нужный объём знаний об окружающем мире, развить физически и эмоционально, сформировать морально-этические ценности. Процесс развития личности ребёнка закладывается изначально в образ жизни всей семьи, а семья формирует личность ребёнка: в этом и заключается преемственность традиций.

«Детки — радость! Мой-то он мне богоданный, умоленный, такой-то желанный. С Божьей милостью, моя надежда и укрепа. Он ещё в утробе торкался, а я уж к нему всей душой тянулась» (Капитонова Анфимия Васильевна Архангельская область, д. Кеба).

Литература

1. Волков Г.Н. Этнопедагогика: Учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 1999. — 168 с.
2. Крысько В.Г. Этническая психология: учебник для бакалавров / В. Г. Крысько. — 10-е изд., перераб. и доп. — М.: Юрайт, 2016. — 359 с. — (Серия: Бакалавр. Углубленный курс).
3. Николаев В.А. Ведущие положения этнопедагогики / В. А. Николаев // Педагогика. — 1968. — №4. — С.41-49.

4. Пирлиев К. Очерки этнопедагогики туркменского народа: Учеб. пособие для студентов вузов и педучилищ; Туркм. гос. ун-т им. А. М. Горького. — Ашхабад: Туркм. ун-т, 1976. — 172 с.
5. Щелованов Н.М. Воспитание детей раннего возраста в детских учреждениях [Текст]: [Учеб. пособие для мед. училищ] / Под ред. Н. М. Щелованова, Н. М. Аксариной. — 3-е изд. — Москва : Медгиз, 1955. — 331 с.

К ИСТОРИИ СОБИРАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ СКАЗКИ

*Е.В. Ивлиева,
Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Сказочные сюжеты, образы и герои окружают нас буквально повсюду. В детстве мамы и бабушки читали нам книжки о приключениях Ивана-царевича и Кощея Бессмертного. Сейчас любимые герои уже встречаются нас с экранов телевизоров. Сказка настолько естественно вплелась в нашу жизнь, что, кажется, стала абсолютно привычной и понятной. Но задумываемся ли мы, что есть само понятие «сказка»; как она появилась и какой путь преобразований прошла? И если «сказка — ложь», то где же скрывается истина?..

Ключевые слова: фольклорная сказка, кошуна, баснь, литературная сказка, бахарь, кошунник.

Annotation. Fabulous stories, images and characters surround us everywhere. In childhood mothers and grandmothers read us books about the adventures of Ivan Tsarevich and Koshchei the Immortal. Now we can see our favourite characters on TV screens. The fairy tale is so naturally woven into our lives that it seems to have become absolutely familiar and understandable. But do we think that there is the very concept of «fairy tale»; how it appeared and what path of transformation has passed? And if «a fairy tale is a lie», then where does the truth hide?..

Keywords: folk tale, koshchuna, fable, literary tale, bahar, koshchunnik.

«В тридевятом царстве, в тридесятом государстве...» — именно с этих строк начинается удивительный полёт в волшебный мир сказок. Едва ли в современной России найдётся человек, не знакомый с удивительными приключениями Ивана-царевича, ворожкой Бабы-яги, кознями Кощея Бессмертного, чудесным превращением лягушки в царевну. Поколениями сказочные сюжеты передавались из уст в уста, по пути обрастая новыми подробностями, неожиданными поворотами. С изменением быта, общественной и политической обстановки менялась и сказка. Оттого она востребована и актуальна до сего дня и останется понятной и доступной.

Сказка как жанр устного народного творчества долгое время находилась под церковным запретом, так как содержала языческие знания и мировоззрение, недопустимые для построения истинно христианского мира. Ворожба, гадания, игры, песни так же несли в себе черты языческой культуры. Тем не менее, всех усилий церкви так и не хватило для искоренения из сознания простого люда «природного» миропонимания. Благодаря популяризации «народности», пробудившейся в XVIII в. в высших сословиях Российской империи, до нас дошли первые письменные записи народных сказок, песен, обрядов.

Сказка интернациональна по своей природе. Сюжеты буквально «гуляют по свету» («Красавица и чудовище» встречается и во Франции, и в Германии, а в России имеет свой прототип — «Аленький цветочек»). Но при этом каждая сказка пропитана своим национальным характером, колоритом. Сюжеты и герои должны быть понятны и близки по духу каждому. Поэтому русскому человеку чужда ведьма из пряничного домика, которая пытается сделать из Гензеля и Греттель обед, но вполне понятна Баба-яга, помогающая главному герою, несмотря на свое же обещание его съесть. Так, с одной стороны мы имеем сказку, как некий символ мирового человеческого единства, а с другой — сказку, как архетипическую основу истории конкретного народа.

В наше время сказка носит преимущественно воспитательный характер. В ней обязательно добро побеждает зло, плохие поступки влекут за собой беду, хорошие — счастье. Присутствует и развлекательная функция — чаще это высмеивание глупых и нерадивых героев. Примечательно, что подобные образы в русских народных сказках достаточно устойчивы. Действительно, сложно представить раздающего подарки детям Кошечку Бессмертного; Бабу-ягу, зашедшую помолиться в церковь; отрубающую головы направо и налево Василису Премудрую. В ласкового домашнего зверька Змея Горыныча тоже верится с трудом. Все герои любой отдельно взятой сказки делятся на строго положительных и строго отрицательных. Но было ли так всегда?

Техническая революция, обрушившаяся на Российскую империю в XIX в., среди всех прочих преимуществ оказала стране ценную услугу, подарив ей кинематограф, который и позволит проследить путь преобразований сказочных сюжетов за последние сто лет. Что же касается более ранних образцов, здесь нам помогут печатные издания собирателей и исследователей русской народной сказки.

Прежде всего, обратимся к самому слову «сказка». Слово «сказка» зафиксировано в письменных источниках не ранее XVII века. От слова «казать». В XVIII в. оно имело значение, как перечень, список, точное описание. Современное значение слово приобретает с XVIII-XIX века. Ра-

нее использовалось слово «баснь», до XI века — «кощуна». В славяно-русском списке ложных книг XIV в. мы встречаем оба термина в названии апокрифического текста «О Соломоне цари и о Китоврасѣ басни и кощуны» [1]. У И.И. Срезневского находим следующие толкования: баснь — сказка, баснотворец — сочинитель сказок [2, С. 44-45]; кощуна = коштюна — басня, вздор [2, С. 1307–1308]. По мнению исследователя Ю.М. Соколова, в древнерусский период сказка, по всей видимости, называлась не иначе, как «байка» (от слова «баять» — говорить, отсюда — «бахарь», т.е. человек, рассказывающий байки). Об этом свидетельствуют письменные источники, где в качестве рассказчиков упоминаются бахари, а также фольклорные тексты поздней записи, в которых сказка именуется байкой в силу устойчивости традиции.

Исходя из отрывочных сведений о сказке, дошедших до нас с времен Древней Руси, исследователь Э.В. Померанцева выдвинула предположение, что уже в ту пору сказка выделилась как специфический жанр из устной народной прозы. Особым строем отличалась ее поэтика, о чем говорят близкие к сказке летописные предания, использующие типичные сказочные композиционные схемы: троекратные повторения, фантастические образы и ситуации. К XIII в., судя по проникшим в летопись отдельным стилистическим формулам, характерным для сказки, была выработана и так называемая сказочная обрядность [3, С.26].

Одно из ранних упоминаний о сказке встречается в грамоте от 13 декабря 1649 г. «Память Верхотурского воеводы Рафа Всеволожскаго прикащику Ирбитской слободы Григорью Барыбину»: «...и многіе челоѡвѣцы, неразуміемъ, вѣрують въ сонъ, и въ встрѣчу, и въ полазъ, и въ птичей грай, и загадки загадываютъ, и сказки сказываютъ небылые, и празднословіемъ, и смѣхотворіемъ и кощунаніемъ души свои губят такими помраченными и беззаконными дѣлами...» [4, С. 124]. Отметим, что в данной грамоте резко осуждается всё, что представляет народную культуру в целом: игры, пляски, «бесовские» песни (особенно календарные «Коляда», «Таусень», «Плута»), скоморошество, ряженье, чародейство и волхование, музыкальные инструменты (домры, сумры, гудки, гусли, хари велено изломать и сжечь). Текст пропитан христианскими догмами; всё народное в нем существует как языческое и богомерзкое, и, как следствие, народная сказка тоже попала в опалу.

А теперь обратимся к более раннему источнику за сравнением: «...и вѣрують въ стрѣчу, въ чехъ, въ полазъ и въ птичьи грай, ворожю и еже басни бають и въ гусли гудѣтъ...» [5, С. 95]. Здесь видна явная параллель между «басни бають» и «сказки сказывают». В данном контексте баснь имеет значение небывальщины и предрассудка, как и вера в ворожбу. Примечательно, что за пять веков (XII–XVII вв.) приведённая нами формулировка практически не претерпела изменений.

Слово «басня» в русской фольклористике связано и с понятием мифа. В данном контексте интересное определение баснословия дал П. М. Строев: «Собраніе языческихъ мнѣній о Богѣ называется Мифологією, отъ греческихъ словъ μῦθος сказаніе, басня и λόγος слово, что и значить баснословіе» [6, С. 5]. У И.Н. Макарова Баба-яга и Велес указаны как «баснословныя божества», а Коляда как «баснословный русский праздник» [7, С.138–159].

Басня и кошуна пользовались дурной славой у служителей церкви. В летописях до XIII в. они упоминаются как часть народного быта и порицаются наравне с играми, плясками, игрой на гуслих и скоморошеством. Со стороны вященства в этом виделся пережиток языческого прошлого, разгульное поведение недопустимое для добропорядочного христианина. Но настоящее гонение на кошуны началось в XIII–XIV вв. В церковном обиходе «кошунство» закрепилось как надругательство над христианскими святынями, богохульство, святотатство (Пандекты Никона Черногорца; сл.50. XI в.; Требникъ монастырскій Чудовскаго монастыря XIV в.; Паисіевскій сборникъ сл.40. XIV–XV вв.; «грех есть кошунати на попа срамски» — Дубенскій сборникъ правилъ и поученій. XVI в.). Кошунников (скоморохов, бахарей) было велено гнать из городов и деревень; людям воспрещалось их слушать. При этом у русских царей при дворе обязательно были «потешные люди», те же шуты и скоморохи. А у Ивана IV Грозного были свои бахари — старцы, которые сидели в его личных покоях и рассказывали истории на сон грядущий.

Здесь же отметим, что само слово «кошуна» с начала XVIII в. постепенно исчезает из письменных источников, хотя «кошунствование» и «кошунство» в негативном смысле закрепились надолго: «Юродствомъ называлось всякое безчиніе и безобразіе: ходить полуголымъ, кошунствовать надъ святыней и всякимъ приличіемъ, драться на улицахъ, творить чудеса» [8, С. 11]; «Ибо лучшее препровожденіе времени состояло въ богохуленіи и кошунствѣ ...а въ кошунствѣ игралъ я и самъ не послѣднюю роль, ибо всего лучше шутить надъ святыней и обращать въ смѣхъ то, что должно быть почтено» [9, С. 205].

В то же время «басней» стали называть короткое произведение, написанное в прозаической или поэтической форме, в котором обязательно присутствует мораль. Стоит оговориться, что Российская империя XVIII–XIX вв. имела чёткое разделение на классы, и «басня» в определении высшего света отличалась от «басни» простого народа. То есть, с одной стороны мы имеем А.П. Сумарокова, И.И. Дмитриева, И.А. Крылова, как выдающихся поэтов — баснописцев своего времени, пишущих в духе Эзопа, а с другой — басни в значении любого рассказа в устном народном творчестве.

Как мы отмечали ранее, слово «сказка» имело другой смысл, нежели сейчас. Сказками назывались ревизские документы, содержащие в себе

сведения о количестве душ (со двора, деревни, уезда), имена, фамилии (если имеются), возраст. По сути — это перепись населения с дальнейшим расчётом подушного налогообложения. Корень «каз» определяется как «произнесенное слово», «сообщение», отсюда и однокоренные слова указ, наказ, сказание, сказать. Исходя из морфологии, слово «сказка» не имеет в себе значения фантастического небывалого рассказа, разве что уменьшительный суффикс указывает на ее небольшой объем.

Со второй половины XVIII в. сказка становится частью литературного творчества многих российских писателей. Свои интерпретации народных сюжетов и сочинения новых были представлены в деятельности И.Ф. Богдановича, И.И. Дмитриева, Н.М. Карамзина, М. Чулкова. Даже императрица Екатерина II попробовала себя в роли сочинительницы сказок. Сказки выходили не только отдельными авторскими изданиями, но и сборниками обработок. Среди них выделяются «Пересмешник» (1766–1768 гг.) М. Чулкова; «Сказки русские» П. Тимофеева; «Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Настоящие русские сказки»; «Бабушкины сказки» (1778 г.) и «Сава, ночная птица» (1779) И.П. Друкотцова; «Русские сказки» (1780–1783) В. Левшина.

Обработка русских народных сказок велась по двум направлениям — сочинение (литературная переработка с сохранением специфических фольклорных элементов или форм) и пересказ (корректировка бытового языка).

Скоро подлинные народные сказки перестали быть «досутом» лишь крестьянского населения. Светское общество в определенной степени стало интересоваться народным бытом, считая его «экзотическим». В XVIII веке существовало два основных вида публикаций сказок: на отдельных листах с картинками — лубок («лицевые сказки», т.е. «в лицах», с картинками), с емким сокращенным текстом; отдельными небольшими книжками (сборниками) на серой бумаге, без картинок (их называли «серые издания»).

В конце XVIII в. и начале XIX в. проявился интерес к русской мифологии. В издаваемых трудах мифология и баснословие — синонимичные слова. Сказочные сюжеты и образы существуют как в мифе, так и в басне. В наследие нам достались «Описание древнего славянского языческого баснословия» (1768), «Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч.» (1786), «Краткое обозрение мифологии славян российских» (1815) И. Строева.

В 30-е годы XIX в. сказка становится популярнейшим жанром в литературной среде. Вот только некоторые примеры писателей и созданных ими произведений: О.М. Сомов «Сказание о храбром витязе Укроме-табунщике» и «Сказка о медведе Костоломе и об Иване Купецком сыне» (1829), «Сказка о Никите Вдовиниче» (1833); А.С. Пушкин «Сказка о медведихе»

и «Сказка о попе и работнике его Балде» (1830), «Сказка о царе Салтане» (1831), «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833); В.А. Жуковский «Сказка о царе Берендее» (1831); В.И. Даль «Русские сказки. Пяток первый» (1832); Н.А. Полевой «Старинные сказки с новыми присказками» (1834); П.Л. Ершов «Конек-горбунок» (1834) и мн. др.

Интересную оценку появившемуся жанру «литературной сказки» и писателям, пишущим в духе народных традиций, дал В.Г. Белинский: «Все поэты, не в этой [народной] сфере жизни рожденные и воспитанные, только надевают на себя накладную бороду и кафтан, но не делаются народными поэтами, из-за смурного зипуна виднеются фалды фрака. ...Или собирайте русские сказки и передавайте их такими, какими вы подслушали их из уст народа, или пишите свои сказки, где бы и вымысел, и краски, принадлежали вам самим» [10, С. 508]. Тем не менее, именно благодаря популяризации литературной сказки возрос интерес и к сказке народной. Теперь же мы можем судить, что свое современное значение она получила уже в эти годы. В то же время русские исследователи М.Н. Макаров, И.П. Сахаров, В.И. Даль, П.В. Киреевский, М.А. Максимович ведут работу по собиранию фольклора, народных песен и сказок. В свет выходят «Русские народные сказки, собранные Богданом Бронницыным» (1838), «Русские народные сказки» (1841) И.П. Сахарова и др.

Российское общество в 40-х гг. раскололось на так называемых «западников», с одной стороны и «славянофилов», с другой. Первые считали фольклор элементом «отжившей» культуры, неспособной привести в будущее развитие страны ничего полезного. Вторые же, напротив, превозносили самобытную культуру и традиции как особый вид нравственного воспитания и уникального миропонимания русского народа.

Без сохранения прошлого невозможно построить будущего. Именно славянофилы (П.В. Киреевский, А.С. Хомяков, Н.М. Языков, А.Ф. Гильфердинг др.) положили начало глубокому изучению крестьянского вопроса, развернули работу по собиранию и дальнейшему изучению фольклора и языка. Они радели за «спасение народной словесности» и считали своим долгом сохранить и письменно изложить те части народной культуры, которые еще были доступны. Поэтому здесь мы отметим издаваемый ими с 50-х гг. журнал «Русская беседа», содержащий в своих статьях исторические, фольклорные и этнографические материалы; «Обзор истории славянских литератур» (1865) А.Н. Пыпина и В.Д. Спасовича. Со второй половины века в печать выходит и собранный в полевых экспедициях многогранный фольклорный материал «Народные русские сказки» А.Н. Афанасьева (1855–1863); «Великорусские сказки» Й.А. Худякова (1860–1862); «Народные южнорусские сказки» И.Я. Рудченко (1869); «Сказки и предания самарского края» Д.Н. Садовникова (1884), а также научные труды и статьи, по-

священные обозрению народной сказки в целом (А.Н. Пыпина «О русских народных сказках — 1856; Д. Щепкина «Об источниках и формах русского баснословия» — 1859; Н.И. Надеждина «О русских народных мифах и сагах в применении их к географии и особенно к этнографии русской» — 1857; Ф.И. Буслаева «Странствующие повести и рассказы» — 1874 и др.).

Отметим, что несмотря на повышенный интерес к русскому фольклору, некоторые собранные этнографические материалы не были пропущены цензурой. Так, например, А.Н. Афанасьеву пришлось выпускать свои труды за границей: сборник «Народные русские легенды» был издан в Лондоне (1859), а «Русские заветные сказки» — в Женеве (1872), причём последний — анонимно.

Конец XIX и первая половина XX вв. богаты на научную литературу в области фольклора. Во-первых, исследователями совершаются экспедиции с целью записи уникального этнографического материала. Во-вторых, издаются обзоры и научные статьи (напр. Русским географическим обществом). В-третьих, появляется объемная исследовательская литература.

Что же касается конкретно интересующей нас темы, то здесь не всё так радужно. В основном издаются тексты фольклорных сказок; в научном отношении публикуются статьи и обзоры по конкретным вопросам. А что до полноценных исследовательских работ — их единицы. Тем не менее, мы можем выделить следующие труды: «Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п.» П.В. Шейна (1898), «Очерки русской мифологии» Д. К. Зеленина (1916), «Русское географическое общество. Отделение этнографии. Сказочная комиссия в 1927 г.», «Морфология сказки» (1928) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946) В. Я. Проппа, «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне» А.Д. Григорьева (1939), «Сказки Красноярского края» М.В. Красноженовой (1937), «Сказка, ее бытование и носители» А.И. Никифорова (1937) и др.

Таким образом, можно проследить историю сказки по письменным источникам до наших дней. Из летописей и церковных источников XI–XVII вв. мы видим, что любой фантастический рассказ и его повествователь жестко осуждались и преследовались церковью как языческое и богомерзкое дело. К ним относились байки и кошуны. Из светской литературы XVIII в. делаем вывод, что сказка перестает быть частью только народной культуры; здесь же выделяется ее мифологическая основа. В XIX в. сказка приобретает то значение, какое и имеет по сей день.

Несмотря на то, что сказка известна на протяжении как минимум тысячи лет (и это только по упоминаниям из письменных источников!), она до сих пор не имеет точного научного определения. А.Н. Веселовский написал фундаментальные труды по теории фольклора, но понятие сказки так и не дал. Он вывел описание сказки, как мотива (или комплекса мо-

тивов), вырастающего в сюжет. Мотив — неизменная структурная единица, первичная по своей структуре («у царя три сына», «Иван-царевич в поединке со змеем», «Избушка на курьих ножках» и др.). А сюжет — это творческий акт создания сказки. Этой же концепции до определенной степени придерживался В.Я. Пропп, также обозначивший особое композиционное и стилистическое построение жанра.

А.Н. Афанасьев, Э.В. Померанцева отметили основные черты сказки: бытование в устном виде, развлекательный характер, нестандартные ситуации и поведение героев. Литературоведы братья Соколовы сошлись на том, что сказка — это любой устный «занимательный» рассказ. Более расширенное понятие дает В.П. Аникин: «Сказки — это коллективно созданные и коллективно хранимые народом устные художественные эпические повествования в прозе с таким нравственно-эпическим, социально-политическим и общественно-бытовым содержанием, которое по самой своей основе требует полного или частичного использования приёмов неправдоподобного изображения действительности и в силу этого прибегает к фантастическому вымыслу, разнообразные и традиционные формы которого, не повторяясь больше ни в каком другом жанре фольклора, складывались на протяжении веков в тесной связи со всем укладом народной жизни и находились в первоначальной связи с мифологией». А вот определение А.И. Никифорова: «Сказки — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [11]. Свою точку зрения относительно понимания сказки дал и В.Я. Пропп: «...народная сказка есть повествовательный фольклорный жанр... Это рассказ, передаваемый из поколения в поколение только путем устной передачи. Этим бытование народной сказки отличается от бытования искусственной, или литературной, сказки, которая передается путем письма и чтения и не меняется» [12, С. 24–25]. В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой находим следующее: «сказка: повествовательное, обычно народно — поэтическое произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных, фантастических сил».

То есть, даже приведя несколько примеров определения слова «сказка» от исследователей, непосредственно занимающихся ее изучением, мы так и не можем дать развернутого ответа, что же из себя эта «сказка» представляет. Как видим, одни подразумевают под ней любой развлекательный рассказ, другие отмечают ее особенности бытования и построения, третьи делают упор на ее «фантастичность и необычность».

Но такие сложности в определении понятия существуют не только в русском языке. У европейцев нет специальных слов, обозначающих сказку.

Есть общие понятия *tale* (англ.), *conte* (франц.), *cuento* (исп.), *fabula* (итал.), под которыми подразумевается вообще любой рассказ. Чтобы понять, что речь идет именно о сказке, им требуются специальные вспомогательные слова. Здесь мы приведем в пример понимание сказки в Неаполе первой половины XVII в. В 1634 г. из-под пера Джамбаттиста Базили в свет вышла самая первая в мире книга сказок под названием «*Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*» (рус. «Сказка сказок» или «Пентамерон»). Представленные в ней произведения являют собой крестьянский фольклор, обработанный в стиле «барокко». Автор не даёт понятия «сказки», но из его вступления мы можем понять, какой сказка представлялась в ту эпоху: «Нет на свете занятия более желанного, почтеннейшие мои сударыни, чем слушать о делах других людей, и не без глубокого смысла некий великий философ сказал, что для человека наибольшее удовольствие — слушать занятные рассказы... По этой причине должен я извинить и свою супругу, что вбила себе в голову столь тягостное для меня желание — слушать сказки. Ради этого... будьте любезны... рассказывать сказку за сказкой из числа тех, которыми обычно старухи тешат малых ребят...» [13, С. 10]. Мы видим, что наше современное представление о сказке весьма схоже с итальянским XVII в.: это занимательный рассказ для детей и взрослых. Примечательно, что в Италии в роли рассказчиц выступали женщины, в то время как у нас в то же столетие это было мужским занятием (мы уже упоминали бахарей и кощунников).

Проанализировав доступные нам источники, мы можем сделать вывод, что история жанра сказки весьма неопределенна и тяжела в понимании. Являясь предметом устного народного творчества, она трансформировалась и видоизменялась, подстраиваясь под исторические события, окружающую обстановку, ценностное осмысление мира, религиозные воззрения, личностные данные каждого отдельно взятого рассказчика. Сказка прошла удивительный путь преобразований. Ее пытались вытравить — она бытует и по сей день. Ее называли «пустыми рассказами стариков», а она стала частью педагогического воспитательного процесса. Ей давали разные имена — миф, басня, кошуна, байка, «занимательный рассказ». Ее пытались систематизировать, анализировать, разложить на мелкие части, чтобы затем вновь их соединить. А сказка что? — «А сказка ложь, да в ней намек...».

«Сказка — великая духовная культура народа, которую мы собираем по крохам, и через сказку раскрывается перед нами тысячелетняя история народа» (А.Н. Толстой).

Литература

1. Пыпин А.Н. История русской литературы в 4-х т.; С.-Петербург, 1898; т. 2.
2. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка — 1893; т. 1. [интернет-ресурс <http://etymolog.ruslang.ru/index.php?act=sreznevskij>, дата обращения 23.08.18 г.]
3. Померанцева Э.В. Русская народная сказка. М., 1963.
4. Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссией; С.-Петербург — 1842; Т. 4. [интернет-ресурс <https://runivers.ru/lib/book8009>, дата обращения 06.08.18 г.]
5. Калайдович К. Памятники российской словесности XII века. Творения Кирилла, епископа Туровского — М., 1821. [интернет-ресурс <http://prav-book.ru/books/view>, дата обращения 21.09.18 г.]
6. Строев П.М. Краткое обозрение мифологии славян российских. — М.: Типография С.Селивановского, 1815. [интернет-ресурс <https://elibrigo.ru/safe-view/123456789/217662/1/MDAyX1lucGRm>, дата обращения 12.08.18 г.]
7. Макаров М.Н. Русские предания. — М.; 1838. [интернет-ресурс <https://avidreaders.ru/book/russkie-predaniya1.html>, дата обращения 12.08.18 г.]
8. Прыжов И. Житие Ивана Яковлевича известного пророка в Москве. М., 1860.
9. Соснецкий И. История русской литературы: курс гимназический. — М.: 1870.
10. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. 2. — М.; Изд-во Академии наук СССР, 1953.
11. Никифоров А.И. Сказка, ее бытование и носители. М., 1937.
12. Пропп В.Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000.
13. Базиле Д. Сказка сказок. — М.: Изд. Дом Ивана Лимбаха, 2018.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. **Байкова Елена Николаевна** — доцент кафедры хорового и сольного народного пения РАМ им.Гнесиных.
2. **Задорожный Павел Филиппович** — Верховный атаман Общероссийской общественной организации «Союз казаков» России, член Совета при Президенте РФ по делам казачества, профессор Первого казачьего университета им. К.Г.Разумовского.
3. **Щуров Вячеслав Михайлович** — доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, профессор, член Союза композиторов России, профессор и заведующий кафедрой народной художественной культуры Московского государственного института культуры (МГИК).
4. **Козырев Александр Александрович** — заслуженный деятель искусств РФ, доцент, профессор кафедры народного пения государственного института музыки им. А.Г. Шнитке (МГИМ).
5. **Шпарийчук Ирина Васильевна** — заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры (МГИК)
6. **Волотова Галина Алексеевна** — доцент, доцент кафедры народного пения государственного муз. института им. М.М. Ипполитова-Иванова, лауреат международных и всероссийских конкурсов
7. **Никитенко Ольга Григорьевна** — заслуженный работник культуры РФ, профессор и зав.кафедрой традиционной культуры Волгоградского института искусств и культуры, лауреат всероссийских и международных конкурсов, член рабочей группы профильной комиссии при Президенте РФ по делам казачества, руководитель ансамбля СТАНИЦА.
8. **Боронина Елена Германовна** — кандидат педагогических наук, доцент кафедры народной художественной культуры и декоративно-прикладного искусства Московского государственного института культуры, зам. рук. Центра русского фольклора Государственного Российского Дома народного творчества им.В.Д. Поленова.
9. **Кузнецова Наталья Станиславовна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства народного пения Белгородского государственного института искусств и культуры.

10. **Сергеев Алексей Андреевич** — студент кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.
11. **Михайлова Алевтина Анатольевна** — доктор искусствоведения, доцент, доктор искусствоведения, доцент, профессор и зав.каф. народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватория имени Л.В. Собинова.
12. **Соколова Людмила Леонидовна** — аспирантка, Польша, Университет им. Н. Коперника, г. Торунь.
13. **Вижентас Эвелина Валерьевна** — студентка кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры, научный рук.-ль канд.пед.наук Ржепянская И.В.
14. **Бородина Елена Михайловна** — кандидат культурологии, доцент кафедры народного хорового пения Кемеровского государственного института культуры.
15. **Босых Анастасия Юрьевна** — магистрант кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры, научный рук.-ль, канд. искусствоведения Назарова В. Х.
16. **Ржепянская Ирина Вячеславовна** — кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.
17. **Узлов Игорь Сергеевич** — фольклорист, этнохореограф, куратор интернет-портала по русской традиционной хореографии «Русский фольклорный танец» pliaska.ru, хореограф детского фольклорного ансамбля «Златна Капија» (ДШИ им. И.Ф. Стравинского, г. Москва), аккомпаниатор и хореограф этностудии русской музыки «Посолонь» (ГБУК г. Москвы «Творческий лицей», г. Зеленоград).
18. **Слабикова Ксения Сергеевна** — студентка кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.
19. **Романова Наталья Николаевна** — преподаватель хоровых дисциплин Ярославского училища культуры.
20. **Путиловская Виктория Валерьевна** — кандидат педагогических наук, доцент кафедры вокально-хорового и хореографического образования Волгоградского государственного социально-педагогического университета, член Союза театральных деятелей России.
21. **Тищенко Татьяна Владимировна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения Орловского государственного института культуры.

22. **Чабан Светлана Николаевна** — заслуженный работник культуры РФ, профессор, зав. кафедрой народного пения Орловского государственного института культуры.
23. **Соколова Ольга Владимировна** — зав. фольклорным отделением ДШИ им. Д.Б. Кабалецкого, г.Орел.
24. **Куприянорва Лидия Леонидовна** — кандидат педагогических наук, профессор кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.
25. **Ляпин Игорь Васильевич** — преподаватель Брянского областного колледжа искусств.
26. **Олонцева Татьяна Андреевна** — кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.
27. **Юмашева Оксана Александровна** — студентка кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.
28. **Ивлиева Екатерина Владимировна** — магистрант кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ:

материалы научно-практической конференции
г. Москва, 13-14 декабря 2018 г.

Компьютерная верстка

Балабашина З.С.

Подписано в печать 02.02.2019 г.
Формат 60х90 1/16 Усл. печ. л. 10,5
Тираж ____ экз.

Типография _____