

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

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ

МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
МОСКВА, 13-14 ДЕКАБРЯ 2019 г.

Москва
2020

ББК 85.31
УДК 78
М 11

Рекомендовано к изданию
Редакционно-издательским советом МГИК

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

Музыкальный фольклор народов России: Материалы научно-практической конференции, Москва, 13-14 декабря 2019 г. — Москва: МГИК, 2020. — 196 с.

М 11 В сборнике представлены материалы научно-практической конференции «Музыкальный фольклор народов России», состоявшейся 13-14 декабря 2019 г. в Московском государственном институте культуры. В этот раз внимание было сосредоточено вокруг проблем народного исполнительства, перспектив его развития, принципов работы с народно-певческими учебными, любительскими и детскими коллективами. В центр обсуждения по традиции попали вопросы собирательства, этнографии и др.

В рамках конференции прошли творческие мастерские выпускников кафедры русского народно-певческого искусства, презентации документальных экспедиционных материалов. По традиции в статьях сборника представлен исследовательский опыт студентов и магистрантов.

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

© Московский государственный
институт культуры, 2020

ISBN 978-5-94778-589-0

СОДЕРЖАНИЕ

Бакке В.В.

Современные формы народно-певческого исполнительства:
задачи, проблемы, репертуар. 7

Медведева М.В.

Народно-певческое исполнительство: динамика развития
и перспективы. 13

Сорокин П.А.

Национальный проект «КУЛЬТУРА»: итоги и задачи
Всероссийского фестиваля-конкурса любительских
творческих коллективов. 19

Морозов Д.В.

От народной песни к народному хору: игра слов или проблема?
30 лет спустя. 27

Киселева И.Л.

Роль смежных наук в выявлении границ локальных певческих
стилей 33

Назарова В.Х.

Семейский распев как предмет искусствоведческого анализа 37

Горбатовская А.В.

Традиционная песня как способ бытовой творческой
самореализации 46

Батагова Т.Э

Концертно-сценическая жизнь фольклора в осетинском хоровом
искусстве рубежа XX–XXI веков 50

Зайцева Е.А.

В поисках забытых песен. Из опыта фольклорно-этнографической
практики 70-х гг. прошлого века. 56

Азиханов М.Ф.

История собирания русского фольклора: феномен сборника
Кириши Данилова 63

Бородинова А.Э.

Народные песни села Беловка Сакмарского района Оренбургской
области в записях 2016 года 68

Боронина Е. Г.

Троица в Восточном Подмоскowie: анализ экспедиционных
записей. 73

Ржепянская И.В., Хибина О.В.

Ритуальная кукла как этнокультурный феномен. 79

<i>Золотухина Д.С.</i>	
Особенности традиционного свадебного обряда села Вишнево Беловского района Курской области.	87
<i>Дымова Е.Д.</i>	
Рязанская свадьба: опыт полевого описания.	93
<i>Фокина Е.А.</i>	
Песенный фольклор Вятской свадьбы.	98
<i>Шамеева Ю.Н.</i>	
Драматургия свадебного обряда низовых чувашей Шемуршинского района республики Чувашия.	102
<i>Сергеев А.А.</i>	
Гостевая песня в традиционной чувашской культуре: из опыта исследования жанра.	109
<i>Виженкас Э.В.</i>	
Вершининцы: сохранившиеся и новые празднично-обрядовые традиции.	114
<i>Гордеева А.А.</i>	
Песенные жанры в традиции Восточного Подолья Украины.	120
<i>Юхнова А.А.</i>	
Цыганская песня как предмет научного исследования.	125
<i>Григорьева В.В.</i>	
Обрядовые песни в современной практике бытования: этнографическое описание.	136
<i>Калюжная О.А.</i>	
Протяжная песня в Уральской традиционной культуре.	134
<i>Кочегарова В.Н.</i>	
Традиционная песенная культура осетинского народа.	137
<i>Байкова Е.Н.</i>	
Особенности хормейстерской работы над песенно-музыкальным материалом.	141
<i>Фуникова О.Н.</i>	
Из опыта формирования певческой опоры в классе народного пения.	145
<i>Романова Н.Н.</i>	
Некоторые особенности практического освоения народной певческой манерой на начальном этапе обучения в среднем профессиональном учебном заведении.	149
<i>Ряшенцева Л.Ю.</i>	
Творчество В.А. Моисеева в контексте сольной мужской народно-певческой традиции.	155

<i>Сенина И.Н.</i>	
Детский фольклор как средство музыкального развития детей дошкольного возраста	160
<i>Юмашева О.А.</i>	
Освоение фольклорного материала детским разновозрастным ансамблем в системе дополнительного образования	167
<i>Слабикова К.С.</i>	
Фольклор Средней полосы России как первичная форма освоения традиции детьми дошкольного возраста	171
<i>Свиридюк А.Н., Жукова Н.В.</i>	
Фольклорный спектакль как неотъемлемая часть нравственно-эстетического воспитания учащихся. Из опыта работы ДШИ им. М.А. Балакирева	177
<i>Чабан С.Н.</i>	
Реализация художественно-творческих проектов в региональном вузе культуры	181
<i>Тищенко Т.В.</i>	
Создание проектов как форма деятельности по направлению «Искусство народного пения».	186
Сведения об авторах	192

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: ЗАДАЧИ, ПРОБЛЕМЫ, РЕПЕРТУАР

В.В. Бакке

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Статья рассматривает современное состояние народного исполнительства, его проблемы и перспективы развития, особенности подбора репертуара для народно-певческих коллективов и принципы работы с ним, а также рассматривает задачи, которые стоят перед коллективами, работающими с фольклорным материалом.

Ключевые слова: народно-певческое исполнительство, фольклорный репертуар, концертная практика, профессиональная подготовка, этнографические коллективы, любительские ансамбли.

Annotation. The article considers the current state of folk performance, its problems and prospects of development, peculiarities of selection of repertoire for folk singing collectives and principles of work with it, as well as the tasks facing collectives working with folklore material.

Keywords: folk performance, folklore repertoire, concert practice, professional training, ethnographic collectives, amateur ensembles.

В народно-хоровом исполнительстве в настоящее время наблюдается заметное оживление, главным образом вследствие обновления исполнительских форм, разнообразия составов, их творческой самостоятельности, красочности, зрелищности и некоторой тенденции к омоложению состава участников певческих коллективов как в профессиональном, так и в любительском исполнительстве. Однако, следует отметить и ряд проблемных вопросов, связанных, в первую очередь, с состоянием кадров руководителей певческих коллективов. Несмотря на то, что с 1964 года по настоящее время такая подготовка кадров ведется в ряде музыкальных вузов, институтах культуры, в музыкальных колледжах и культурно-просветительных училищах, грамотных, квалифицированных руководителей народных хоров и ансамблей народной музыки явно не хватает. В среднем в Российской Федерации только около 30% народно-певческих коллективов возглавляются дипломированными специалистами, хормейстерами-народниками. Отсюда и возникающие проблемы методики работы с народно-хоровым коллективом, и вопросы освоения народной манеры пения, изучения народно-исполнительских региональных традиций. Наиболее остро стоит вопрос пополнения и обновления репертуара певческих коллективов.

В центральной печати, в различных региональных и областных издательствах по инициативе специалистов-народников постоянно публикуется большое количество различных репертуарных сборников традиционных песен различных регионов России, песенников современного песнетворчества, музыкально-теоретических исследований и монографий о русском фольклоре. Публикации различной региональной направленности чаще всего имеют многофункциональное назначение:

- 1) фиксирование образцов народно-песенного творчества;
- 2) музыковедческое исследование характерных музыкальных признаков одного исполнителя или конкретного аутентичного ансамбля, или целой областной, региональной традиции;
- 3) широкая популяризация народного искусства;
- 4) практическое использование опубликованного материала в концертной практике учебных, профессиональных или любительских коллективов.

Не все песни в таких публикациях в представленном виде можно использовать в репертуаре любительских и учебных коллективов, но в целом весь материал дает возможность хормейстеру-народнику изучить манеру пения, тип многоголосия, местные особенности распева народной песни. Задача руководителя состоит в тщательном изучении музыкально-этнографического материала сборника, грамотного анализа содержания песни, дифференцированного похода к песенному материалу, его художественной ценности, назначению, возможности исполнения на сцене, поиске средств и способов нотного изложения и концертного исполнения.

Однако, как показывает практика, многие руководители певческих коллективов зачастую беспомощны в применении подобного материала в своей повседневной работе. Понравившаяся песня тотчас «тиражируется» во многих коллективах без учета особенностей собственного певческого состава и его творческих возможностей. Это приводит к однообразию концертной подачи песенного репертуара, «копированию» произведений, и, в конечном итоге, нивелировке творческого лица коллектива.

Лучшие же народно-певческие коллективы демонстрируют глубокое проникновение в природу вокальных возможностей человеческого голоса, стремление наиболее полно и выгодно раскрыть его выразительные способности, создавая на основе имеющегося исполнительского состава свою манеру, свой стиль, опирающийся на местную народную традицию и, как результат этого, свою партитуру и свой репертуар.

В учебных заведениях, занимающихся собиранием, изучением и репродуцированием национального музыкального фольклора, остро стоит вопрос о сохранности собранного музыкально-этнографического материала. Средние и высшие музыкально-учебные заведения за многие десятилетия собирательской деятельности накопили значительные фонды,

исчисляющиеся сотнями тысяч образцов записей музыкально-песенного фольклора. Лет 30-40 назад записи производились на катушечные, позднее кассетные магнитофоны. Ленты магнитных записей постепенно приходят в негодность. Чтобы сохранить это наше национальное достояние необходимо срочно переводить их на современные цифровые носители информации. Это требует значительных финансовых вложений, которых у учебных заведений просто нет. Необходимая современная аппаратура, с помощью которой возможно «оцифровать» и очистить эти материалы имеется, но она очень дорогая. Кроме того требуются квалифицированные работники, способные выполнить такую объемную и специфическую творчески-технологическую работу. Декларировавшийся в начале нынешнего века проект сохранения «нематериального культурного наследия» большей частью обошел стороной учебные и научные учреждения рассматриваемого профиля. Лишь немногие учебные заведения России смогли получить незначительные гранты на проведение такой работы. Основная масса организаций такой помощи оказалась лишена и вряд ли в ближайшем будущем её получит. А, следовательно, огромное количество этого «нематериального культурного наследия» будет безвозвратно утрачиваться, и вскоре восстановить его будет просто невозможно. Для исправления этого печального положения нужна целенаправленная государственная программа, которая создала бы условия устранения этой проблемы.

Другая возможность решения этого вопроса могла бы получиться, опять же при принятии соответствующей государственной программы. Если была бы возможность у областных, краевых управлений и министерств культуры заключения хоз договоров с учебными заведениями на подготовку к публикации музыкально-этнографических и репертуарных сборников. Полученные средства и могли бы направляться на выполнение работ по сохранению нашего «нематериального культурного наследия». В этом случае попутно решалась бы и другая острая проблема в народно-певческом исполнительстве (особенно в любительском) — обеспечение профессионально подготовленным и художественно качественным музыкальным репертуаром. Ну и, наконец, вопрос государственной поддержки народно-певческих коллективов в популяризации их творчества — в концертной деятельности, а так же средствами массовой информации (радио, телевидения), которые совершенно устранились от данной проблемы. Сегодня не только любительские, но и профессиональные народно-певческие коллективы не находят должной поддержки, и тем самым, работая «в стол» лишены общения с широким кругом зрителей, слушателей России, интересующихся народной музыкальной культурой.

В народно-певческом исполнительстве в наше время сложились различные певческие направления: аутентичное, репродуцирование образцов

традиционной народной песенной культуры, стилизация пения в определенной певческой манере, свободные интерпретации народной песенности, исполнение народной песни в сочетании с современными средствами музыкальной выразительности, авторские сочинения на современную тематику. Всегда неоднозначный количественный и качественный состав народно-певческих коллективов (хоров, ансамблей) требует компетентной, тщательной, кропотливой творческой деятельности руководителя по подготовке к исполнению партитуры высокохудожественного поэтического и музыкального содержания, а так же значительной доли удобства, комфортности для исполнителей этой партитуры.

Современное народно-певческое исполнительство характеризуется и большим разнообразием форм, это: ансамбли песни и танца, хоровые коллективы, ансамбли народной песни и музыки, любительские фольклорные объединения, пение в малых исполнительских составах (дуэты, трио, квартеты), сольное народное пение. Заметно изменилось и детское музыкальное воспитание, все более тяготеющее к освоению традиционной народной культуры.

Широкое признание и распространение в профессиональном и любительском народно-певческом исполнительстве также получили *этнографические коллективы*, разнообразие творчества которых опирается на естественные формы бытового народного пения, когда участниками певческого коллектива являются люди, объединенные постоянно по признакам семейственности, совместной трудовой деятельности или временно, в силу различных причин и обстоятельств (во время праздников, вечеринок, народных гуляний). Количественный состав такого певческого коллектива может быть от 2-3 человек до нескольких десятков поющих, увлеченных совместным пением. До сих пор на обширной территории Российской Федерации музыковеды-фольклористы, любители народного творчества находят «певческие очаги» носителей подлинной традиционной народной музыкальной культуры, в которых бережно сохраняются и развиваются местные региональные певческие традиции.

Следующая разновидность — *ансамбли народной песни и танца*, как правило, состоящие из трех творческих групп: хоровой, оркестровой, танцевальной. По форме творческой деятельности такие ансамбли приближаются к профессиональным русским народным хорам, часто придерживаются их певческой культуры и регионального стиля. Широкий диапазон творчества, красочность и разнообразие концертных программ таких коллективов вызывает неизменный интерес у зрителей.

Некоторое время назад, пожалуй, наиболее распространенным жанром хорового исполнительства был *русский народный хор*. В транслировании общего количества Российской хоровой культуры он занимал ведущее ме-

сто. От 70 до 80 процентов всех хоровых коллективов России были народные хоры (смешанные и однородные). Лучшие народные хоры и сегодня формируют свой репертуар на основе местной исполнительской традиции, активно пропагандируя песенный фольклор своего края и используя эти традиции в современной авторской песне.

В последние десятилетия наиболее многочисленной частью народно-певческого исполнительства стали *профессиональные и любительские ансамбли народной песни*. Такие коллективы получили широкое распространение главным образом в молодежной городской и сельской среде. Примечательно то, что именно среди грамотной рабочей и студенческой молодежи, технической интеллигенции появилась тяга к изучению и пропаганде фольклорного наследия в его подлинном, чистом, первозданном звучании. Искренняя увлеченность народным пением, певческими традициями, глубокое изучение народной культуры повлияли на становление этого направления. Концерты таких коллективов становятся настоящим праздником народного творчества. Часто практикуются совместные выступления любительских и фольклорных ансамблей, где происходит живая передача исполнительских традиций от старшего поколения молодым.

Специфика творческой деятельности *учебных народно-певческих коллективов* опирается на учебные программы Федеральных государственных образовательных стандартов по подготовке кадров преподавателей учебных заведений и руководителей профессиональных и любительских народно-певческих коллективов. Специализация «Искусство сольного и хорового народного пения» в средних и высших музыкальных учебных заведениях России получила широкое внедрение. Такие коллективы успешно участвуют в различных региональных, всероссийских и международных фестивалях, смотрах, конкурсах, неизменно демонстрируя высокие творческие достижения.

Большое значение в настоящее время придается благородному делу эстетического воспитания детей, их приобщения к народному музыкально-песенному творчеству. Следствием этого стало повсеместное создание *детских народно-певческих коллективов*. Формы их деятельности самые разнообразные: небольшие певческие ансамбли (до 12-15 человек), певческие ансамбли с различными возрастными детскими группами (от 50 до 200 человек), детские музыкальные студии, строящие свою работу на народно-певческой основе, любительские объединения, музыкальные школы и школы искусств имеющие фольклорные отделения, кружковые коллективы в Центрах досуга детей и юношества, в государственной и ведомственной сети учреждений культуры. Дети, включенные в сферу знакомства с народным творчеством, постепенно приобретают определенные певческие навыки, и в дальнейшем, как показали исследования, уже не расстаются с

народным пением, пополняя ряды участников народных хоров и ансамблей фольклорной музыки.

Особенностью *любительских фольклорных коллективов* являются широкие и разносторонние интересы. Здесь, помимо освоения певческих навыков, постигаются тайны мастерства народных художественных промыслов (шитье, вязание, резьба по дереву, камню, кости, плотницкое и столярное ремесло, искусство художественнойковки металла и др.). В музыкально-певческом отношении такие коллективы часто отказываются от сценической формы деятельности. Площадками их выступлений становятся парки, скверы, фойе концертных залов и Домов культуры, где они непосредственно взаимодействуют со слушателями и зрителями, привлекая их к участию в совместном творческом процессе. Все участники таких коллективов одновременно являются и «учителями» и «учениками», внося посильный вклад своих знаний и умений в общее дело. Формула «Обучая — обучаюсь», свойственная народному бытовому пению, здесь приобретает форму творческого общения между людьми. Таких коллективов пока немного, но их деятельность становится все более заметной и притягательной для людей, желающих «найти себя» в творчестве и заполнить свой досуг.

Все чаще можно встретить коллективы, совмещающие традиции народного исполнительства с современными техническими средствами музыкальной интерпретации фольклора. Работа руководителя хора, ансамбля более чем наполовину состоит из творческого освоения, осмысления певческой традиции, грамотного, профессионального исследования и исполнения ее, применительно к имеющемуся певческому составу, пополнения репертуара новыми самобытными произведениями, отвечающими высоким художественным вкусам и запросам, как исполнителей, так и слушателей.

Умение руководителя найти яркую, самобытную народную песню, правильно приспособить ее для певческого исполнения даст большую заинтересованность, увлеченность поющим, а удобство хорового изложения — необходимую свободу и «комфортность» певцам на сцене. Это несомненно должно сказаться на восприятии произведения слушателями, его положительной оценке широкой аудиторией, что, в свою очередь, принесет удовлетворение руководителю своей работой, даст импульс для новых творческих исканий и свершений. Насколько творчески будет активен руководитель, настолько заметнее будет творческий рост возглавляемого им коллектива.

НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ

М.В. Медведева

РАМ им. Гнесиных

Аннотация. В статье рассматривается специфика народно-певческого исполнительства, история его становления и развития. Характеризуется аутофольклорная, полупрофессиональная и профессиональная формы исполнения песенного фольклора. Раскрываются понятия интерпретация русских народных песен, свободная импровизация, типы интонации в народно-певческом исполнительстве

Ключевые слова: народное певческое исполнительство, аутофольклорные и стилизованные коллективы, полупрофессиональные и профессиональные формы исполнения, интерпретация русских народных песен.

Annotation. The article discusses the specifics of folk singing, the history of its formation and development. Autofolkloric, semi-professional and professional forms of song folklore performance are characterized. The concepts of interpretation of Russian folk songs, free improvisation, types of intonation in folk singing are revealed.

Keywords: folk singing, autofolkloric and stylized groups, semi-professional and professional forms of performance, interpretation of Russian folk songs.

Народно-певческое исполнительство в России в настоящее время представлено двумя формами передачи народно-песенных традиций: аутофольклорная — первичная форма воссоздания произведений музыкального фольклора и сценическая — вторичная форма их исполнения профессиональными самодеятельными, учебными народно-певческими хоровыми, ансамблевыми составами и певцами-солистами.

В области русского народного песенного исполнительского искусства можно выделить три ведущих направления, которые различаются по способу организации, форме существования и характеру репертуара народно-певческих коллективов и певцов солистов. Первое из этих направлений относится к подлинному фольклору. Это — аутофольклорные коллективы, певцы которых являются одновременно носителями фольклора, то есть сами творят его. Второе направление представляют фольклорные коллективы, в репертуаре которых преобладают народно-песенные произведения в подлинном или аранжированном виде. Третье — так называемые «стилизованные» коллективы, в основе репертуара которых лежат обработки фольклорных первоисточников, а также авторские сочинения.

Народно-певческие коллективы последних двух направлений («вторичные») относятся к явлению фольклоризма, для которого не характерна взаимосвязь исполнительства и творчества, свойственная подлинному фольклору. Репертуар этих коллективов, в отличие от аутофольклорных

(«первичных»), постоянно расширяется за счет охвата самых различных по особенностям многоголосия и строению фактуры народных песен. При этом, как справедливо отмечает В.М. Щуров «каждый квалифицированный интерпретатор будет решать исполнительские задачи по-своему, исходя из своих принципов, во многом зависящих от его воспитания, характера, миропонимания, кругозора, музыкальных вкусов и пристрастий, ценностных ориентиров» [9, С.67].

Появление полупрофессиональной формы исполнения народно-песенных образцов уже было характерно для искусства сказителей (Заонежская школа), скоморохов, калик-перехожих, княжеских певцов. Ярким талантом отличались интерпретации русских народных песен, созданные Ф.И. Шаляпиным и Н.В. Плевицкой в творческом содружестве с С.В. Рахманиновым. Творчество последней ознаменовало новое направление — профессионального сольного исполнения песенного фольклора на сцене. Последователями Н.В. Плевицкой явились выдающиеся русские певицы — Л.А. Русланова, И.П. Яунзем, О.В. Ковалёва, Л.Г. Зыкина и многие другие.

При восприятии произведений фольклора особую роль приобретает комплексный характер этого процесса, т.к. полноценное понимание и истолкование этих произведений возможно лишь при условии выявления и последующего воплощения на сцене различных сторон синтетического по своей природе народного музыкального искусства. Последнее вбирает в себя в единстве речевую и музыкальную интонации, основывается на специфической образной сфере, отличающейся богатой символикой и разнообразными кодами, содержит взаимопроникающие виды художественной творческой деятельности — игру, хореографию, певческое, инструментальное и речевое интонирование.

Сценическое воплощение народно-песенного материала является новым социокультурным явлением, для которого характерно два основных подхода к фольклору в современной музыкальной культуре: бережное сохранение и творческая переработка. Первый подход предполагает воссоздание фольклора в наиболее близком к подлиннику виде, но не в традиционной для него ситуации (в быту или обряде), а на сцене. Второй подход основан на творческом освоении и претворении характерных фольклору стилистических черт. В данном случае необходимо помнить, что прикосновение к фольклору требует от композитора или интерпретатора чуткого отношения, но в то же время «нельзя утверждать априори, ... что всякая обработка и переработка ставит под сомнение ценность фольклоризма» [2, С. 24].

В целом, музыкальное произведение существует как бы в двух формах: в идеальной — в сознании автора (или в коллективном сознании со-

авторов) и в реальной — в зафиксированном виде (в письменной культуре) или в виде исполнительских версий (в бесписьменных традиционных канонических культурах). Именно к последним относится русское народное певческое искусство. Передавая народные песни по памяти, народные певцы постоянно обновляют и обогащают их с помощью варьирования в форме свободной импровизации. Вот почему многоголосные песни даже в исполнении одних и тех же певцов каждый раз звучат по-новому, а нотации песенных партитур представляют собой как бы их «фотографический снимок», отражающий моноголосное звучание песен в момент звукозаписи. Народно-песенные традиции сохраняются и развиваются благодаря сотворчеству исполнителей — носителей фольклора. Они бережно охраняют традиции, опираясь на установившиеся в народном творчестве формы музыкального мышления, и одновременно творчески преломляют их, свободно интерпретируя однажды найденный и впоследствии социально закреплённый музыкально-поэтический художественный образ.

Особенностью существования текстов произведений песенного фольклора является их авторское воссоздание, представляющее собой исполнительско-творческий процесс, который становится затем объектом всех последующих интерпретаций. Последнее свойственно в целом освоению бесписьменных культур. Таким образом, объектом анализа становится воссозданный исполнителем — сотворцом текст. Его наиболее убедительное истолкование интерпретатором невозможно без всестороннего восприятия и оценки им данного текста. В процессе музыкального восприятия слуховой образ, как известно, возникает на основе звукового образа. Иными словами, происходит преобразование звучащего материала. Механизмы восприятия «обслуживают выполнение... таких операций, как поиск, обнаружение, выделение того или иного музыкального признака [4, С. 105].

Творческое воссоздание исполнителем заложенных в фольклорном первоисточнике образов возможно лишь при наличии у исполнителя определенной сформировавшейся художественной оценки интерпретируемого произведения. Природа художественной ценности раскрывается двояко: через «оценку явлений действительности искусством и рассмотрение самого искусства как художественной ценности» [6, С. 139]. Особенно трудно это сделать в отношении фольклорных произведений, которые являются как бы частью самой жизни аутентичных народных певцов — подлинных мастеров, ярких личностей, обладающих богатым внутренним миром, «ценностями духовного порядка» [7, С. 11].

Оценивать народно-песенные произведения, являющиеся высокохудожественными образцами музыкального искусства, необходимо двояко: с одной стороны, с точки зрения личности певца — носителя данной локальной традиционной музыкальной культуры, а с другой — с точки зре-

ния исполнителя, интерпретирующего данное произведение по законам музыкального исполнительского искусства. В этом, на наш взгляд, зачастую кроется то противоречие, которое возникает между фольклористами, ставящими своей целью всестороннее изучение фольклорных текстов, и исполнителями (интерпретаторами) этих текстов. Однако в обоих случаях неизменным является необходимость первоначального понимания, выяснения, а подчас и скрупулезного восстановления первоначального значения, вложенного в конкретный текст при его создании.

Образцы народного певческого искусства, как правило, настолько глубоко по своему содержанию, что при их исполнении возникает целое «поле» значений, содержащихся в определенных знаках текста. При его истолковании интерпретатор по-своему трактует восстановленное им образное содержание, внося в него свое личностное отношение. В этом случае первоначальный художественный текст приобретает иное, теперь уже исполнительское значение. Таким образом, *исполнительская интерпретация художественного произведения подразумевает многовариантное истолкование его текста с учетом формообразующих и содержательных компонентов данного текста, его индивидуального исполнительского значения, а также особенностей слушательского восприятия.*

В практике музыкального исполнительства сложились различные типы интонаций: эмоциональные (вздоха, плача, восклицания и др.), изобразительные (например, бег коня, колокольный звон, звукоподражание звучанию балалайки в частушках «под язык» и др.), жанровые и стилевые (передающие, например, характер пляски, игры с присущими им чертами стиля, который в народном исполнительстве определяется территориально-стилистическими особенностями исполнения). Все виды интонаций тесно взаимосвязаны; в певческом подлинно-народном и сценическом исполнительском искусстве они предстают во всей богатой палитре с определенной цветовой гаммой для каждого произведения.

В области народно-певческого искусства эмоционально окрашенная интонация является одним из самых важных компонентов исполнительского воплощения художественных образов фольклорных произведений. Не случайно многие академические певцы и педагоги считают полезным для выработки четкой и ясной дикции у исполнителей использовать в их репертуаре произведения русского песенного фольклора. Мелодико-интонационная структура народно-песенных образов как бы специально рассчитана на задействование всех физиологических ресурсов певческого аппарата, включая глубокое дыхание, кантиленное звуковедение и отчетливую дикцию.

При определении соотношения певческой и речевой фонации в процессе исполнительского воплощения конкретных народно-песенных про-

изведений ведущее значение имеет учет их жанровой природы. Четкая артикуляция и неназойливая огласовка согласных, свойственные в целом музыкальному интонированию в народной певческой манере, выступают на первый план в песнях, исполняющихся с движением. И наоборот, наполнение широкораспевных по мелодике напевов внутренним пульсированием, придает внутрислоговому распеvu гибкость и кантиленность, что и применяется в песнях лирического характера.

Верному и наиболее художественно убедительному воплощению конкретного произведения фольклора служит комплексный подход к достижению подлинной народной характерности. Данный подход включает в себя следующие аспекты: *историко-этнографический* (учет специфики конкретной локальной песенной традиции); *аналитический* (учет особенностей формообразования); *художественно-интерпретационный* (раскрытие образного и смыслового значения воплощаемого исполнителем на сцене произведения фольклора). Процесс освоения формы произведения и формирования исполнителем музыкально-драматургической канвы вбирает в себя несколько тенденций:

1. подчинение всех музыкально-выразительных средств структуры первоисточника посредством выявления разделов в формообразовании агогическими, динамическими и артикуляционными средствами;
2. преодоление несовершенства структуры формообразования с помощью режиссерско-дирижерского умения «перераспределить в музыке центры внимания» [1, С.65];
3. переосмысление формы произведения в процессе его исполнения путем использования различных приемов варьирования: интонационных, ритмических, ладово-гармонических, агогических, тембровых, фактурных и динамических.

Последняя тенденция в трактовке исполнителем музыкального произведения вплотную подводит его к овладению искусством импровизации, которая, по определению А.К. Носкова, — «неотъемлемый признак традиционного певческого искусства. Ни один исследователь народного творчества не мог пройти мимо этого яркого и самобытного явления» [5, С.30]. Именно в процессе импровизации наиболее ярко проступает личностное начало исполнителя, найденный им собственный художественный стиль, органично соотносящийся со стилем интерпретируемого произведения.

В целом можно сделать вывод, что всему фольклорному песенному творчеству свойственно стремление народных музыкантов сохранить изначальный художественный образ какого-либо произведения при свободном его варьировании в процессе усвоения, создания и исполнения. При таком воссоздании народные певцы опираются на систему стилевых пра-

вил, которая отражает особенности музыкального мышления, устоявшийся круг интонационных оборотов, мелодических попевок, ритмических построений. Таким образом, основанная на комбинировании относительно устойчивых музыкально-выразительных элементов, импровизация не сводится к простому, механическому их комбинированию, а подразумевает определенное стилистическое единство в сочетании отдельных элементов.

Целенаправленная подготовка профессиональных кадров в области народно-певческого образования началась в 1966 г. в ГМПИ им. Гнесиных (ныне Российская академия музыки им. Гнесиных). Большое значение в становлении школы народного пения сыграл целый ряд деятелей: А.А.Юрлов, А.В.Руднева, В.И.Харьков, Л.Л.Христиансен, Н.В.Калугина, С.Л.Браз, В.М.Щуров, Н.К.Мешко, Л.В.Шамина. Именно Народной артистке СССР Н.К.Мешко принадлежит заслуга создания школы народного пения на основе обобщения опыта творческой работы в качестве художественного руководителя Государственного Академического Северного русского народного хора, а также педагогической работы в ГМПИ им. Гнесиных. Научно-теоретическое обобщение данной школы позднее осуществила в своей докторской диссертации Л.В.Шамина. По мере подготовки народных хормейстеров, певцов и педагогов-вокалистов в РАМ им. Гнесиных сложилась единая по направлению и основным принципам школа народного пения, которая открывает широкие перспективы для развития вокальной и исполнительской народно-певческой культуры [3, 8].

Литература

1. *Асафьев, Б.В.* Избранные труды, Т.2 — М.: изд. АН СССР, 1954. 384 с.
2. *Гусев, В.Е.* Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор. — М.: Музыка, 1977. С. 7-27.
3. *Медведева, М.В.* К 40-летию организации народно-певческого образования в России // Народно-певческое образование в России: Сб. мат. науч.-прак. конф. — М.: Гос. респ. центр русского фольклора, 2009. — С. 20-37.
4. *Назайкинский, Е.В.* Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. — М.:Музыка, 1980. С.91-110.
5. *Носков, А.К.* Русский народный хор. Вопросы хороведения: история, теория, практика: Учеб. пособие / А.К.Носков. — Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2010. — 180 с.
6. *Салеев, В.А.* Искусство и его оценка. — Минск: Изд-во БГУ, 1977. — 158 с.

7. *Цытин, Г.М.* Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. Кн. 1. — М.: Советский композитор, 1988. — 382 с.
8. *Шамина, Л.В.* Школа русского народного пения. — М.: Моск. гос. фольклор. центр "Рус. Песня", 1997. — 87 с.
9. *Щуров, В.М.* О роли фольклора в воспитании хормейстера-народника // Народно-певческое образование в России: сб. мат. науч.-прак. конф. — М.: Гос. респ. центр русского фольклора, 2009. С. 60-72.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «КУЛЬТУРА»: ИТОГИ И ЗАДАЧИ ВСЕРОССИЙСКОГО ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ

П.А. Сорокин

*Государственный Российский
Дом народного творчества
имени В.Д. Поленова*

Аннотация. В статье анализируются результаты Всероссийского фестиваля-конкурса любительских творческих коллективов, проведенного в 2019 году в рамках национального проекта «Культура», рассказывается о программах коллективов, деятельность которых связана с сохранением и развитием национальных культурных традиций.

Ключевые слова: национальный проект, этнос, традиционная культура, нематериальное культурное наследие, любительский коллектив, фольклорный ансамбль, номинация.

Annotation. The article presents analysis of the All-Russian Festival-contest of amateur creative ensembles, that was held in 2019 as part of the National Project "Culture", the article describes the programs of the groups whose activities are associated with the preservation and development of national cultural traditions.

Keywords: National Project, ethnos, traditional culture, intangible cultural heritage, amateur group, folklore ensemble, nomination.

В 2019 году началось претворение в жизнь президентского указа «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года». В рамках его реализации разработан национальный проект «Культура». Культура впервые вошла в число государственных приоритетов и признана важнейшим фактором роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, гарантом сохранения единого культурного пространства и территориальной целостности России. В общий нацпроект «Культура» включены три подраздела — федеральные проекты «Культурная среда», «Цифровая культура» и «Творческие люди».

В рамках федерального проекта «Творческие люди» Государственному Российскому Дому народного творчества имени В.Д. Поленова поручена реализация Всероссийского фестиваля-конкурса любительских творческих коллективов. Основными задачами данного проекта являются: поддержка творческих инициатив, способствующих самореализации населения, в первую очередь талантливых детей и молодежи; обеспечение максимальной доступности жителям всех регионов страны культурных ценностей. Особое внимание обращено на необходимость укрепления российской гражданской идентичности на основе духовно-нравственных ценностей народов России.

Проведение мероприятия в течение длительного шестилетнего периода, осуществление ежегодной грантовой поддержки 20 любительских коллективов должно способствовать созданию условий для творческой самореализации граждан, популяризации народного творчества, повышению количественного и качественного роста участников самостоятельных творческих объединений. Общая сумма грантовой поддержки составляет 240 млн. рублей. В 2019, 2021, 2023 гг. коллективы участвуют в творческом смотре в общей номинации «Традиции» по направлениям: народная музыка, народная песня, народный танец и фольклор (традиционная культура народов России).

В период с 16 мая по 7 июля 2019 года зональные этапы Всероссийского фестиваля-конкурса любительских творческих коллективов прошли в г.г. Саратове (Приволжский и Уральский федеральные округа), Хабаровске (Дальневосточный федеральный округ), Твери (Центральный и Северо-Западный федеральные округа), Ростове-на-Дону (Южный и Северо-Кавказский федеральные округа) и Томске (Сибирский федеральный округ). В мероприятиях приняли участие 250 любительских творческих коллективов, имеющих звание «народный», «образцовый» или «заслуженный коллектив народного творчества Российской Федерации», — всего свыше 4 тысяч исполнителей. Фестиваль-конкурс позволил произвести определить состояние любительского творчества на всей территории РФ. В основном участники конкурса представили на суд зрителя и экспертов убедительные результаты своих творческих поисков. Мы с уверенностью можем сказать, что традиционная культура жива. И сохраняется она энтузиастами, бережно относящимися к истории и культуре своего народа.

Самые значительные по количеству участников этапы состоялись в Твери (95 коллективов, более 1 400 человек) и Саратове (56 коллективов, 900 участников). Не все территории использовали возможность показа своих достижений в заявленных жанрах. Наиболее значительные разножанровые по составу участников творческие делегации представили такие регионы, как республики Адыгея, Крым, Марий Эл, Удмуртская Республи-

ка, Алтайский край, Красноярский край, Владимирская, Новосибирская, Саратовская, Томская области и др. Общая концепция и конкретные конкурсные условия не составили особых трудностей при подготовке программ коллективами, давно работающими на основе традиционного материала. Основными критериями для жюри при оценке представленных программ были: художественная ценность репертуара; соответствие стиля, жанра, манеры исполнения особенностям национального (этнографического) материала; соответствие художественного замысла композиционной целостности произведения; художественного оформления (костюмы, реквизит и др.) — представляемому репертуару; уровень исполнительского и актерского мастерства, выразительность и раскрытие художественного образа. Учитывались также: общий уровень сценической культуры, соответствие репертуара возрасту исполнителей, чистота интонирования (для номинаций народная музыка, народная песня, фольклор). Профессионалы оценивали выступления любителей, руководствуясь девизом фестиваля — «Поддержи традиции!». Решающим фактором для присуждения звания лауреата конкурса стало полное соответствие конкурсным требованиям и высокий уровень исполнения, а отнюдь не жанровые признаки и территориальная принадлежность. Порадовало активное участие в фестивале сельских любительских объединений, а также базовых коллективов региональных Домов (Центров) народного творчества, которые ведут регулярную исследовательскую и просветительскую работу в своих территориях. Бесспорными лидерами среди представителей всех жанров стали фольклорно-этнографические ансамбли (13 лауреатов из 20), представившие яркие, живые зарисовки народной жизни.

На примере лучших фольклорно-этнографических коллективов мы видим серьезное отношение их руководителей к организации своей деятельности, направленной на изучение, сохранение и популяризацию национальных традиций. Конкурсные программы в своем большинстве были построены на органичном сочетании песенно-танцевального материала и элементов театрализации, где соединились обрядность, диалектная речь, местные фольклорные жанры, игры и танцы. Увлеченность исполнителей, их убедительная подача освоенного материала часто вызывали неподдельный восторг зрительской аудитории. Всеобщими любимцами стали участницы ансамбля «Уфтяжаночка» из д. Пожарище Вологодской области. Уникальный коллектив активно пропагандирует традиционную культуру своего края, бережно сохраняет ценнейшие образцы песенного, хореографического творчества, включенные в каталог нематериального культурного наследия народов РФ, самоотверженно и с любовью возрождает к современной жизни и передает молодежи свой репертуар и исполнительский опыт. «Уфтяжаночка» вернула из забвения местные

календарные праздники и обряды, которые стали брендовыми для Ньюсенского района. На конкурсе в Твери коллектив показал наиболее характерные для своей местности песенные образцы, — увлеченно, в типично северной манере.

В г. Хабаровске творчество коренных малочисленных народов Севера ярко представили самобытные национальные коллективы, стремящиеся к сохранению уникальности своего этноса. Участники народного коллектива «Этигэл» (Забайкальский край, п. Агинское) в своей этнографической программе «Песней протяжной прославим коня!» познакомили зрителей и участников фестиваля с историей, жизнью и бытом бурятского народа, с уникальными обычаями, народными песнями, воспевающими спутника кочевой жизни — коня. За небольшой временной отрезок конкурсного показа авторы и постановщики Ц.Ш. Ванданова и С.Д. Нордопова органично и точно собрали в единую композицию разные жанры, — песни, загадки, игры, танцы, элементы обряда.

Эвенский народный ансамбль «Нургэнэк» (с. Авангай, Камчатский край) показал своеобразный мини-спектакль «Волчий капюшон», созданный на основе древнего обряда, посвященного волку. Здесь органично сплелись две культуры — корякская и эвенская. Руководитель коллектива Л.Е. Банаканова долго и кропотливо подбирала материал к задуманной композиции, изучала специальную литературу, материалы полевых экспедиций Камчатского центра народного творчества. В результате сумела, сохранив фольклорную основу, убедительно, эмоционально показать ритуально-обрядовое действие на сцене. Вся композиция идет под «живое» пение и игру на музыкальных инструментах.

Ульяновский фольклорный ансамбль «Ладанка» представил на суд жюри и зрителей свою последнюю работу — фрагмент весеннего обряда «Бабий день». Бабий день празднуется в некоторых селах Ульяновской области в среду после Троицы. Сценарий создан на основе песенного материала и информации, собранной в результате фольклорных экспедиций. По словам руководителя ансамбля Н.А. Ариной, это представление всегда получает особый эмоциональный отклик у зрителя, так как участники коллектива стараются максимально достоверно передать народный характер и темперамент, особенности местного говора.

Фольклорный ансамбль «Талан» из Смоленска (рук. Н.А. Стрехнина) остановил свой выбор на показе фрагмента свадебного цикла — женских посиделок с обсуждением важного процесса подготовки к свадьбе — выбором приданого.

Фольклорный ансамбль «Азвесь гырлы» («Серебряный колокольчик») из д. Нижний Сырьез Удмуртской Республики) подготовил к конкурсу композицию «Урам гурьёс» («Напевы уличных гуляний»). «В нашей деревне

пели и плясали по-особенному. Так как сама я местная, то хорошо знаю манеру исполнения, удмуртские танцевальные движения, поэтому программу сделать было несложно», — поделилась своими впечатлениями руководитель коллектива С.П. Иванова. — «Песенный материал тоже свой. Первоисточник — наши бабушки».

В репертуаре ряда ансамблей фольклорного направления достойно представлены разные жанры: песня, танец, народное инструментальное творчество, фольклорный театр. Однако, вне зависимости от названия, один из жанров в деятельности коллектива является определяющим. В программе марийского фольклорного ансамбля «Мурсескем» Ивансолинского СДК (рук. Е.А. Каменщиков) колоритно прозвучали традиционные марийские наигрыши на волынке и барабане, народная песня уральских мари, которую в коллектив принесла вышедшая замуж за местного парня девушка из Свердловской области. Однако, основными и наиболее выигрышными номерами в конкурсной композиции стали: танец своего села «Тывырдык» и вызвавший особый восторг зрителей танцевальный номер «Шурка» в свадебной одежде и старинных женских головных уборах. Большое впечатление на зрителей произвела яркая концертная зарисовка, созданная фольклорно-хореографическим ансамблем «Эхо гор» (рук. Д.Р. Гасанов) на основе свадебного обряда села Камилюх Тляратинского района Республики Дагестан и сочетающая местный — как песенно-музыкальный, так и танцевальный — материал. Основу деятельности ансамбля фольклорного танца «Карусель» (Костромская обл., пос. Караваево) составляет изучение и популяризация местных танцевальных традиций, передача молодому поколению собранного за 35 лет творческой деятельности хореографического наследия региона. Беря за основу костромской материал, руководитель коллектива Е.Ю. Смирнова создает номера, в которых естественным образом переплетаются танец, частушка, инструментальные наигрыши. В результате общения с местными жителями в репертуаре ансамбля появились кадрили и пляски: «Ветлужского», «Кружилиха», «Шанечка», «Пятера», «Козлик», «Частенького», «Сущевская дорожка», «Дробилки» и др. Костюмы коллектива изготовлены вручную, по подлинным образцам начала прошлого столетия, кропотливо собранным в экспедициях по районам Костромской области. Это также помогает исполнителям в полной мере передать красоту фольклорного танца.

Сложнее при создании соответствующего репертуара приходится руководителям хореографических ансамблей сценического направления. Но талантливым, ищущим, наблюдательным натурам сама повседневная жизнь дает ценные подсказки, развивающие творческую фантазию и помогающие в создании оригинальных, запоминающихся номеров. Вот как рассказал о рождении конкурсной программы Народного ансамбля тан-

ца Сибирского федерального университета «Раздолье» его руководитель Е.А. Смолин (г. Красноярск): «Для номера «Мужской перепляс с бревном» я использовал сибирский лексический материал в форме перепляса, а мужская удаль никуда и не девалась. Использовать, обыграть бревно мне подсказала сама жизнь, ведь я родом из сибирского таежного села Богучаны, с берегов красавицы Ангары. При создании второй конкурсной композиции «Щебелиха» мы использовали слова коренной сибирячки из села Шушенского. Она так лихо рассказывала про свою молодость, что одно только ее выражение («Помню, щебеляла я с ухватом по хозяйству! Ох, какая резвая была!») вдохновило меня на постановку целой бытовой картинки».

Местный фольклорный материал (в подлинном виде и обработке) широко используется в программах ансамбля песни и танца «Зоренька» (г. Балашов, Саратовская обл.). Изучение региональной песенной и танцевальной культуры, этнографии, народной исполнительской манеры дает положительные результаты при создании концертных композиций, обрядовых программ.

Достоин выступили казачьи коллективы. Основу репертуара фольклорно-этнографического ансамбля «Вся Русь» Ставропольского краевого ДНТ (рук. В.А. Кузнецов) в последние годы составляют терские песни и фольклор линейного казачества. А самыми любимыми стали красивые и сложные одновременно песни гребенских казаков станицы Червлёной, переданные замечательными мастерами Трифоном Романовичем Мионовым и Константином Липатьевичем Морозовым. Участники ансамбля буквально покорили слушателей красотой былинных распевов, особой, строгой манерой пения и сдержанным колоритом концертных костюмов.

В жанре кокального ансамбля не менее убедительно предстал еще один казачий коллектив — народный ансамбль «Атаман» Ростовского ОДНТ (рук. В.А. Колесникова). Даже популярный казачий романс «Отчего так быстро вянут розы» прозвучал в его исполнении неожиданно свежо, с особой энергетической подачей и проникновенностью.

Репертуарным своеобразием, мастерством исполнения отличались программы дипломантов конкурса — ансамблей: «Чегемские водопады» под руководством З.Х. Долатова (Кабардино-Балкарская Республика), «Ащемэз» Республика Адыгея, рук. А.К. Басте), «Забавы» (г. Саратов, рук. А.В. Глумова), «Покров» (г. Волгоград, рук. В.В. Путиловская), «Сибирская вечора» (г. Красноярск, рук. В.М. Дудинский) и др.

Во многих регионах успешно функционируют, появляются новые самобытные инструментальные ансамбли, осваивающие репертуар, основанный на обработках народных мелодий, возрождающие забытые фольклорные инструменты, интерес к которым все более возрастает в последнее время. Оригинальный национальный репертуар, высокое исполнительское

мастерство продемонстрировали ансамбли: «Удж» (Тахтамукайский РДК, Республика Адыгея), «Звоны былинные» (Краснодарский край), «Играй, рожок!» (г. Обнинск, Калужская обл.), «Озорные колокольчики» (Саратовская обл.), Нерехтский рожечный хор (Костромская обл.), ансамбль кураистов им. Буранбая сэсэнэ (Республика Башкортостан), ансамбль гармонисток «Арганчи» (д. Бобья-Уча, Удмуртская Республика) и др.

Фаворитами конкурса в Твери стали: ансамбль «Сказ» имени Виталия Румянцева (г. Псков) под руководством К.В. Абабкова и сразу два ярких коллектива рожечников. Ансамбль «Владимирские рожечники» под руководством А.А. Лебедева давно является непременным участником различных культурных акций во многих регионах страны и за рубежом. В его программах с большим художественным вкусом и тактом сочетаются традиционные партитуры знаменитых «хоров» русских рожечников, обработки новых фольклорных записей и выразительное мужское пение в народной манере. Подобным репертуарным багажом и арсеналом выразительных средств владеет и Ансамбль народной музыки «Дмитровские рожечники» из г. Дмитрова Московской области (рук. В.В. Колбин). Однако, имея традиционную основу, коллектив оригинально и успешно экспериментирует, используя в своих аранжировках электронные инструменты. Это придает концертным номерам ансамбля особые, иногда неожиданные тембровые краски. Правильность выбора руководителем подобного стиля исполнения покажет время.

В рамках зональных отборочных этапов фестиваля-конкурса использовались современные методы интерактивного общения, впервые были организованы акции, которые способствовали широкому вовлечению местного населения, зрительской аудитории в проводимые мероприятия, активному творческому единению самих участников, повышению профессионального уровня руководителей коллективов. Проблемы и перспективы дальнейшей практической работы в сфере народной культуры, способы и методы приобщения к национальным традициям детей и молодежи заинтересованно обсуждались на форсайт-сессиях во всех центрах проведения фестиваля. К их работе привлекались работники муниципальных учреждений культуры, руководителей культурно-досуговых учреждений, деятели искусств, представители общественности, профильных ВУЗов и НИИ, электронных и печатных СМИ. Проведены содержательные дискуссии на тему: «Тенденции развития традиционной культуры. Тренды, события, технологии».

Важной составляющей проекта стали презентации региональных объектов нематериального культурного наследия под девизом «Храни традиции!». В Саратове это было знакомство с местной глиняной игрушкой, демонстрация этапов ее изготовления народным мастером П.П. Африкантовым. В Хабаровске, на площадке краевого театра драмы, был проведён

нанайский традиционный обряд «Иличiori» («Очищение»), ставший открытием для многих присутствующих. Особый интерес вызвал мастер-класс В.В. Бельды, мастера по выделке рыбьей кожи из с. Джари Нанайского муниципального района Хабаровского края. Участники фестиваля в Твери смогли познакомиться с местным искусством домовой резьбы, с конструкцией деревянных наличников, с технологией ведновской строчевой вышивки, с приемами изготовления тканого весьегогонского пояса, с особенностями кухни тверских карел (приготовление калиток и сульчин). В Томске Музей селькупской культуры «Чумэл чвэч» подготовил для гостей фестиваля обширную экспозицию с демонстрацией видеоматериалов и рассказом о традициях, быте селькупов. Основой презентации «Песни хутора Мрыховский» в г. Ростове-на-Дону стало выступление фольклорного ансамбля «Вольница» областного Дома народного творчества и встреча с носительницей донской традиции, известной исполнительницей казачьих песен О.В. Пономаревой. На открытых площадках были организованы масштабные музыкально-танцевальные действия для всех желающих (Всероссийский флэш-моб под девизом «Поддержи традиции!»). В Саратове это было массовое исполнение легендарной песни «Катюша» и возложение цветов к памятнику знаменитой русской певицы Л.А. Руслановой. В Хабаровске более 400 участников объединились в общем, многонациональном «Дальневосточном хороводе». Основные элементы традиционной казачьей кадрили увлеченно разучивали гости Донского края.

Значительный интерес любителей народной культуры вызвала фестивальная акция под девизом «Оцени традиции». Каждый желающий мог посмотреть конкурсные выступления участников фестиваля онлайн, выразить своё мнение, поддержать понравившихся участников. Интернет-трансляции в режиме реального времени на youtube-канале и голосование в соцсетях привлекли более 38 000 зрителей. В рамках мероприятий впервые были проведены 5 форсайт-сессий по теме «Традиции и инновации», 8 презентаций объектов нематериального культурного наследия регионов, 20 творческих мастерских членов жюри по номинациям, круглые столы. В центрах проведения фестиваля-конкурса были организованы выставки декоративно-прикладного искусства, 50 мастер-классов по различным видам традиционных ремесел (акция «Палитра ремесел»), проведена серия благотворительных концертов. Концертные программы посмотрели около 25 тысяч зрителей.

Во время общения на форсайт-сессиях, на круглых столах были обозначены насущные проблемы любительских коллективов: недостаточное финансирование текущей деятельности; нехватка специалистов (хормейстеров, хореографов, аккомпаниаторов), специальных учебных программ

для подготовки необходимых кадров; невозможность участия в фестивалях и смотрах ввиду удаленности некоторых территорий от больших центров и др. Наиболее актуальные и действенные формы работы на будущее, досуговые предпочтения молодежной аудитории помогут определить итоги массового анкетирования участников, проведенного впервые за много лет.

По итогам конкурсных прослушиваний жюри присудило звание Лауреата 20 любительским коллективам из республик Адыгея, Дагестан, Марий Эл, Удмуртской Республики; Забайкальского, Камчатского, Красноярского, Ставропольского краев; Владимирской, Вологодской, Кировской, Костромской, Московской, Псковской, Ростовской, Саратовской, Смоленской, Тверской, Томской, Ульяновской областей.

В 2020 г. участниками Всероссийского фестиваля-конкурса любительских коллективов в общей номинации «Культура — это мы!» станут представители других жанровых направлений: театральные, цирковые и хореографические коллективы; академические хоры и вокально-хоровые ансамбли; духовые оркестры. А в 2021-м в творческий спор вновь вступят творческие объединения, осваивающие народные традиции, смогут взять творческий реванш достойные ансамбли, пока не достигшие высшей планки.

Уникальность этого масштабного мероприятия еще предстоит оценить, осознать, но уже можно сделать главный вывод: Национальному проекту «Культура» — быть! Традиционное народное творчество в очередной раз доказало свою жизнеспособность. Об этом говорят широкая вовлеченность в фестивальный процесс исполнителей-любителей, заинтересованное участие общественности в регионах, отзывы квалифицированных специалистов.

ОТ НАРОДНОЙ ПЕСНИ К НАРОДНОМУ ХОРУ: ИГРА СЛОВ ИЛИ ПРОБЛЕМА? 30 ЛЕТ СПУСТЯ...

Д.В. Морозов

*Государственный Российский
Дом народного творчества
имени В.Д. Поленова*

Аннотация. Статья содержит критический анализ современного состояния русского народно-певческого искусства с позиции сравнения нашего времени и 1980-х гг. Рассматриваются вопросы соотношения фольклора и фольклоризма, методики и методологии, репертуара и форм его воплощения на сцене.

Ключевые слова: Народный хор, И.И. Земцовский, фольклоризм, фольклор, народная песня, народно-певческое искусство, музыкальное мышление.

Annotation. The article contains a critical analysis of the current state of Russian folk singing art from the point of view of comparison of our time and the 1980s. the issues of correlation of folklore and folklorism, methods and methodology, repertoire and forms of its implementation on stage are considered.

Keywords: Folk choir, I.I. Zemtsovsky, folklorism, folklore, folk song, folk singing art, musical thinking.

В 1989 году вышла в свет статья И.И. Земцовского «От народной песни к народному хору: игра слов или проблема?» [3]. В работе были подняты весьма актуальные проблемы состояния народно-певческого искусства и рассмотрены его перспективы. Детально проанализировав статью и материалы по данной проблематике, мне захотелось сравнить положение дел 30 лет назад с современным состоянием народно-певческого искусства.

Остановимся на некоторых высказываниях Изалия Иосифовича подробно.

«Фольклоризм — это не хорошо и не плохо: хорошо и плохо бывает и в фольклоре. Тут нужны другие критерии» [3, С. 6]. О каких критериях он говорит и выработаны ли они сейчас?

Если говорить об оценке фольклорных явлений специалистами, непосредственно занимающихся музыкальной традицией — этномузыковедами, то очевидна тенденция стремительного развития этномузыковедения, которое постоянно расширяет и углубляет объект и предмет исследований, завоевывая все новые горизонты, особенно в области исполнительства и музыкальной антропологии. Растет количество исследований, посвященных вопросам психологии народного музыканта, роли личности в традиционной культуре и способах освоения локальных традиций (см. к примеру: [2, 4]). А вот ситуация со специалистами народно-хорового направления вызывает раздумья. С каждым годом объем нового фактологического материала в фольклористике увеличивается, совершенствуются способы его описания и публикации, растет количество публикуемых звуковых и видео образцов, однако проблема репертуара в народно-хоровых коллективах становится все острее, а подход деятелей этого направления к музыкальному материалу и способы представления его в репертуарных сборниках остаются прежними.

С другой стороны, этномузыковедение пытается разобраться с самим феноменом фольклоризма. По этой проблематике существует ряд статей. Но фольклоризм «изнутри» в последнее время мало интересует специалистов народно-хорового профиля. Я говорю о действительно стоящих исследованиях, а не переписывании устоявшихся положений и откровенных компиляций. Одним из исключений является монография Е.Е. Голенище-

вой и О.И. Кулапиной «Эволюция исследований русского народно-певческого искусства: теория, история, практика» [1], в которой предпринята попытка рассмотреть русское народно-певческое искусство в развитии, однако работа содержит множество фактических и методологических ошибок, а также обращает на себя внимание диссертационное исследование Е.В. Цветковой «Наследие М.Е. Пятницкого в контексте современной этномузыкологии» [5].

Возвратимся к статье. Спорным на наш взгляд является утверждение Изаия Иосифовича о закономерности существования народных хоров как формы современного фольклоризма. В чем эта закономерность автором не раскрывается, а история формирования профессионального народно-хорового исполнительства, как известно, содержит много противоречивых фактов и до сих пор не существует развернутого исследования по этой теме, учитывающего новые факты и лишенного идеологических догм.

Говорить о фольклоре как о первичной форме культуры, а о фольклоризме как вторичной однозначно нельзя. В самом фольклоре с его локальностью и полистадиальностью много двойственных явлений. Зачастую, характеризуя локальные традиции, невозможно определить, что первично, а что вторично и откуда вести точку отсчета. Стоит вспомнить об одном из трех априорных заблуждений, которые по мнению Е.В. Гиппиуса подстерегают исследователя фольклора: принятие простейшего за первичное.

Высказывание Земцовского относительно разных темпов эволюции фольклора и фольклоризма было справедливо в 1980-е гг. Сейчас мы наблюдаем стремительные темпы изменения как в фольклоре, так и в фольклоризме. Существенное влияние на них оказывают процессы глобализации и этнической интеграции. Фольклор постепенно уходит из активной памяти в пассивную форму и теряет свою первоначальную жанровую функциональность. Для фольклоризма характерен процесс синтеза разных видов искусства, стилей и форм. Яркими представителями современных проектов являются: «Этносфера», «Zventa Sventana», МГАМТ «Русская песня» и др.

Описывая ситуацию с трансляцией традиции городскими фольклорными ансамблями, Изаий Иосифович говорит об ускоренном методе передачи, характерной для того времени. Сейчас ситуация изменилась благодаря развитию молодежного фольклорного движения. Городские фольклорно-этнографические ансамбли, занимающиеся реконструкцией звучания и овладевающие музыкальной лексикой на уровне саморефлексии, ведут системную работу по освоению музыкально-фольклорных традиций, пытаясь познать основы мышления традиционного музыканта — носителя традиции, который выражает свое мировоззрение средствами разных видов искусства.

Изаий Иосифович вспоминая разделение народных хоров по формальным показателям, сделанное (по его мнению) А.В. Рудневой, пишет о новой типологии народных хоров с опорой на подлинную местную традицию «в целях и методах, репертуаре и практике работы» [3, С. 8]. Как удачный пример работы в этом направлении Изаий Иосифович приводит деятельность руководителя хорового коллектива нового типа В.Г. Захарченко, указывая, что он сочетает в себе профессионального руководителя и фольклориста-собираателя. Рассмотрим в связи с этим утверждением современную ситуацию. Ни один современный профессиональный хоровой коллектив в своих целях, методах, репертуаре и практике работы не опирается на локальные музыкально-фольклорные традиции. А эволюцию творческого мышления В.Г. Захарченко на протяжении 30 лет можно проследить по концертным программам Кубанского казачьего хора. В качестве примера приведем концертную программу «Песенная симфония Виктора Захарченко», которая прошла в Большом зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 11 июня 2016 года.

Если, по мнению Изаия Иосифовича, к концу 80-х гг. прояснилось противопоставление коллективов двух типов — хоров, народных только по названию, и хоров, народных, по сути. Подчеркнем, что автор не приводит примеров таких коллективов. Современное состояние профессионального народно-хорового исполнительства подсказывает, что все коллективы относятся к хорам только по названию.

Ссылаясь на Феодосия Антоновича Рубцова, который отметил, что в 1960-е гг. народный хор исполняет «манерный» репертуар в усредненном псевдонародном стиле с разделением на голосовые партии и под баян, Изаий Иосифович дает негативную оценку данной форме фольклоризма. Что мы наблюдаем в наши дни? Произошли ли за 50 лет изменения в манере, репертуаре, стиле хорового исполнения, аранжировке и оркестровом сопровождении? Статистических подробных исследований нет, но очевидно, что и тенденции возвращения к подлинной народной культуре нет! А вот тенденция стилевого однообразия в певческой манере, репертуаре и форме его сценического воплощения с каждым десятилетием только усиливается.

По мнению Изаия Иосифовича, народные хоры «старого типа» на начальном этапе формирования возникали «на местной основе», а далее исконные традиции сохранять оказалось невозможным, так как «новый исполнительский жанр требовал нового подхода, новых методов работы, нового репертуара» [3, С. 9]. С этим можно поспорить. Кто требовал новых подходов? Ход развития народной культуры? Запросы зрителя? Сами участники хоровых коллективов? Этого требовала политическая диктатура и именно этот фактор в целом изменил ход естественного развития народной культуры, и народно-хорового исполнительства в частности. В

период 30–40-х гг. формируется главное методологическое заблуждение у руководителей и хормейстеров народно-певческих коллективов о том, что фольклор несовершенен в своем естественном виде и требует обязательной художественной адаптации для слушателя. И связано это прежде всего с академической школой специалистов, работающих с народными хорами.

Далее Земцовский говорит о путях развития народного хора по двум противоположным векторам, двум (по выражению автора) исполнительским парадигмам, что связано с поиском новой диалектики соотношения массового/индивидуального в коллективном пении на сцене. По мнению Изалия Иосифовича развитие каждого направления будет зависеть «от базы коллектива, его состава, целей, адресата, жанра выступления» [3, С. 9], которые определяются ориентацией и возможностями руководителя.

Необходимо, в связи с этим ответить на два вопроса: 1) сложились ли к нашему времени два самостоятельных типа народных хоров? 2) смогли ли мы за 30 лет воспитать таких руководителей, которые ориентируются на локальные традиции в их подлинном звучании?

1. Сейчас направлением, которое по мысли Изалия Иосифовича должно было развиваться в русле хоровой деятельности с ориентацией на традиционную культуру, занимаются коллективы фольклорного движения. В основном это любительские группы или фольклорно-этнографические ансамбли при ВУЗах или СУЗах культуры и искусств.

Современные профессиональные народные хоры ориентированы на композиторский, авторский тип мышления, наддиалектную манеру пения и концертно-номерную форму воплощения репертуара. Соединяя эти два подхода, существуют ансамбли экспериментального типа, которые ведут профессиональную деятельность, но чаще не имеют государственного статуса.

2. К сожалению за 30 лет нам не удалось подготовить специалистов, которые переориентировали бы профессиональное народно-певческое искусство в сторону исконных форм и подлинно народной культуры. Вопрос требует детальной проработки как со стороны подготовки специалистов, так и их дальнейшего трудоустройства. Парадоксальность ситуации удивляет! 50 лет существует народно-хоровое образование, но большинство коллективов возглавляют не профильные специалисты. И это касается не только руководителей коллективов, но и хормейстеров. В этом легко убедиться собрав информацию с официальных сайтов.

Обратимся вновь к статье. Изалием Иосифовичем высказывается мысль о природе русского фольклорного исполнительства в подавляющей массе как ансамблевого и сложности претворения этой природы в большом хоровом коллективе. Мне кажется, необходимо посмотреть на эту проблему несколько в ином ракурсе. Ведь дело не в количественной оцен-

ке суммы поющих людей, а в передаче ими типа музыкального мышления. В основе ансамблевого пения лежит устное традиционное мышление, а в основе хорового — профессиональное письменное. В ансамбле каждый тембр взаимодействует с другим тембром, в хоровом — тембры унифицированы в партии и партии взаимодействуют друг с другом.

В современную эпоху синтетических форм передачи искусства со сцены встает вопрос: почему в одном коллективе нельзя передать разные типы музыкального мышления и соответственно выстроить подход к формированию репертуара? Чтобы двигаться дальше, а не стоять на одном месте, чтобы не впадать в стагнацию, необходимо менять методологический подход. А как было, собственно, в традиционной культуре, обладающей высоким уровнем адаптационных возможностей?

Сошлюсь на известное мнение Е.В. Гиппиуса, в селе существовало два типа пения: виртуозное в замкнутых ансамблях мастеров и обиходное в ансамблях открытого типа, что было обусловлено половозрастной стратификацией коллектива и особенностями жанровой системы. В одном и том же селе крестьяне владели двумя манерами пения: когда пели в храме духовные произведения — одной манерой и когда пели в быту — другой.

В образовательном процессе при работе с хоровым коллективом правомерность и целесообразность данной модели сосуществования разных типов мышления и манер пения доказал методический подход Ю.Л. Колесника и В.А. Царегородцева. Остается надеяться, что модель современного народного хора, как модель «поющего села» будет жить и активно использоваться не только в образовании, но и в профессиональном народно-певческом искусстве.

Литература

1. Голенищева Е.Е., Кулапина О.И. Эволюция исследований русского народно-певческого искусства: теория, история, практика: монография. — Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2019.
2. Жуланова Н.И. Личность в традиционной музыкальной культуре: от социокультурных ролей к уникальным индивидуальностям // Личность в культурной традиции. — М.: ГИИ, 2014. — С. 14–40.
3. Земцовский И.И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Вып. 2. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Сб. науч. тр. / Сост. и отв. ред. В.А. Лапин. — Л.: ЛГИТМиК, 1989. — С. 6–19.
4. Ромодин А.В. О многоаспектности антропологического изучения народной музыки // IV Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. науч. ст.: В 3 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история

изучения, современные исследования, проблемы актуализации / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, Д.В. Морозов. — М.: ГРДНТ им. В.Д. Поленова, 2019. — С. 138–145.

5. *Цветкова Е.В.* Наследие М.Е. Пятницкого в контексте современной этномузыкологии: автореф. дис. ... канд. искусствовед. — М., 2012.

РОЛЬ СМЕЖНЫХ НАУК В ВЫЯВЛЕНИИ ГРАНИЦ ЛОКАЛЬНЫХ ПЕВЧЕСКИХ СТИЛЕЙ

И.Л. Киселева

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В статье рассматривается проблема определения и уточнения границ локальных певческих стилей с использованием достижений смежных научных дисциплин: этнической истории, этнической географии, диалектологии, лингвистической географии, ареальной лингвистики.

Ключевые слова: Локальный певческий стиль, этническая история, этническая география, диалектология, лингвистическая география, ареальная лингвистика.

Annotation. The article deals with the problem of defining and clarifying the boundaries of local singing styles using the achievements of related scientific disciplines: ethnic history, ethnic geography, dialectology, linguistic geography.

Keywords: Local singing style, ethnic history, ethnic geography, dialectology, linguistic geography.

В настоящее время в отечественной музыкальной фольклористике одной из актуальных проблем является научно обоснованное выявление границ локальных певческих стилей. В этой области накоплен уже большой опыт, использующий данные филологии и музыкальной фольклористики. Современная этномузыкология шире использует достижения и других смежных наук для уточнения ареалов локальных певческих традиций: этнической истории, этнографии, этнической географии, диалектологии, лингвистической географии.

Этническая история занимается изучением ныне существующих и исчезнувших народов и этнографических культур на основании их упоминаний в **исторических документах** (включая как письменные документы, так и предания, сказания, материальную культуру и археологический материал). Нередко этническая история прибегает к материалу смежных дисциплин, в частности, лингвистики (при изучении ономастики, местных диалектов и т.д.), генетики, антропологии, и даже климатологии (для ре-

конструкции миграций и изменений в материальной культуре отдельных народов).

Для примера приведем данные о поморах, приведенные в книге В.В. Ануфриева «Русские поморы. Культурно-историческая идентичность». Поморы — самобытная этнографическая группа русского старожильческого населения, проживающая на побережье Белого моря — севере европейской части России. Поморы — коренная этническая общность этого края, возникшая в результате слияния автохтонных финно-угорских племен и древнерусских переселенцев (в XII–XV вв. Поморье было во владении Великого Новгорода). Для поморского говора — «поморской речи» характерны: «оканье» и долгота гласных звуков при произношении, «цоканье» («ц» вместо «ч») и «шеканье» («ш» вместо «щ»), наличие большого количества слов из новгородского диалекта древнерусского языка, а также наличие новообразований, привнесенных из финно-угорских (карелов, саамов, вепсов) и германских языков [1].

Убедительное свидетельство этнической истории любой местности дает топонимика (от др.-греч. τόπος «место» + ὄνομα — «имя, название») — раздел **ономастики**, изучающий географические названия (**топонимы**), их происхождение, смысловое значение, развитие, современное состояние, написание и произношение. Топонимика является **интегральной научной дисциплиной**, которая находится на стыке наук: **лингвистики, географии, истории**. Так, например, названия островов Соловецкого архипелага имеют не славянское происхождение: поморское «соловки» (карельское «solokka», саамское «suollek» — буквально — «острова»), остров Анзер (вепское «anzer» — очень вытянутый остров).

Этнография — наука, изучающая народы-этноты и другие этнические образования, их происхождение (этногенез), состав, расселение, культурно-бытовые особенности, а также их материальную и духовную культуру. Этнография изучает, в частности и обрядовую культуру этноса, и обычаи, и верования, дающие представления о данной локальной традиции.

Этническая география (этногеография) — одна из **географических наук**, которая развивается на стыке с историческими науками, социологией, психологией, политологией, статистикой населения, демографией. Этногеография изучает географическое размещение этнических общностей и всех составляющих их культурно-исторического, социально-экономического, политического, биологического своеобразия и сходства — отдельных компонентов этничности и их сочетаний; географическое размещение и территориальную организацию человечества как совокупности представителей различных этнических общностей. Этногеографические исследования направлены на все таксономические уровни этнических сообществ Земли на протяжении всей истории человечества — от древнейших вре-

мен до современности. Источниками для этногеографических исследований служат статистические данные, результаты опросов, стационарные и экспедиционные наблюдения, исторические документы, археологические данные и т. п.

Диалектология — это раздел лингвистики, предметом изучения которого является диалект как некоторое целое [2]. Русская диалектология зародилась в рамках этнографии — науки, изучающей материальную культуру народов. Историческая диалектология описывает диалектные различия, диалекты и диалектное членение языка прошлых эпох и их изменение на протяжении истории: возникновение, трансформацию и утрату диалектных различий, территорию распространения их членов и её изменения; образование и трансформацию диалектов, состав определяющих их черт и территорию распространения диалектов и диалектных черт в разные эпохи. Источники исторической диалектологии — современные диалекты и памятники письменности [4]. Эта наука самым тесным образом связана с историей, археологией, этнографией, фольклором — ведь судьба диалекта неотторжима от жизни народа. Каждый исторический период — племенной строй, эпоха древнерусских княжеств до монголо-татарского нашествия, время возвышения Московского княжества в XV столетии и т.д. — оставил свой след в современных русских говорах. Границы языковых явлений нередко совпадают с древними политическими границами. Так, границы распространения слов петун (петух) и привязь, приузь ('цеп — орудие ручного обмолота) довольно точно соответствуют границам Новгородской республики. В говорах подчас сохраняются архаические черты, которые отражают особенности праславянского языка — предка всех славянских языков. Диалектные различия, существующие в говорах до сих пор, сформировались в эпоху древних племен. Границы некоторых диалектных явлений совпадают с границами древних племен или феодальных земель. Например, граница племен словен и кривичей совпадает с границей Новгородской и Псковской земель. По ней проходит также граница оканья и аканья. Диалектные различия усиливаются в период феодальной раздробленности (XII–XIII вв.), когда связи между землями были минимальными. С XIV в. начинается объединение русских земель вокруг Москвы — важного экономического, политического и культурного центра. Наречия, которые оказались на территории единого централизованного государства, постепенно сближаются и объединяются в один язык (XIV–XV вв.). Так появляются предпосылки для возникновения национального языка [3].

Лингвистическая география — это раздел лингвистики, изучающий вопросы территориального размещения языков и распространения языковых явлений. Изучает географии языковых явлений (так наз. изоглоссы) различного уровня. Основная задача лингвистической географии — состав-

ление подробных языковых карт. При изучении говоров важны не только признаки, которыми они различаются или, наоборот, по которым сходны, но и те территории, в границах которых определенная совокупность различительных черт представлена особенно четко. Диалектология изучает территориальные разновидности языка — местные говоры и поэтому не может обойтись без карт. В России идею лингвистического картографирования первым выдвинул выдающийся филолог Измаил Иванович Срезневский. В 50-х годах XIX века он писал: «Первой принадлежностью... лингвистической географии должна быть... карта языков, наречий и говоров, карта, на которой место границ политических, религиозных и всяких других занимают границы лингвистического разнообразия народов». Если лингвистические карты объединить по определённом принципу — общности территории, на которой распространены говоры, языковому уровню, родству языков — и систематизировать, получится лингвистический атлас. Многообразие русских говоров показано на картах «Диалектологического атласа русского языка», работа над которым велась более 40 лет. Ареальная лингвистика — раздел языкознания, изучающий распространение языковых явлений в пространственной протяжённости и межъязыковом (междиалектном) взаимодействии на основе методов лингвистической географии. Ареальная лингвистика выявляет ареалы взаимодействия диалектов, языков, языковых союзов (ареальных общностей) в результате изучения территориального распространения языковых особенностей и интерпретации изоглосс языковых явлений.

Нам представляется очень важной работа в сфере диалектологии и других смежных наук. Как известно, именно местный диалект является первоосновой любого певческого стиля. На основании сопоставления данных всех этих наук с достижениями музыкальной фольклористики возможно создание уточненных карт ареалов распространения локальных певческих стилей.

Литература

1. *Ануфриев В.В.* Русские поморы. Культурно-историческая идентичность. — Архангельск: Солти, 2008. — 160 с.
2. *Блинова О. И.* Русская диалектология. Лексика. Томск, 1984 — 133 с.
3. *Букринская И.А., Кармакова О.Е., Саркисьян С. Г., Голубева Н.Л., Николаев С. Л.* Язык русской деревни. Школьный диалектологический атлас. — М.: Аспект-Пресс, 1994. — 156 с.
4. *Шахматов А.А.* Русская диалектология: лекции / под ред. Б.А. Ларина. С приложением очерка «Древнейшие судьбы русского пле-

мени» — СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2010. — 264 с.

СЕМЕЙСКИЙ РАСПЕВ КАК ПРЕДМЕТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

В.Х. Назарова

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Данная статья выполнена на материале экспедиционных записей автора и посвящена одному из уникальных пластов традиционной культуры — субкультуре старообрядцев (семейских) Забайкалья. Не случайно в комиссии по мировому нематериальному наследию от современной России песенная культура старообрядцев Забайкалья объявлена «шедевром мирового нематериального наследия» и включена в программу «живые человеческие сокровища». В статье представлен музыковедческий анализ старообрядческой песни.

Ключевые слова: старообрядцы Забайкалья, семейский распев, традиционная культура.

Annotation. This article is written on the material of the author's expeditionary records and devoted to one of the unique formations of traditional culture — the culture of the Old Citizens of Transbaikalia. It is no accident that in the Commission on World Intangible Heritage from Modern Russia, the song culture of the Old Citizens of Transbaikalia was declared a “masterpiece of the world intangible heritage” and included in the program “living human treasures”. The article presents a musicological analysis of the old-fashioned song.

Keywords: old citizens of Transbaikalia, family crucifixion, traditional culture.

Народная песня поражает исследователей двойственной сущностью: с одной стороны, фольклор — это неисчерпаемая многогранность, художественное явление, которому чуждо сознательное накопление норм и правил; с другой стороны, в нем всякий раз встречаются те или иные повторяющиеся явления. Повторяемость свидетельствует не просто о наличии сходных явлений, но одновременно указывает на существование более глубоких закономерностей. Некоторые из них могут рассматриваться как композиционные принципы формообразования, и в них отражается логика кристаллизации художественного опыта поколений.

Семейская песня для примера выбрана не случайно. Её стилистические особенности до сих пор остаются «белым пятном» в музыкальной фольклористике. Нетрадиционный распев, насыщенная диссонантность многоголосной ткани, модальные формы лада составляют своеобразную специфику семейской песни. Её яркие отличительные особенности могли сформироваться лишь в силу особых исторических, социально-экономи-

ческих и географических условий их обособленного проживания. Активная тенденция к развитию, видоизменению, обновлению музыкальных средств русской народной песни привели к созданию неповторимой, новой ярчайшей песенной традиции — так называемому «семейскому» распеву. Однако в народном искусстве весьма сильным всегда оставалось и консервативное начало. Прежде всего, это касалось сохранения в песенном репертуаре той или иной местности некоторых элементов, дошедших из глубины веков. Семейские же существенно трансформировав русскую песню с точки зрения мелодизма, многоголосной фактурности, расширив ладовые границы, остались удивительно традиционны в рамках формообразования. Вероятно, этому есть свое объяснение. Но небезынтесным будет узнать то, что семейская песня сохранила практически все существующие музыкально-поэтические формы песен, сложившиеся за многовековую историю русской народной песни. К основным принципам определения песенных структур можно отнести два фактора: поэтический и музыкальный. Их взаимодействие и взаимозависимость является неотъемлемым началом процесса формообразования песни.

Остановимся на структурных элементах поэтического и музыкального начала. Высший уровень ритмической организации поэтических текстов народных песен формируется композиционной единицей (КЕ) — фрагментом текста, в котором ритмическая структура полностью завершает свое развертывание. Весь дальнейший текст содержит лишь её повторение. Таким образом, композиционная единица является мерой поэтического текста (Ефименкова Б.Б.).

В русской народной песне встречаются три формы композиционных единиц, где форма поэтического текста определяется формой КЕ. Все они есть и в семейской песне.

Стиховая КЕ — содержит лишь один ритмический период, один стих. Тексты стиховой формы сложены из одинаковых по ритмическому складу периодов. Например, семейская песня с.Михайловка «Рыболовцы хлопцы»:

- | | | |
|---|---|------|
| 1.Рыболовцы-хло(оо)пцы да вудалые молодцы. | } | КЕ=А |
| 2.Вы закиньте се(е)ти да через быстры реки. | | |
| 3.Вы поймите до(о)лю да парню молодому. | | |
| 4.Не поймали до(о)лю парню моло(во)дому. | | |
| 5.Вынимали шу(у)ку да парню молодому. | | |
| 6.Сидит щука гра(а)ит сибe парня ма(ва)нит. | | |

Строфическая КЕ охватывает несколько ритмических периодов несколько стихов, количество и качество которых постоянно в данном тексте.

Например, строфа хороводной песни с.Тарбагатай «Вы послушайте стрялочки» состоит из четырех стихов: двух смысловосущих и двух повторяющихся припевных:

Вы послушайте стрялочки	}	KE=A(a+v)
Я вам песенку спою		
Ой ли, ой да люли,		B(c+v)
Я вас песенку спою.		

Строфа Красночикуйской лирической песни читинской области «Светит месяц» сложена из трех смысловосущих стихов:

Светит месяц, ой да, над рекой,	}	KE=A(a+v)
Над(ы) рекой (да) вдоли по мо...(ой),		B(b+c)
Вдол(и) по морю дует ветерок.		C(c+d)
Как ударила с моря волной,		
Рыз(ы)волною да оттуль вы...(ой)		
Оттуль выплыл ой да челночек.		

Тирадная KE — законченный по мысли массив ритмических периодов подвижного объема, который складывается из разного количества стихов в развертывании текста. Например: текст красночикуйской семейской песни «Из кружка конь выворачивался»:

Из кружка конь выворачивался,	Четыре стиха
Приворачивал ко теще, ко двору.	
Приворачивал ко теще, ко двору,	
Ко крылечку, ко тестиному.	
Ко крылечку, ко тестиному,	Шесть стихов
Да к окошечку невестиному.	
А невеста испугалась,	
Из окна в окно бросалась.	
Из окна в окно бросалась,	
За подружек-то пряталась	

Итак, композиционная единица есть раппорт поэтического текста. Именно она охватывается основным напевом-мелодией песни. Мелодия всегда представляет собой завершенное построение, имеющее свою внутреннюю структуру и логику интонационного развития. Она связана с

поэтическим текстом песни и образует так называемую мелострофу, что представляет собой законченную, или относительно законченную музыкальную мысль и является музыкальной формой песни. Интонационное развитие в мелодии песни осуществляется на основе принципов тождества и контраста.

Принцип повтора (тождества). Повтор может быть точным и видоизменённым. Среди видоизменённых повторов следует различать:

а) варьированный повтор, который вносит несущественные изменения в напев, в основном «раскрашивает» его фигурационно. Например, в семейской протяжной песне с. Куналей «Ваня, разудала голова» три музыкальные фразы имеют варьированный повтор:

б) вариантный повтор, который дает качественное развитие, видоизменяет напев, хотя контуры сохраняются.



Пример семейской протяжной песни с.Б.Куналей Куналей «Хорошо было детинушке».



Принцип контраста, основанный на сочетании разных по интонационному материалу фраз. Пример семейской песни с Б.Куналей «Светит месяц над рекой»:



Благодаря повторам, контрастным сопоставлениям, и что особенно важно, ритмическим остановкам, выявляется расчлененность мелодии, способствующая восприятию логики интонационного развития.

К ритмическим средствам членения мелодии можно отнести цезуры и каденции. Обычно цезура членит мелодию на предложения или фразы, т.е. более мелкие музыкальные части. Каденция может встречаться внутри мелострофы, разделяя её на предложения и обязательно в конце строфы, подчеркивая её завершение. Ритмические средства членения мелодии тесным образом связаны с ритмикой самого стиха. Например, цезура музыкальная совпадает с цезурой поэтической (стих, полустих). Это может выражаться в ритмическом увеличении длительностей.

Пример семейской протяжной песни с. Тарбагатай «Вы послушайте, стрялочки»:



Каденция в мелодике песни является одним из самых монолитных моментов. Каденция практически всегда бывает выражена слитным унисоном или октавой, реже терцией, квинтой (как например в предыдущей песне). При этом последнему устою всегда предшествует еще одна октава или унисон, создавая параллельное движение созвучий. Это придает каденции характер единения, слитности заключения мелодической линии. Пример протяжной семейской песни с.Тарбагатай «Сизокрылый голубочек»:



Пример протяжной семейской песни с.Тарбагатай «Стоит гора высокая»:



Структурные особенности поэтической и музыкальной формы естественно должны иметь соответствия между собой. Это тесным образом связано с эволюцией песенного жанра и, как следствие, эволюцией песенных структур в связи с их историческим развитием. Взаимодействие музыкальной и поэтической формы в развитии можно было бы представить следующим образом. Первичные, самые простые типы сочетания стихов с напевом соответствуют формуле (напев — А) — (текст-А). Такая форма называется однострочной. Музыкальные и поэтические строки еще не организованы в строфу — на однострочный напев, соответствующий одной строке текста поются все последующие стихи. Однострочная форма встречается в таких жанрах, как колыбельная, плачи, календарные песни в их разновидности закличках, игровых песнях. Подобные жанры у семейских встречаются не так уж часто. Как известно, их музыкальная практика более всего связана с жанром лирической протяжной песни, возникновение которой относится к V-XVII векам.

Для развития музыкальной строфики однострочная форма явилась исходной. Двухстрочность — первичный простейший вид строфики.

Предлагаем наиболее употребительные схемы двухстрочности в семейской песне:

напев	текст	напев	текст
А Б	А А	А Б	А Б
А Б	Б Б	А Б	П А

Например, протяжная семейская песня с.Б.Куналей «Несчастлиная родина»:



Гораздо реже встречаются среди семейских песен двухстрочность с припевами типа:

напев	текст	напев	текст
А Б	А П	А Б	П А
А Б	Б П	А Б	П А

Это объясняется тем, что подобные формы применимы почти исключительно в календарных (новогодних, трудовых и т.д.) песнях, которые как известно у семейских практически не представлены.

Трехстрочность — устойчивый вид музыкально-поэтической формы и он имеет многочисленные образцы в семейской песне. Например, краснотойский вариант известной песни «Светит месяц»:





В качестве образцов предлагаем еще несколько вариантов трехстрочных схем:

напев	текст	напев	текст	напев	текст	напев	текст	напев	текст
А	А	А	А	А	А	А	П	А	П
Б	Б	Б	А	Б	Б	Б	А	Б	А
В	Б	В	Б	А	П	В	Б	В	П

И вновь отметим, что припевные формы в семейской песне практически не встречаются. Преобладающей формой музыкально-поэтической строфы является четырехстрочность. Именно она считается классической формой организации строфики. Выделим пять наиболее характерных типов четырехстрочной музыкально-поэтической строфы:

напев	текст	напев	текст	напев	текст	напев	текст	напев	текст
А	А	А	А	А	А	А	А	А	А
А	А	А	А	А	Б	А	Б	А	Б
Б	Б	Б	аб	Б	Б	А	П	Б	П
Б	Б	Б	аб	Б	В	А	Б	Б	П

Отметим, что окончательно четырёхстрочность сложилась в таких жанрах как исторические, лирические, плясовые песни и связана со временем становления традиционного фольклора. В семейском же варианте, четырехстрочность чаще всего представлена в лирическом жанре. Большой интерес представляют строфические формы лирических песен, в которых усложнен распев стиха внутри строфы и первая строфа отличается от второй и последующих.

Многие песни с трудом поддаются внутреннему членению вследствие рыхлости стиховой формы, взаимовлияния тонической и силлабической систем. Цезуры музыкальные не совпадают с цезурами поэтическими. В членении текста важно ориентироваться на первооснову, а не на распетый вид, а в членении напева исходить из структуры последнего.

Пример семейской хороводной песни села Куйтун «Как у нас было на Дону»:

нас бы-ло на До-ну, ой на До-ну, на До-ну
 как у нас бы-ло на До-ну, ой на До-ну, на До-ну
 нас бы-ло на До-ну, ой на До-ну, на До-ну
 Как у нас бы-ло на До-ну, как у нас бы-ло на До-ну, ой, на До-ну, на До-ну

на До-ну, ой, на До-ну, на До-ну, на До-ну.
 на До-ну, ой, на До-ну, на До-ну, на До-ну.
 на До-ну, ой, на До-ну, на До-ну, на До-ну.
 на До-ну, ой, на До-ну, на До-ну, на До-ну.

Один из наиболее встречающихся приемов формы лирической песни — переход полустигии с конца первой строфы на начало следующей. Таким образом «цепочка» связывающая все строфы между собой, заключается в запеве второй и последующих строф. Этот прием породил в лирических песнях сложные строфические формы. Например, песни, где первая строфа — двухстрочная, а вторая и все последующие — трехстрочные, типичный вариант сложной строфической формы. И он наиболее часто представлен в семейской песне. Пример семейской песни с.Б.Куналей «Ночь темная»:

1.	Запев	А	На дверях было замкнуто	А
	Хор	Б	Два железных, два замка	Б
2.	Запев	В	Два железных, два замка.	Б
	Хор	А	Ой, мент ходил по коридору	В
		Б	Огонечек зажигал.	Г
3.	Запев	В	Огонечек зажигал.	Г
	Хор	А	Он стучал шпора об шпору	Д
		Б	Знать стучался часовой.	Е
4.	Запев	В	Там стучался часовой,	Е
	Хор	А	Часовой что тебе надо,	Ж
		Б	Притворися, что я лег заснул.	З

Таким образом, сложная строфическая форма встречается в самых развитых, распетых образцах семейской лирики. Анализ семейской песни показал присутствие в них самых различных вариантов традиционного формообразования и особенно тех, которые были свойственны лирической протяжной песне. Отметим четырехстрочную мелострофу и сложные строфические формы.

Небезинтересным было бы отметить вероятные причины столь устойчивого сохранения песенных форм у семейских. Одной из них является тот факт, что семейские привезли с собой в Сибирь множество песен со своей исторической Родины. Как известно, географические рамки проживания раскольников были весьма обширны. Сосланные из центральной части России и Севера, они долгое время проживали на Юго-Западных территориях России (Стародубье, Ветке — часть Украины, Белоруссии, Брянщины) и лишь затем оказались в Сибири. Можно предположить, что песенный стиль семейских уже синтезировал в себе множество песенных традиций. В их репертуаре встречаются аналогичные песни из разных регионов. Но здесь в первую очередь имеется ввиду поэтический текст, а не музыкальные особенности. Сохранение поэтической структуры песни имело важное значение для сохранения формы в целом. Изменение песенного стиля у семейских в первую очередь связывалось с музыкальным началом. Например, введение обильных огласовок, дополнительных слогов для распева создавало витиеватость, разветвленность, развитость мелодической линии. Сам же стих, без распетости в своей первооснове оставался в традиционных рамках, а значит, песня в целом сохраняла черты традиционной формы.

Другой важной причиной сохранения песенной формы является тот факт, что преобладающим жанром репертуара семейских стала лирическая песня, вошедшая в их жизнь уже вполне сформировавшимся жанром. К XVII в., когда произошли известные события раскола и реформы церкви, лирическая песня стала одним из главных и ведущих жанров. Именно она, в силу своих специфических черт и особенностей стала близка умонастроениям и жизни преследуемых раскольников — семейских. Метро-ритмические особенности, мелодическая фразировка, цезурированность, каденционность — это музыкальные факторы формообразования песни, которые никоим образом не утрачивают себя и в семейской песне. Традиционная форма присутствующая у семейских — это сохранение структуры поэтического текста и музыкального формообразования традиционного русского музыкального фольклора.

ТРАДИЦИОННАЯ ПЕСНЯ КАК СПОСОБ БЫТОВОЙ ТВОРЧЕСКОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ

А.В. Горбатовская

*Губкинский филиал Белгородского
государственного института
искусств и культуры*

Аннотация: в статье на примере биографии Тарасовой Н.Н. — жительницы села Истобное Губкинского района Белгородской области рассказывается о творчестве как способе существования провинциального человека, о роли традиционной песни в жизни женщины, фиксация монолога героини дается с диалектными особенностями.

Ключевые слова: семейная традиция, пение, интонирование, закономерность, ситуация, генетическая память, наследие.

Annotation. the article on the example of the biography of Tarasova N. N. — a resident of the village Istobnoe Gubkin district of Belgorod region tells about creativity as a way of existence of a provincial man, the role of traditional songs in the life of women, fixing the monologue of the heroine is given with dialect features.

Keywords: family tradition, singing, intonation, regularity, situation, genetic memory, heritage.

Народно-песенное искусство создается талантом многих поколений. Исполнительское дарование всегда высоко ценилось в народе. Живая, восприимчивая среда окружала хранителей песенного наследия, создавая им благоприятную обстановку для исполнения. Искусство «ладить песню» передавалось, как семейная традиция, либо от родственников, соседей, подруг или перенималось от известных мастеров. Несмотря на то, что обучение проходило незаметным устным способом, традиция закреплялась генетической памятью. Многие песни запоминались ситуационно, каждый исполнитель ориентировался на события, происходящие именно в его жизни. Понятие «петь» употребляется редко. В основном в обиходе бытуют глаголы «сказывать», «стягивать», «играть»; эти и другие подобные определения очень точно передают характер интонирования, соответствующий конкретной функции пения [1, С.3]. Невозможно постичь эти закономерности без непосредственного общения с традиционными исполнителями.

Каждый экспедиционный выезд наряду с открытием одаренных певцов дарит нам общение с людьми, обладающими неординарным взглядом на мир и на место человека в этом мире. Порой бесхитростные рассказы о собственной судьбе или размышления о жизни и роли творчества обнаруживают незаурядность ума и общественную значимость частного опыта. Такова была встреча с певицей из села Истобное Губкинского района Белгородской области Тарасовой Надеждой Никитичной.

Тарасова Надежда Никитична родилась в 1931 году в селе Болховец Белгородского района Белгородской области. Отец и мать работали на железной дороге. В 1940 — Надя пошла в школу, но в 1941 году ее учеба закончилась. Село оккупировали немцы, мать с детьми прожила в погребе два месяца, после чего немецкий офицер разрешил перейти зимовать в дом. В детстве Надежде пришлось увидеть много горя, разрухи, голода. В свои девять лет она видела, как расстреливали и вешали партизан, как взрывали ее дом, как мама осталась одна с четырьмя детьми на улице. Весной, в 1944 году, пришла повестка о гибели отца. С 1944 по 1955 год Надежда Никитична работала дояркой. В 1951 году Надежда вышла замуж, но так уж случилось, что вскоре она осталась одна с детьми на руках. Продержавшись некоторое время, решает уехать в родственникам в село Истобное Губкинского района. Впечатления детства и юности всегда свежи. Прожив в селе Болховец двадцать один год, она бережно пронесла любовь к песням, услышанным от мамы и бабушки. Более того, Надежда Никитична старается передать свои песни друзьям и знакомым. Многие женщины, в фольклорном ансамбле села Истобное распевают песни, напетые Н.Н.Тарасовой. Вот так незатейливо можно описать историю женщины, на первый взгляд, совершенно обычную для нашей страны.

Монолог, записанный еще в октябре 2001 года, дает возможность почувствовать всю необходимость творчества в обыденной современной жизни. Творчество как утешение, творчество как реализация, творчество как развитие, да и сознание как творчество. В монологе дается своего рода анализ песенной эстетики; «изнутри», как, с точки зрения исполнителя, текстовая драматургия соотносится с жизнью.

«Человеку сейчас много обиды выходить. А женщине — и не говори. Жисть прожить — не полем колесо прокатить. Как полюбя девушка, тут страдание ей и муки. Счастье не всякой бывая. Усё забудя на свете, душу отдаст яму, а он... Останутся ей детишки да лаптишки. Жалко. Що делать-то?»

Голубка моя сизокрылая,
Чего ж ты такая хлопотливая,
Есть у тебе во дворе семьсот голубей,
Летай, выбирай, кто помилей.

«Обиды нашей женской ня счесть, ня счесть... Я юбок сколько пошила, лаптишек-то сколь сама переpleяла, ой-ой-ой. Усе песни перепела. А кочетыг (шило для плетения лаптей) таперича бяз дела вот ляжить. У мене ноги плохи стали: ня слушаются никак. Я до церкви не усегда дойду. Это нехорошо. А как ты думаешь? Восьмой десяток уж! И за лыком уж давно

не хожу. У нас в сяле усе ходили ране, а сычас вот никто- никто из молодых не умея, да ни к чаму уж. Все заняты, да заняты, а дела нет: не обшить себе, не вырастить. Я вот дятишек подняла ручками, огородом, да песенками. Война мужа покалечила, а мене — жисть. А с им мы через песенки-то познакомились. На Троицу у лес ходили, звонко у бярезах звятели, тады парни нас, видать и заприметили».

В нас во поле, вы поляне,
На високом, на курганя,
Там бояря горы роюць,
Горы роюць, город струюць.

«Я это так любила, так любила! Мы как соберёмся, девчонки сразу: «Спой, Надя». Видать, песнями и завлякла. Ой, сколько ж я их знаю! Это не перяпеть. Вон бабы скажут: «Надя больше усех зная». У мене сычас голос хриплай, а раньше был звонкай. Запою, а там говорят: «Это Надя поет». У меня и сейчас тетрадки бяруць: «Надюша, напиши твои песни». Я всё больше люблю такие вот песни перживательные, любовные.»

Куда, Ваня, едешь, куда отъезжаешь,
На кого ты, Ваня, мене спокидаешь.
Спокидаешь мене на единого Бога,
А сам отъезжаешь во путь, во дорогу.

«Ой, Боже ж мой, как усё правда здесь, как правда. Песни — как жисть. У мене, у тебе, а потом в песне. Песни так и сочиняють, у кого сердца изболелось. Ты мужчинам ня верь, котишки они все. Сначала как увиваются! А послая изменяють. А девушка, которая доверчивая, жизнь свою кончает. Он живёт, сволочь, а она в могиле из-за любви... Усё правда. Я как запою, все слезьми ульются: «Ну, Надя, иде такие песни берешь?» А я и не знаю. Как услышу — запомню и то-то усё. Одна вот песенка — коротенькая, а выходит про целую жизнь. Я так и пела, чтоб плакали. А мне и скажут: «Спасибо, Надя, как легко стало». Наша доля сколь несчастна. Мы же любить-то любим до конца. А мужчины поступают неблагородно. Раз — и к другой.»

Пошел мой милый, не простилси,
Пошел, назад не воротилси.
А на чужой дальней сторонке
Полюбил милый другую,
Полюбил другую девчонку молодую.

«Я и дюже не гуляла с девчонками. У меня уже друг был. Мы с ранних лет любили. Он как ухаживал, какие слова говорил: «Надя, я до конца жизни тебе любить буду». Я прям с ума сходила. Роман можно писать, какая у нас была любовь... А всё — злые люди. Его мать и виноватая. Мы с ним гуляли три года. Венчались, а мать попалась, вот — змея. И пока он служил, она начала про меня усё говорить. А я- дурочка молоденька: плясистая, голосистая! Я не могла застенчива быть: я и плясала, я и пела. Она начала мене ревновать ко всем. И стала ему под конец писать письма. Вот он приехал и говорит: «Жить с тобой не хочу». А я: «Не живи, ты ведь мене не какой-нибудь узял, а узял хорошую девушку». Ко мне много было женихов, очень много. Мама меня поначалу не отдавала за его, потому что у его мать была не очень справедлива: она отбила у сестры, у четверых детей, отца. И сестра померла. А потом все равно он её бросил... Вот мама меня всё упрашивала: «Надька, не ходи. Не ходи за его. Не нагляделася я на тебе... И он такой же котишко будя». А он не отставал, плакал: «Надя, иди за мене». И вот как всё случилось. И стал он дурить... Пожила я ня долго, тярпела, деток жалко, да всеш-таки уехала!»

Подъезжая ён на вороном коне,
Да на солдатеном на седлушку.
Становится проти красного якна,
Да прощается ён с девочкою.

«Всё... Я тут продумала — перядумала муки свои, перживала, про себя песню надумала. А девчата придуть и скажут: «Надь, спой про себе песню». Со слезами пела. Я и писала со слезами ей. А после мы с им в гостях встретились. Я все песни ему пела. И в глаза смотрела. А как спела «Полно печалиться, полно грустить», он задрожал... А яму тут и сказала: «Если бы был ты, мой милый, со мной, все бы я в мире забыла!» Он заплакал и ушёл! «Ах, Надежда, как ты мене срезала!..» Вот так... Он всё и склонял мене снова нам сойтись. Но у него робёнок был. Я не пошла: «Нет, милый мой, у тебе — дитё, а дитю надо отца. Все честно, дорогой. Я уж слово не нарушу. А он заплакал: «Прости, Надя...»

Как у леса на дубочку
Колыхала девчоночка свою дочку.
Колыхала, да плакала...

Встретившись на короткий момент жизни с этой женщиной, понимаешь важность и необходимость традиционной песни в жизни каждого человека. К сожалению, радость «домашнего» пения исчезает из нашего бытия.

Хочется надеяться, что изучение народного творчества все-таки окажет влияние на формирование у молодежи не только профессиональных качеств, но и на их понимание роли традиционной культуры в целом, на воспитание национального самосознания, эстетических и морально-этических ценностей.

Литература

1. *Веретенников И. И.* Народная традиционная культура Белгородчины. — Белгород, ОНМЦ, 2003, — С.3.

КОНЦЕРТНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ ФОЛЬКЛОРА В ОСЕТИНСКОМ ХОРОВОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Т.Э. Батагова

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Статья посвящена развитию исполнительского фольклоризма в Северной и Южной Осетии в его взаимосвязях с академическим и самодеятельным хоровым творчеством. История исполнительского фольклоризма и его современные достижения рассматриваются сквозь призму творческой деятельности хормейстеров А.Ачеева, А.Бериева, П.Битиева, А. Дзаттиаты, О.Джанаевой, А. Кокойты, Л.Мамуковой.

Ключевые слова: осетинская музыка, хоровое искусство, осетинский фольклор, исполнительский фольклоризм.

Annotation. The article is devoted to the development of performing folklore in North and South Ossetia in its relationship with academic and Amateur choral creativity. The history of performing folklore and its modern achievements are considered through the prism of the creative activities of choirmasters A. Acheev, A. Beriev, P.Bitiev, A. Dzattiaty, O. Dzhanaeva, A. Kokoity, L. Mamukova.

Keywords: Ossetian music, choral art, Ossetian folklore, performing folklorism

История исполнительского фольклоризма в Осетии восходит к концу XIX – началу XX века, эпохе модернизационных и активных социокультурных процессов. Рост этнического самосознания сопровождался повышением интереса к национальной культуре, народному творчеству. Во Владикавказе, Тифлисе, Баку, Цхинвале, в осетинских селениях Ольгинское, Даллагкау, Ардон, Дзау организовывались этнографические и культурно-просветительские общества, театральные кружки, в состав которых

входили представители национальной интеллигенции, студенты, гимназисты. Любители-кружковцы ставили не только драматические спектакли, но устраивали так называемые Горские вечера, благотворительные концерты. Программы дивертисментов, как тогда назывались концерты, включали осетинские народные песни в исполнении любительских городских (хор под управлением А. Томаева), сельских (хор под управлением Е. Мамиева) и ученических коллективов (хоры учащихся Владикавказской гимназии, Ардонской семинарии).

О популярности и резонансе подобных музыкально-театральных представлений так вспоминали участники тех событий: «В летние каникулы 1902 года группа учащихся старших классов владикавказской гимназии, во главе со студентом Петербургской консерватории Павлом Богдановичем Мамуловым, составила хоровой кружок. <...> Записанные П.Б.Мамуловым и им же положенные на голоса песни мы быстро осваивали, а Коста Хетагуров часто приходил на наши репетиции и давал нам ценные указания. Вскоре хор был готов к концерту, и летом 1902 года осетинская народная песня впервые зазвучала с концертной эстрады» [3, С. 207]. О спектакле-концерте Ольгинского кружка рассказал один из его участников, тогда студент, а впоследствии доктор филологии Борис Алборов: «Хористами были те же лица, которые разыгрывали пьесы и еще несколько других. <...> Хор был организован из учеников и учениц местной церковно-приходской школы. Всё это — картины и пение — производило такое сильное впечатление, что многие плакали» [1, С. 314, 318].

В эти же годы осетинский фольклор находит сценическое воплощение в инструментальной и вокальной музыке. Так, по свидетельству Б.Алборова, во Владикавказе в 1907 году на «вечере-спектакле исполнены были впервые на сцене и осетинские народные песни на таких инструментах как мандолина (Б.Алборов), балалайка (Раиса Кочисова, сестра первой осетинской писательницы, игравшая на балалайке осетинские песни с большим искусством) и др.» [1, С. 337]. В Горских вечерах также принимали участие певцы-солисты, исполнявшие переложения осетинских песен для голоса и фортепиано. Назовем, к примеру, учащихся тифлисской музыкальной школы М. Калманова, А. Дзлиева, солиста оперной труппы М.Медведева А. Аликова. Неоднократно на рубеже XIX-XX веков осуществлялась запись осетинских песен на пластинки акционерным обществом «Граммофон», граммофонным обществом «Патэ».

На новый уровень (по масштабу, разнообразию и художественному уровню явлений) сценический фольклоризм вышел в советские годы. В Осетии, как, впрочем, и во всей стране, фольклор стал предметом изучения, пропаганды и сценического воплощения. Как справедливо отметила А.Гурченко, «в результатах развития исполнительского фольклоризма как

самостоятельного сценического явления была мощная государственная заинтересованность, которая подкреплялась значительной финансовой поддержкой» [4, С. 172].

В Северной Осетии в начале 1920-х при Осетинском отделе народного образования был создан смешанный хор, которым руководил композитор П.Мамулов. Музыкант записал около 50 фольклорных мелодий, часть из которых переложил для смешанного хора а cappella, а также для смешанного хора и фортепиано. Публика тепло и с энтузиазмом принимала концерты хора, несмотря на непривычный характер исполнения народных песен. Современники подчеркивали: «Новинкой было исполнение песен осетинским хором из учащейся молодежи, где рядом с мужчинами в прекрасных национальных костюмах выступали девушки-осетинки; новинкой было и исполнение песен-плясок с симфоническим оркестром» [2, С. 37].

«Музыкальное этнографирование» (термин К.В.Квитки) в Осетии 1920-1940-х годов было развернуто достаточно широко и вобрало в себя полевую, исследовательскую, композиторскую и концертно-сценическую работу. К сбору народной музыки привлекались как музыканты, жившие в республике, так специально приглашенные профессионалы. Из числа местных специалистов фольклористикой занимались композиторы А.Аликов, Б.Галаев, Л.Давыдов, Т.Кокойти, Е.Колесников, Л.Кулиев, А.Поляниченко, А.Тотиев, в числе приглашенных были авторитетные музыканты Д.Аракишвили, В.Долидзе, М. Душский, П.Ильченко, А. Митрофанов, Д.Рогаль-Левицкий.

В Северной и Южной Осетиях один за другим создавались музыкальные коллективы (хоры, инструментальные ансамбли), в репертуар которых входили как сочинения композиторов-классиков, так и обработки осетинских народных песен. Благодаря культурно-просветительской деятельности композиторов появились первые осетинские инструментальные, вокально-хоровые и оркестровые сочинения, преимущественно на фольклорном материале. Исполнительский фольклоризм как сценическое явление активно развивался в деятельности таких коллективов, как хор Педагогического училища Владикавказа (1920-е, руководитель П.Мамулов), Ансамбль народных инструментов (Цхинвал, 1931, руководитель Т.Кокойти), Ансамбль осетинской музыки при Радиокomiteе Северной Осетии (1935, руководитель А.Аликов), Ансамбль народных инструментов Радиокomiteа (1936, руководитель Л.Кулиев), детский ансамбль песни и пляски при республиканском Дворце пионеров СО АССР (1939, руководитель Е.Колесников), хор и инструментальная группа Северо-Осетинского государственного ансамбля песни и пляски (1938, руководитель Т.Кокойти), хор и инструментальная группа Ансамбля песни и пляски Южной Осетии (1938, руководитель Б. Галаев).

Процесс сценического воплощения фольклора затронул не только музыкально-концертную деятельность, но и искусство театра и кино. Первыми национальными музыкально-театральными постановками стали спектакли, основанные на фольклорном материале. Это драма «Нарт Батрадз» (1942), музыкальная комедия «Усгур» («Жених», 1943) с музыкой Б. Га-лаева, поставленные на сцене Юго-Осетинского драмтеатра, и музыкальная комедия «Желание Паша» Д.Туаева с музыкой А. Поляниченко (1944), поставленная на сцене Северо-Осетинского театра. Спектакли долгие годы сохранялись в репертуаре, пользовались огромным успехом во многом благодаря музыке. Так, например, анализируя причины успеха музыкальной комедии «Желание Паша», критик М.Литвиненко писала: «Были зрители, приходившие на спектакль по 15—16 раз, иногда из-за какой-то полюбившейся им сценки <...>, а то и просто послушать обаятельные народные песни» [8, С. 35].

В послевоенные годы сценическая интерпретация фольклора в Осетии была представлена в двух основных формах. Во-первых, в выступлениях самостоятельных коллективов, состоящих в основном из сельских жителей, сохраняющих народную традицию. Их деятельность представляла по классификации В.Е.Гусева аутентичный тип фольклоризма [5, С. 199], по терминологии Л.П.Ивановой — этнографический [7, С. 52]. Во-вторых, в творчестве государственных коллективов, таких как оркестр народных инструментов Гостелерадио СОАССР, ансамбли песни и танца обеих Осетий, относящихся к типу адаптированного исполнительского фольклоризма (по классификации Л.П.Ивановой и А.И.Гурченко).

На рубеже 1960-1970-х годов в Москве, в разных национальных республиках разворачивается фольклорное движение, обусловленное, по мнению Н.И. Жулановой «ситуацией в культуре в целом и в музыкальном творчестве в частности, <...> всем ходом развития отечественной музыкальной фольклористики, которая в 60-х годах достигла заметного подъема» [6]. В Северной Осетии в 1962 году выпускник дирижерско-хорового отделения МГК им.П.И.Чайковского *А. Т. Ачеев* организовал самостоятельную хоровую капеллу «Иристон», в репертуар которой помимо классики входили обработки осетинских народных песен, сочинения осетинских авторов. Значительный вклад внес А.Т. Ачеев в развитие Государственного ансамбля песни и танца СОАССР, работая в коллективе художественным руководителем и хормейстером. Новаторский замысел музыкально-хореографической композиции «Осетинская свадьба», украсившей в 1970 году репертуар Юго-Осетинского ансамбля песни и танца «Симд», был воплощен благодаря усилиям большого постановочного коллектива, в том числе композитора *Ф.Ш. Алборова*, главного хормейстера *А.Т. Ачеева*, хормейстера *А.А. Дзаттиаты*. Большую роль в дальнейшем развитии исполни-

тельского искусства ансамбля «Симд» сыграл его художественный руководитель *П.Б. Битиев*.

В 1975 году композитором *Р.К. Цорионти* и хормейстерами *А.М. Бериевым* и *О.Г. Джанаевой* был организован **фольклорно-этнографический ансамбль «Чепена»**. Коллектив опирался на синтез песенного, танцевального и инструментального начал, исполнял в аутентичной манере разножанровую традиционную музыку, восстанавливал забытые народные мелодии. Участники ансамбля, талантливые народные музыканты, в основном выходцы из сел, жили и работали в Орджоникидзе, практически все свободное время занимались пропагандой осетинского фольклора.

С 1970-х годов в осетинской фольклорно-сценической практике всё большую роль стали играть не композиторы, а *хормейстеры* — прекрасные музыканты, знатоки осетинской традиционной культуры, пропагандисты национального фольклора. Именно благодаря их личным усилиям в Северной и Южной Осетиях сценический фольклоризм вышел на новый уровень.

В 1981 году в Северной Осетии был организован **государственный камерный хор «Алания»**. Коллектив стремительно развивается, добивается высоких художественных результатов во многом благодаря усилиям своего бессменного художественного руководителя и главного дирижера *Агунды Татаркановны Кокойти*. Репертуар коллектива широк, в него входят сочинения русских и зарубежных композиторов-классиков, русская духовная музыка, современная академическая и популярная музыка. Особое место в исполнительской деятельности хора занимают сочинения осетинских авторов, обработки осетинских народных песен. И конечно, академический коллектив в этой части своего творчества ориентирован на адаптацию как тип исполнительского фольклоризма. Камерный хор «Алания» является лауреатом престижных международных конкурсов и фестивалей, с большим успехом выступает в России, в странах Европы, пропагандируя осетинскую народную и авторскую музыку.

После 1980-х годов появляются хоровые коллективы, в деятельности которых сценический фольклоризм предстает преимущественно в рамках адаптации и авторской интерпретации. Репертуар камерного хора «Арион», студенческого хора «Алутон», хора мальчиков при Президенте РЮО состоит их классики, современных опусов и традиционной осетинской музыки. Камерный хор «Арион» был создан в 1983 году *Ольгой Георгиевной Джанаевой* на базе Республиканской школы искусств во Владикавказе. Хормейстер сама занимается исследовательской деятельностью, записывает и расшифровывает народные мелодии. В репертуаре хора осетинские народные песни, произведения осетинских композиторов. Камерный хор «Арион» входит во Всемирную и Европейскую федерации хоров, является лауреатом многочисленных хоровых фестивалей и конкурсов, активно

гастролирует. «Алутон», студенческий хор Северо-Осетинского педагогического института, был создан Людмилой Сергеевной Мамуковой как мужской хор национальной песни. Постепенно коллектив трансформировался, и сегодня это смешанный хор широкого и разнохарактерного репертуара. «Алутон» является лауреатом зональных, всероссийских и международных конкурсов. Примечательно, что в 2016 году «Алутон» стал лауреатом II степени в народной номинации финального этапа Всероссийского хорового конкурса, а в следующем году в этом же конкурсе завоевал «Гран-при» в академической номинации. В 2006 году Анисимом Антоновичем Дзаттиаты был создан Государственный хор мальчиков при Президенте РЮО. Репертуар коллектива включает осетинские народные песни, сочинения современных осетинских композиторов, песни самого А. Дзаттиаты. Хор также исполняет русские, казачьи, абхазские песни, с успехом выступает в Южной Осетии, во Владикавказе, Сухуме, принимает участие в праздниках, фестивалях, конкурсах.

На рубеже XX-XXI веков вновь актуализировался интерес к этнографическому типу фольклоризма. Аутентичный тип концертно-исполнительского воплощения песенно-фольклорных первоисточников демонстрируют такие коллективы, как Мужской хор национальной песни под управлением О. Джанаевой, Ансамбль народных песен «Уацамонгæ», Ансамбль осетинского аутентичного песнопения и старинных музыкальных инструментов им. Сослана Моураова «Къона».

Таким образом, благодаря активной деятельности хормейстеров в Северной и Южной Осетиях успешно функционируют коллективы, совмещающие академическую и народную вокально-хоровые манеры музицирования. Хоры и ансамбли включают в свои сценические выступления элементы двигательной, танцевальной пластики, приёмы хорового театра, воссоздание обрядовых действий, а руководители нередко выступают в нескольких ипостасях: как хормейстеры, как композиторы-аранжировщики, как режиссеры, как балетмейстеры, как этномузыкологи.

Литература

1. Алборов Б.А. Из истории осетинского театра // Некоторые вопросы осетинской филологии. Книга вторая. Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В.А. Гассиева. 2005. С. 294–358.
2. Алборов Б. А. Изучение и гармонизация осетинских народных песен // Некоторые вопросы осетинской филологии. Книга вторая. Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В.А. Гассиева. 2005. С. 7 — 62.

3. *Атаров К., Атаров И.* Нам помог Коста // Сборник памяти великого осетинского поэта. М., 1941. С. 207.
4. *Гурченко А. И.* Фольклор в концертно-сценической практике Беларуси // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2015. № 3 (9). С. 171-179.
5. *Гусев В. Е.* Фольклорные ансамбли как форма современного фольклоризма // В.Е. Гусев. Традиции и современность в фольклоре. М., 1988. С. 199–212.
6. *Жуланова Н. И.* XX век: Молодежное фольклорное движение // [Электронный ресурс] URL <http://www.openlesson.ru/?p=4368>
7. *Иванова Л.П.* Некоторые аспекты теории музыкального фольклоризма // Музыка и время. 2004. № 7. С. 51–53.
8. *Литвиненко М.А.* В неповторимости — сила искусства // Литвиненко М.А. Театральные встречи. Орджоникидзе: Ир, 1979. С. 35-39.

В ПОИСКАХ ЗАБЫТЫХ ПЕСЕН ИЗ ОПЫТА ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ 70-Х ГГ. ПРОШЛОГО ВЕКА

Е.А. Зайцева

МГИМ имени А.Г Шнитке

Аннотация. Статья знакомит читателей со спецификой фольклорно-этнографической практики на уровне специального профессионального образования 70-ых годов прошлого века. На примере экспедиции в с. Новоспасское Ельнинского р-на Смоленской области 1979г. рассмотрены образцы различных жанров русского этномелоса. Нотация, систематизация, а также изучение архаичных песен западного региона России остается актуальным, как в рамках учебного процесса, так и в условиях научной и концертной деятельности, ибо направлены на активизацию генетической памяти современного человека.

Ключевые слова: русский этномелос, с. Новоспасское Ельнинского р-на Смоленской области, фольклорно-этнографическая практика.

Annotation. The article introduces readers to the specifics of folklore and ethnographic practice at the level of special vocational education in the 70s of the last century. On the example of the expedition to the village Novospasskoye of the Yelninsky district of the Smolensk region in 1979, the samples of different genres of Russian ethnomelos are considered. Notation, systematization, as well as the study of archaic songs of the Western region of Russia remains relevant both in the educational process and in the conditions of scientific and concert activities, because they are aimed at activating the genetic memory of modern man.

Keywords: Russian ethnomelos, Novospasskoye village of Yelninsky district of Smolensk region, folklore and ethnographic practice.

Зададимся, прежде всего, вопросом: чем является фольклорно-этнографическая практика для современного музыковеда, обучающегося как в среднем, так и в высшем звене профессионального образования? Увлекательным путешествием в российскую глубинку, поиском традиционного русского этномелоса, сохранившегося в рудиментах, знакомством с единичными пожилыми исполнителями, входившими когда-то в фольклорные коллективы, или чем-то значительным и необходимым для понимания музыкальной культуры XXI века, столь многогранной и пестрой, оторванной подчас от исконных национальных корней.

Во многих столичных колледжах и вузах такой вид практики вообще отсутствует, если не идет речь об этномузыкологах, для которых она является насущной необходимостью. «Ситуация усугубляется реформами в российском образовании, <...> снижением общего количества часов на гуманитарные дисциплины во всех без исключения учебных заведениях России». «Надо ли современному музыканту разбираться в музыкальном фольклоре, если звуковое пространство и без того перенасыщено?» [3, С.3], — этот и многие другие вопросы были подняты и рассмотрены на страницах альманаха «Традиционная культура», где в 2010-2011 гг. была развернута дискуссия по проблемам этномузыкального образования в России. В ней приняли участие Е.А. Зайцева («Кого и как учить музыкальному фольклору сегодня?») [3], Ю.И. Шейкин («К вопросу об учебной дисциплине «Народное музыкальное творчество» в музыкальном вузе») [9] и Д.В. Смирнов («О проблемах в области этномузыкального образования») [7]. Выводы участников дискуссии затрагивали и количество часов на фольклорные дисциплины в учебном плане, и наличие необходимых пособий, и конечно вопросы подготовки высококвалифицированных фольклористов, без которых невозможно преподавание круга предметов, возвращающих в студентах национальное самосознание, а также нарабатывающих компетенции в области народной музыкальной культуры.

В учебном процессе, будь то колледж или вуз, фольклорно-этнографическая практика следовала за теоретическим курсом по народному музыкальному творчеству и предвляла такие предметы как расшифровка, областные певческие стили, что было логично и естественно. Обучающиеся под руководством преподавателя могли отправиться в фольклорно-этнографическую экспедицию в период летних или зимних каникул.

В настоящей статье остановимся на судьбоносной для автора экспедиции в с. Новопасское, повлиявшей и на выбор профессии, и на формирование глубокой и преданной любви к русскому этномелосу. В рамках фольклорно-этнографической практики, завершив второй курс, студентки-теоретики Музыкального училища имени Октябрьской революции го-

товились к экспедиции. Предстояло исследовать локус Смоленской земли, сакральный для музыканта, так как в нем, как в могучем дубе, соединились ветви русского песенного фольклора и национального русского искусства, ибо село Новоспасское — это родина М.И. Глинки.

Подготовка к экспедиции шла в трех направлениях: научном, техническом и бытовом.

Степень подготовки к экспедиционной работе зависела от усвоения пройденного теоретического курса народного творчества, знания жанровой системы музыкального фольклора, методов собирания. При отсутствии навыка собирательской деятельности необходимо было подготовить списки вопросов для поиска информантов. Изначально следовало ознакомиться с нотными сборниками, в которых были представлены образцы песенного фольклора Смоленской земли. Среди них: «Сто русских народных песен» Н.А. Римского-Корсакова [5], известный собирателям еще в XIX веке, а также «Русские народные песни Смоленской области» В. Харькова, вышедший в 1956 году [8]. Целесообразно изучить также «Записки» М.И. Глинки [1], особо обратив внимание на те разделы, в которых композитор описывал родное имение и близлежащие к нему деревни, где жили его родственники и где звучали родные напевы.

Остановимся более подробно на экспедиционной аппаратуре. Это были магнитофоны «Нота». Каждый весил около 10 килограммов. Они работали как от сети, так и на батарейках, следовательно, необходимо было иметь запасные комплекты. У магнитофонов существовали как встроенные, так и выносные микрофоны моно. Магнитофоны укомплектовывались круглыми катушками. Пленка при прокручивании часто рвалась, а, значит, для ее реставрации под рукой надо было иметь скотч и ножницы. Магнитофонную ленту необходимо было экономить, поэтому тексты песен обязательно писались участниками экспедиции в черновые тетради, а пленка подчас останавливалась на середине песни. Предпочтение отдавалось древним жанрам, а на городских романсах и тем более частушках от аудио записи приходилось воздерживаться. Магнитофонов необходимо было взять, по меньшей мере, два для возможной фиксации на разные каналы и записи наложением. В том случае, если исполнительница знала оба голоса, на один аппарат записывалась песня, при воспроизведении которой певица пела второй голос, подстраиваясь под звучание первого. Так можно было «сконструировать» хотя бы двухголосие от одного исполнителя. Фотоаппарат того времени позволял сделать лишь черно-белые фотографии, конечно не отражавшие цветовой роскоши летней природы Смоленской земли.

Подготовка бытовая заключалась в комплектации необходимых для экспедиции и жизни в деревне вещей, имеющих минимальный вес, так как 20 кг. суммарного веса двух магнитофонов следовало принять во внима-

ние. Рюкзак приходилось носить впереди, а магнитофон сзади. Еще один вариант транспортировки аппаратуры родился в экспедиции спонтанно: вязаная сумка на ручках с магнитофоном поднималась двумя девушками на палке, взятой каждой из них в одну руку.

В 70-ые годы прошлого века в Музыкальном училище имени Октябрьской революции народное творчество преподавала Нонна Федоровна Фаризова (1930-2016). Вспоминая с благодарностью нашего педагога, перелистаем некоторые страницы ее биографии.

Гвардии старший сержант Нонна Федоровна Баклушина ушла на фронт, когда ей было 12 лет: ее вызвала к себе мать, служившая в авиационном корпусе машинисткой. Нонна Федоровна, прибыв на передовую, стала работать телеграфисткой. Вместе со своей частью Нонна Федоровна прошла всю войну, в том числе окружение под Великими Луками, и была награждена медалью «За боевые заслуги». На сайте «Известия» (<https://iz.ru/news/700649>) опубликована серия ее воспоминаний о фронтовых годах, записанных внучкой Сюзанной Фаризовой.

Уже в мирное время Нонна Федоровна окончила в 1957 году историко-теоретико-композиторский факультет Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных по специальности «История музыки». Стала обладателем Первой премии за исследование «Лирические песни Красноярского края», основанное на материалах экспедиции в Восточно-Сибирский регион, возглавленной В. Харьковым. Принимала участие в подготовке к изданию сборника «Русские народные песни Красноярского края. Выпуск первый» [6]. Под научным руководством известного фольклориста Татьяны Васильевны Поповой Нонна Федоровна (в девичестве) Баклушина работала над неоконченной диссертацией на тему: «Песенные традиции Тамбовщины и их значение для развития художественной самодеятельности».

Именно Нонна Федоровна сформировала и возглавила группу учащихся теоретического и дирижерско-хорового отделений, куда вошли: Анна Щёкина, Елена Крутикова, Анна Колосова, Евгения Каменская, Ольга Черыжова, Фаина Зеленова и Елена Зайцева.

Итак, московским девушкам предстояло с рюкзаками и магнитофонами сначала доехать поездом до Смоленска, затем электричкой до Ельни, а далее — автобусом до села Новоспасское. Юным теоретикам, оказавшись в Смоленске, необыкновенно важно было увидеть памятник великому русскому композитору — Михаилу Ивановичу Глинке. Расположен он в парке Блонье, напротив здания дворянского собрания, а ныне Смоленской филармонии. Торжественное открытие первого в мире памятника М.И. Глинке состоялось 20 мая 1885 года при большом стечении народа. Среди присутствовавших были русские композиторы: П. И. Чай-

ковский, А. С. Аренский, М. А. Балакирев, С. И. Танеев, А. К. Глазунов. Прикоснуться к событиям русской культуры ушедших веков, почувствовать силу единения композиторов русской школы, выросшей из шедевров Глинки, помогает скульптура работы А.Р. фон Бок (1829—1895) и особенно ограда, выполненная по проекту академика И. С. Богомолова (1841-1886). Подобно ограде в виде нотного стана за памятником Чайковскому перед Московской консерваторией, на все четыре стороны света разлетаются выкованные на решетке темы глинкинских сочинений, начертанные в три ряда. Памятник окружен музыкой в прямом и переносном смысле, так как именно здесь из года в год проходит Глинкинский фестиваль, приуроченный ко дню рождения композитора — 1 июня 1814 года. «Новоспасское — рай земной», — любил повторять Глинка, вдохновлявшийся вновь и вновь красотой родного имения, видом террасных прудов, мощью дубов, под которыми создавался «Руслан», пением соловьев и крестьянскими песнями.

Однако картина, представшая перед нашими глазами, рай никак не напоминала. Фамильная усадьба была обнесена высоким забором, так как здание находилось на реставрации (О музейной и реставрационной деятельности местной школы нам рассказал ее директор — Александр Иванович Швайкин). Полы в дворянском доме были разобраны; словно сторожа, стояли по углам старинные изразцовые печи. Пробравшись на эту запрещенную территорию инкогнито с фонариком, нам удалось осмотреть дом. Свято-Преображенская церковь, где Глинку крестили, была в лесах, а колокольня так просто обезглавлена. Фамильные захоронения были не ухожены, и по стечению обстоятельств задеты трактором. Состояние села в 1979 году повествовало о тяготах пережитых лет, бедности, близкой к нищете, вызывало тяжелое чувство еще не ушедшей войны. Земляные полы с деревянными настилами, палаты в холодных избах. Соседние с Новоспасским деревни просто исчезли с лица земли. Дома разобрали и увезли, а среди садов и лугов остались беленые крестьянские печи.

Сбор информантов в Новоспасском и соседних деревнях проходил достаточно сложно. Многие исполнители жаловались на старость и отсутствие сил, говорили, что песен они не помнят. Для того, чтобы уговорить одну пожилую женщину напеть старинные песни, мы с Анной Колосовой (ныне доктор культурологи и философии, профессор Анна Владимировна Костина) пилили березовые дрова двухручной пилой, набив себе мозоли, а потом писали песни.

Однако искать и находить старинные песни при помощи расспросов, уговоров, длительных бесед с исполнителями оказалось необыкновенно увлекательно. Нам удалось записать несколько солисток, особенной удачей стала работа с квартетом песельниц, помнивших и как жито жали, и как свадьбу играли. Вот их имена: Никонова Александра Матвеевна (1925 г.р.),

Бондарева Мария Ивановна (1927 г.р.), Руликова Надежда Николаевна (1927 г.р.) и Володина Наталья Кирилловна (1919 г.р.). На черно-белых фотографиях, сделанных в ту поездку, между исполнительницами появляются белые полосы, словно видение древнего ритуала. Певицы были в обычной одежде и косынках, покрывавших их головы. Народные костюмы мы увидели лишь в Смоленском краеведческом музее. Но дух древнейшей земли, передаваемый через песни, приплясывание, хлопки в ладоши в такт напеву, воскрешал архаичный фольклор со свойственным ему синкретизмом.

Жанровая система песенного фольклора села Новоспасское и соседних деревень свидетельствовала о сохранности архаичного песенного пласта. Календарные и хороводные, разные свадебные и традиционные лирические песни воспроизводились певицами (все женщины) с полными поэтическими текстами. Для большинства песен характерна двух- и трехсинтагменная силлабика, образующая переменные размеры. Малая распетость стиха создает узорчатость напевов. Совместное пение, рождающее унисонно-гетерофонный тип многоголосия, воспринималось органичным еще и потому, что участницы ансамбля были местными уроженками (Новоспасское, Шатьково, Павлово, Нешево), чувствовали звуковедение, усвоенное, судя по всему, с малолетства. Олиготонные лады, неполная минорная и мажорная диатоника типична для большинства напевов. Ангемитонные обороты с элементами симметрии характеризуют данную локальную традицию как типичный пример этномелоса западного региона России.

В ту поездку за неделю собирательской деятельности было зафиксировано около ста образцов песенного мелоса, что свидетельствует о высокой сохранности традиции. Перечислим некоторые песни: «В поле пшеница перестой стояла» — духовская, «Парень пашенку пахал» — шуточная плясовая, «В нас по морю» — хороводная, «На море вода» — баллада, «Как подумаю, младенька, погадаю» — лирическая, «Колясочка новая» — свадебная и многие другие.

Обработка и систематизация материалов заключалась в описи кассет с обязательным указанием названия песни и ее жанра, а также данных об исполнителях, что, собственно, является нормой после полевых исследований. Черновики сводились в одну экспедиционную тетрадь. Песни выбирались Нонной Федоровной и распределялись по 8-10 напевов на обучающегося для последующей расшифровки, а также намечались темы исследований, проходивших в рамках курсовых работ. На основе свадебного обряда, зафиксированного нами в д. Шатьково, мы сняли любительский фильм о том, как девушка выходит замуж за немилого, а любимый уходит в рекруты, озвучив его смоленскими песнями.

Однако судьба экспедиционных песен и материалов 1979 года была не такой простой и однозначной. В связи с тем, что экспедиция носила ско-

рее характер обучения, нежели целевого исследования, расшифрованные песни были собраны вместе, но сборник подготовлен не был. Работая в Музыкальном училище имени Октябрьской революции с 1987 года, я сменила Нонну Федоровну и занялась изучением фольклорного архива. Мною была составлена картотека сборников и рефератов. Бесценные 5 катушек с записями удалось переписать на компакт-кассеты и подарить вместе с черно-белыми фотографиями Дому-музею М.И. Глинки в Новоспасском в 90-х, а в начале XXI века оцифровать уже с определенными звуковыми потерями. Не будем забывать о монозаписи и качестве рвущейся пленки.

Смоленские песни 1979 г. записи неоднократно звучали в концертах фольклорного ансамбля «Ключ» (художественный руководитель — Елена Зайцева) в авторском абонементе «Древняя Русь», рассказывающем столичным и подмосковным зрителям Камерного зала Московской Государственной Академической филармонии о русской старине, народных традициях, костюмах, музыкальных инструментах и конечно же песнях. Календарные песни прозвучали в концерте «Каравай», сценарий и расшифровки были опубликованы автором в журнале «Народное творчество» [2].

«Внутренне противоречивые явления в государстве и обществе привели к тому, что народное музыкальное творчество активно включается в образовательные и культурные процессы, но при этом целенаправленно вытесняется из средств массовой информации. Подобный идеологический перекокс ведет к маргинальности мировосприятия современным человеком его этнического «Я»» [4, С.216]. Актуальность возврата к исконным русским песням чрезвычайно велика, ибо русский этномелос помогает человеку вспомнить о своих корнях, активизировать свою генетическую память, почувствовать величие и силу своего народа, имеющего древнюю историю и культуру, запечатленную в песнях.

Литература

1. Глинка М.И. Записки / Подготовил А.С. Розанов. — М.: Музыка, 1988. — 222 с.
2. Зайцева Е.А. Каравай // Народное творчество. — 2012, №5. — С.37-45.
3. Зайцева Е.А. Кого и как учить музыкальному фольклору сегодня? // Традиционная культура. — 2010, № 3(39). — С.3-8.
4. Зайцева Е.А. Функционирование музыкального фольклора в современных условиях: фиксация, трансляция, охрана и преобразование // От конгресса к конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов. Сборник материалов / Сост. В.Е. Добро-

- вольская, А.С. Каргин. — М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. — С.204-216.
5. *Римский-Корсаков Н.А.* Сто русских народных песен // Римский-Корсаков Полное собрание сочинений. Т.47. Сборники русских народных песен / Том подготовлен Н.В. Шелковым. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1952. — С.5-186.
 6. Русские народные песни Красноярского края. Вып.1 / Научный руководитель экспедиции, составитель и редактор сборника, автор вступительной статьи и комментариев В.И. Харьков / Ред. С.В. Аксюк. — М.: Советский композитор, 1959. — 226 с.
 7. *Смирнов Д.В.* О проблемах в области этномызыкального образования // Традиционная культура. — 2011, № 1(41). — С. 3-8.
 8. *Харьков В.* Народные песни Смоленской области / Под общей редакцией С.В. Аксюка и В.М. Беляева. — М.: Музыкальный фонд СССР, 1956. — 97 с.
 9. *Шейкин Ю.И.* К вопросу об учебной дисциплине «Народное музыкальное творчество» в музыкальном вузе // Традиционная культура. — 2010, № 1(40). — С. 3-8.

ИСТОРИЯ СОБИРАНИЯ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА: ФЕНОМЕН СБОРНИКА КИРШИ ДАНИЛОВА

М.Ф. Азиханов

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова*

Аннотация. В статье рассматривается история создания Сборника Кирши Данилова, анализируется жанровое содержание сборника, а также приводятся сведения об авторе данной книги. Кирша Данилов — русский народный певец и сказитель XVIII в. Сборник включает в себя былины, исторические и лирические стихи. Сюжеты поэзии нашли отражение в творчестве русских поэтов. Сборник сыграл значительную роль для возникновения интереса к русскому фольклору за рубежом.

Ключевые слова: песенный сборник, фольклорная традиция, текст, песни, былины, собрание фольклора.

Annotation. The article discusses the history of the Collection of Kirsha Danilov, analyzes the genre content of the collection, and provides information about the author of this book. Kirsha Danilov — Russian folk singer and storyteller of the XVIII century, the Collection includes epics, historical and lyrical poems. The subjects of poetry are reflected in the works of Russian poets. The collection played a significant role in the emergence of interest in Russian folklore abroad.

Keywords: song collection, folklore tradition, text, songs, epics, collecting folklore.

Собрание литературного и бытового фольклора в XVIII в. ярко отражает различный характер интересов к нему и различия в его судьбах в крестьянской или другой социальной среде. В тот период быстро нарождается и растёт научный, историко-познавательный, национально-культурный осознанный литературный интерес к фольклору. Столь же быстро развивается потребительский и читательский интерес к отдельным видам фольклора в городской среде, которая оказалась оторвана по разным причинам от живых фольклорных традиций, и в быт которой уже не могла входить непосредственно ни народная песня, ни сказка.

На массовый интерес к собирательству указывал М.К. Азадовский: «В XVIII веке мы имеем уже десятки, сотни таких фактов: какие-то неизвестные любители, книжники, собиратели записывают народные песни, былины, заносят в свои сборники сказки, пословицы, загадки» [1, С.28]. По предположению исследователей, некоторые такие сборники имели определенное профессиональное назначение и Марк Константинович, опираясь на эти взгляды, счёл возможным поставить «Сборник Кириши Данилова» в тот же ряд.

В 1804 году выходит первое издание сборника Кириши Данилова без нот под названием «Древние русские стихотворения», его редактором был А.Ф. Якубович. В 1818 году выходит второе издание «Сборника». Основную работу над редакцией книги проделал К.Ф. Калайдович. Он значительно увеличил число публикуемых текстов по сравнению с первым изданием: вместо двадцати шести сборник содержит шестьдесят один поэтический текст. В первой половине XIX в. первое и особенно второе издание «Сборника Кириши Данилова» имели большое значение для просвещения и развития фольклористических интересов в России.

Предполагаемый составитель первого «Сборника» собрания русских былин, исторических, лирических стихов Кириша Данилов, молотовый мастер Невьянского завода Демидовых, певец и сказитель середины XVIII века, потомок новгородских ушкуйников, «весёлый человек», как называли в то время скоморохов. Он хранил в своей необъятной памяти тысячи стихов и сочинял свои, исполнял для современников, сотрапезников, собратьев.

По дошедшим до нас сведениям литературоведа А.А. Горелова, которые он нашёл в документах Нижнетагильского завода 1732-1742 годов, встречается упоминание о Кирише Данилове. Так, Акинфий Демидов писал приказчику завода Демидовых следующее: «*Мирону Попову. Когда пошлются от вас работники на полав, тогда с ними послать Киришу Данилова с торнобоям...*» (тарнаба — это род балалайки с восемью медными струнами) [5].

Несмотря на усиленные и часто успешные разыскания многочисленных исследователей, история «Сборника Кириши Данилова» по-прежнему

окружена загадками и по-прежнему вызывает дискуссии. Тексты, записанные Киршей Даниловым, петь нелегко, несмотря на приложенные ноты. К тому же, тексты освобождены от типично песенных элементов — повторов, обрывов, подхватов, вставных слогов и т.п. Таким образом песня в записи Кирши Данилова превращается в стихотворение.

Существует предположение, что тексты, помещенные в «Сборнике», записал не сам Кирша Данилов. История фольклористики знает несколько случаев, когда грамотные сказители записывали былины, которые сами исполняли. Среди них И.А. Касьянов, П. Калинин, Т.Е. Точиллов, П.И. Рябинин-Андреев. Поэтому вряд ли мог принадлежать весь состав сборника певцу-собирателю. Вероятно, Кирша Данилов собрал в единый сборник не только «свои» былины и песни, но и песни других певцов.

Фольклор неизменно сосуществовал в рукописных песенниках с книжной лирикой, но иногда уже выделялся в особые разделы. По-видимому, обе рукописные фольклорные традиции не очень смешивались, не часто взаимодействовали между собой.

В рукописных сборниках XVII-XVIII вв. можно наблюдать характерное объединение произведений литературы и записей фольклорных текстов. С течением времени усиливается другая рукописная традиция в области фольклора. Она связана с распространением песенников и своеобразных альбомов, включавших бытовой песенный репертуар, в каких-то разделах довольно устойчивый, иногда менявшийся в течение десятилетий.

«Сборник» Кирши Данилова на фоне рукописной фольклорной традиции обнаруживает свою необычайную оригинальность и свою определенную зависимость от традиций. Это единственный сборник в XVIII веке, составленный только из произведений фольклора. Автор книги не обращается непосредственно ни к популярному репертуару рукописных песенников, ни к обычному литературно-повествовательному репертуару.

В то же время в «Сборнике» объединяются две рукописные фольклорные традиции: собрание в рукописных сборниках произведения литературы и записей фольклора, а также распространение песенников, своеобразных альбомов. Ряд песен Кирши Данилова имеет варианты в рукописных сборниках XVIII в. Это относится к былинам, историческим песням, балладам, духовным стихам. Почти целиком уникален по сюжетам сатирический и шуточный раздел «Сборника», который имеет при этом тематические и стилистические параллели.

Слабее всего представлена здесь лирика. Подлинность и точность записи — характерная черта «Сборника Кирши Данилова». Хорошо записанные тексты произведений фольклора без искажений и существенных редакторских поправок — не редкость в рукописных сборниках и песенниках XVII – XVIII в.

В Сборнике встречаются случаи непоследовательности, разнобоя — это естественный результат работы многих лиц и вмешательства переписчиков. Кирше Данилову не свойственно было вмешательство, мелочная правка ему была чужда. Он был свободен от влияния поэтической моды, официального вкуса, каких-либо соображений цензурного порядка и т.д.

«Сборник Кирши Данилова» является единственным сборником песен XVIII века, в котором есть записи эпических напевов. Однако много дефектов имеет нотная графика «Сборника», допущено неизвестно или лицом, производившим запись или переписчиками. При рассмотрении нот почти все неполадки в записи можно определить с достаточной точностью и дать их истолкование. Песенные образцы из «Сборника» по интонационной структуре некоторых мелодических оборотов, безусловно, близки и к городским вариантам крестьянских песен, известным по сборникам В.Ф. Трутовского, Н.А. Львова-И. Прача, И.А. Рупина и другие. Напевы в «Сборнике Кирши Данилова» отражают тот круг интонаций, который свойственен большинству народных песен в записях XVIII в. Можно сказать, что основу музыкальных записей следует считать подлинно народной.

В силу того, что Кирша Данилов не имел музыкального образования, но достаточно умело передавал народную песню с её языковой характерностью, с речевыми особенностями певцов, сохранением диалектных черт и различных подробностей, свойственных живому исполнению, — внешние особенности письма в «Сборнике» (предлоги и союзы) пишутся слитно с другими словами, а знаки препинания обычно отсутствуют, стих никак не выделяется и песня пишется в сплошную строку. Во всяком случае авторы, которые редактировали и копировали «Сборник», отнеслись к нему, безусловно, как к обычной книге и не пытались усовершенствовать его внешний вид.

Кирша Данилов добросовестно и бережно отнёсся к точной записи текстов былин и песен. В то же время, нельзя рассматривать его записи как абсолютно точное воспроизведение народно-поэтических текстов. Некоторые записи песен делались не с голоса, а со слов, так как воспроизводились в них лишь значимые элементы текста. В каких-то местах запись со слов неизбежно оказывается конспектом, а не точным воспроизведением. Естественное движение поэтического текста сбивалось тогда, когда фиксировавший не успевал за певцом, вот так появлялись ритмические неловкости и прозаизмы [2, С.405].

Также в «Сборнике Кирши Данилова» отмечены случаи редакторского участия в оформлении некоторых текстов. Автор дополнял некоторые из них более или менее обширными прозаическими частями, но не занимался подробной правкой. Делал он это для того, чтобы усилить повествователь-

ную и историческую содержательность песен, повысить их читательскую ценность. Здесь же Кирша Данилов использует, несомненно, опыт знаковой рукописной традиции [3, С.34].

Как собиратель-любитель Кирша Данилов руководствовался определенными представлениями о назначении и ценности собранного им материала. Автор высоко ценил исторические и историко-бытовые реалии: в текстах, им записанных, масса исторических и псевдоисторических имен. По значимости и своим художественным достоинствам данный сборник может выдержать конкуренцию с любым фольклорным собранием. При написании Кирша Данилов опирался на традиционный песенный репертуар XVI–XVII вв., а также на ещё более старый репертуар из былинного эпоса. Эта книга предназначалась для любителей старины, для познавательного и интересного чтения, а также могла послужить песенником [4, С.35]. Сборник должен был восприниматься как собрание произведений об историческом прошлом, как своеобразная художественная старина.

Образы и мотивы русского фольклора, запечатленного в «Сборнике», главным образом — былины, отразились в творчестве поэтов первой половины XIX века. Так, былинный сюжет о Добрыне оцутим в стихотворении В.А. Жуковского «К Воейкову. Послание». Для А.С. Пушкина «Сборник Кирши Данилова» послужил одним из постоянных источников изучения народной поэзии. Восприятие поэтом материалов сборника отразилось в поэме «Руслан и Людмила», в сказках и других произведениях. Н.М. Карамзин оценил песни из «Сборника» как в художественном, так и в историко-познавательном отношении. Ценитель народной поэзии И.С. Тургенев хорошо знал «Сборник Кирши Данилова» и использовал его поэзию в своих произведениях. Для М. Горького «Сборник» всегда стоял в ряду классических собраний русского фольклора наряду со сборниками А.Н. Афанасьева, П.Н. Рыбникова и других, рекомендовал молодым писателям читать и изучать его как образец народной поэтической речи.

Скоро стал известен «Сборник Кирши Данилова» и за пределами России. Для чешских и словацких культурных деятелей, поэтов, фольклористов начала XIX в. «Сборник» послужил одним из источников знакомства с русской народной поэзией. «Сборник Кирши Данилова» сыграл важную роль в ознакомлении с русским фольклором европейского читателя первой половины XIX в. Например, широко к нему обращались ранние немецкие переводчики русских народных песен.

Уже после первого издания «Сборника Кирши Данилова» в отечественных журналах стали появляться статьи, в которых по-разному оценивалось значение Сборника и его материалов. Ряд критиков видел в «Сборнике» прежде всего памятник русской старины, находившийся в одном ряду со «Словом о полку Игореве».

Н.А. Римский-Корсаков занимался «Сборником Кири Данилова» с музыкальной стороны, в частности, использовал напев былины о Соловье Будимировиче в опере «Садко». Также Николай Андреевич сделал обработки песен из «Сборника» для голоса и фортепиано, считая их достоверными, и поместил в своём сборнике русских народных песен наряду с записями, сделанными в середине XIX века.

«Сборник Кири Данилова» — первое собрание былин и исторических песен в русской фольклористике, по-своему отразивший социально-обличительную проблематику русского народного творчества XVII – XVIII веков, включивший ряд произведений, которые представляют большой интерес для характеристики-общественно политических взглядов народа, как они выразились в песенном фольклоре.

Литература

1. Азадовский М.К. История русской фольклористики. — М. 1958. — 1056 с.
2. Добровольский Б.М. О нотных записях в «Сборнике Кири Данилова» // Древние российские стихотворения, собранные Киришей Даниловым. — М.: Наука, 1977. — 413.
3. Путилов Б.Н. «Сборник Кири Данилова» и традиции русского фольклоризма в XVIII в. // Древние российские стихотворения, собранные Киришей Даниловым. М. — Л.: 1958. — С. 28 — 34.
4. Путилов Б.Н. «Сборник Кири Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние российские стихотворения, собранные Киришей Даниловым. — М.: Наука, 1977. — С. 361 — 404.
5. Халяева О. Кириша Данилов — тагильчанин? — [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL http://historyntagil.ru/people/6_281.htm (дата обращения 15.09.2019 г.)

НАРОДНЫЕ ПЕСНИ СЕЛА БЕЛОВКА САКМАРСКОГО РАЙОНА ОРЕНБУРГСКОЙ ОБЛАСТИ В ЗАПИСЯХ 2016 ГОДА

А.Э. Бородинова

МГИМ имени А.Г. Шнитке

Аннотация. Статья опирается на экспедиционный материал автора 2016 г. в селе Беловка Сакмарского района Оренбургской области, где были зафиксированы эпические

и лирические жанры традиционного песенного фольклора казаков. В статье дается краткий обзор исторического и культурного контекста, изучения и бытования музыкальных жанров оренбургского казачества.

Ключевые слова: традиции, песенный фольклор, Сакмарский район, Оренбуржье, музыкальные жанры.

Annotation. The article is based on the expedition material of the author's record, made in 2016 in the village of Belovka, Sakmarsky district, Orenburg region. The collector recorded epic and lyrical genres of traditional song folklore of the Cossacks. The article gives a brief overview of the historical and cultural context, the study and existence of musical genres of the Orenburg Cossacks.

Keywords: traditions, song folklore, Sakmarsky district, Orenburg region, musical genres.

*Краше Оренбуржья, нет во всей России,
Нет тебя дороже — родина моя.*

Сергей Меркулов

В ноябре 2015 года состоялась первая экспедиция автора данной статьи в Оренбургскую область в село Березовка Бузулукского района под руководством старшего преподавателя Самарского государственного института культуры И.В. Бойко. Были записаны песни от местной уроженки Куприяновой Татьяны Ивановны 1931 г.р. и переселенки с Украины Гавриловой Марии Ильиничны 1933 г.р. В их репертуаре в основном были представлены былины, баллады, лирические песни. Экспедиция оставила незабываемые впечатления, поэтому следующая уже самостоятельная экспедиция была организована в Оренбургскую область, а именно село Беловка Сакмарского района в июне 2016 года: запись производилась от Долгополовой Александры Ильиничны 1939 г.р., Спиридоновой Клавдии Викторовны 1931 г.р. и Зиновьевой Зинаиды Викторовны 1933 г.р. Две последние исполнительницы из трио сестры и уроженки села Беловка. В экспедиции было зафиксировано свыше 20 песен, из которых нотировано 12. В составе песен встретились такие жанры как: баллады, тюремные, хороводные, лирические, исторические, строевые, шуточные, плясовые и игровые. Данный материал лёг в основу магистерской работы автора.

Обращаясь к истокам фольклористической деятельности Чкаловской губернии, а ныне Оренбургской области (с конца XVI и до XVIII века) следует отметить, что многие районы области стали поистине уникальными фольклорными заповедниками. Оренбургская область — одна из самых плодотворных по сбору фольклора в России. Здесь были зафиксированы многочисленные былины уральских казаков [7].

Среди первых собирателей фольклора Оренбуржья, связанного с Пугачевским бунтом, следует назвать В.И. Даля и А.С. Пушкина, посетивших город в 1833 году. Оба выезжали в Бердскую слободу (Мятежную Слободу,

как она называется в «Капитанской дочке») [4]. Они могли легко найти крестьян, присягавших Пугачеву, веривших в его силу, и главное в то, что он даст им волю. Даль и Пушкин записали немало песен и воспоминаний в ту поездку.

Среди инициаторов и наиболее активных фольклористов, исследовавших музыкальный фольклор Оренбуржья, были также А.И. Мякутин и Ф.Н. Баранов, обратившиеся с призывом к общественности о собирании фольклорных текстов. В Чкаловске и в селениях Урала ими были записаны сотни прекрасных произведений — былин, обрядовых, свадебных, семейных и других песен. В дооктябрьский период вышли два сборника фольклора, имеющее отношение к бывшей Оренбургской губернии. Это «Песни оренбургских казаков» в четырех частях — сборник составлен А.И. Мякутиным и изданный Оренбургским казачьим войском в Оренбурге в 1904-1910 годах [2], и второй сборник «Песни оренбургских казаков», составленный Ф.Н. Барановым и изданный также в Оренбурге в 1913 году [3]. Оба сборника отражают устное творчество только одной части населения бывшей Оренбургской губернии — дореволюционного казачества. Крестьянский фольклор Оренбургской губернии не собирался, не печатался и не изучался. Но и творчество оренбургского казачества полностью не собрано. Богато в них представлены только песни исторические, бытовые, лирические и былины. Среди исследователей песенного фольклора оренбургских казаков следует назвать Т.И. Калужникову, П.П. Малого, Н.М. Савельеву, И.В. Шпарийчук, С. Мирошниченко [5-8].

Период формирования музыкального фольклора в Оренбуржье относится ко второй половине XVIII — началу XIX столетия. Для России в целом это время отмечено крупными событиями в исторической и политической областях. Образование обширного Оренбургского края, военные экспедиции в Среднюю Азию, крестьянское восстание под предводительством Емельяна Пугачева во многом определили пути становления и развития народного творчества. Важную роль в формировании местного фольклора сыграло переселение в Оренбуржье из многих регионов страны людей разных национальностей и вероисповедания. В этой связи специфика и разновидность местного фольклора напрямую связаны с его этническим устройством и многонациональным укладом. К середине XIX века в крае были представлены основные группы народностей — славянская, тюркская и финно-угорская.

Фольклорных музыкальных жанров у народов мира чрезвычайно много, поэтому в самом общем смысле их можно разделить на вокальные (те, что поются — главным образом, песни), инструментальные (которые играют — в основном сигналы и наигрыши) и вокально-инструментальные. Многие музыкальные жанры можно распределить и по трём универ-

сальным категориям содержания. Это эпос (если повествование является основой произведения), лирика (если основной упор полагается на мело-поэтическое выражение чувства) и драма (если происходит какое-либо действие). В Оренбургской области в большинстве своем зафиксированы народные песни, которые можно разделить по особенностям бытования музыкального фольклора и их сюжетной принадлежности. Конкретно в селе Беловка Сакмарского района все зафиксированные автором статьи жанры можно рассматривать с точки зрения художественной образности (эпоса, лирики и драмы) где к эпосу относятся былины, баллады и исторические песни; к драме — весь календарный цикл и песни жизненного назначения, — хороводные, игровые и плясовые; к лирике принадлежат протяжные песни, романсы (о любви — счастливой и не разделенной, а также трагической), городские песни и канты и «страдания». Таким образом, обращаясь к содержанию песен и их жизненному назначению, можно условно распределить жанры музыкального фольклора в выше указанные группы. Следует также подчеркнуть, что во многом общие географические и климатические условия существования, длительный опыт культурного взаимодействия мордвы, чувашей, башкир, русских, украинцев и др. тоже повлияли на формирование единой фольклорной традиции.

В качестве музыкального примера следует привести лирическую протяжную песню «Вспомните братцы», повествующую про Оренбургских казаков, которых провожали на войну. Для песни типично респонсорное вступление голосов исполнительниц расходятся на два голоса, образуя терции. В каденциях звучат октавы, с точки зрения лада в песне присутствует субсекундовая переменность. Женские голоса звучат напряженно и даже несколько надрывно, особенно в верхнем регистре.

Вторым музыкальным примером является игровая песня «Заинька». К сожалению, как в нее играли, записать не пришлось, так как возраст исполнительниц не позволял им это сделать, но игра интересна как детям, так и молодежи. Играть могло большое количество участников, но ведущий («заинька») был только один. Описание игры таково: все стояли в одном большом хороводе, ведущий за время пения должен успеть выбежать из него, а все остальные сделать все для того, чтобы этого не случилось.

Третьим музыкальным образцом послужит строевая песня «У Варшавских, братцы у ворот». Напев имеет маршеобразную ритмику с характерными синкопами. Мелодия широкого диапазона опирается на гармонические функции Т-Д-Т-S-Т-Д-Т. Квадратная структура образуется из 4-х фраз, где третья — опирается на припевные слова: «Ой, да любя, любя, да люли», четвертая фраза идентична второй.

Хороводная «В вечер ли я стояла у ворот» характеризуется ладовой переменностью: миксолидийский мажор прекращивается эолийским па-

раллельным минором. В зафиксированном в селе Беловка варианте после респонсорного вступления голосов унисонное пение чередуется с «ленточным» двухголосием. Напев звучит в удобной для исполнительниц тесситуре.

Следует отметить, что за последнее десятилетие изменилось не только понимание фольклора, но и само определение объекта полевой фольклористики. От простой фиксации текста ученые устремились к исследованию живых процессов в современной традиционной культуре. Сегодня у собирателя фольклора и исследователя стоит очень важная задача: зафиксировать те песенные рудименты, которые еще хранит память пожилых исполнителей. Для автора статьи было важно не только записать эти песни, как местных уроженцев, так и переселенцев, проживших большую часть своей жизни в селе Беловка Сакмарского района Оренбургской области, но и нотировать их и с целью сохранения данных музыкальных образцов, и для последующей концертной жизни этих песен.

«Так пусть из тишины, из глубин генетической памяти (и, может быть, на новый лад) звучат родные песни матери, возродятся отечественные музыкальные традиции народа, столь необходимые современным людям для осознания своего великого национального музыкального наследия!» [1, С.216].

Литература

1. *Зайцева Е.А.* Функционирование музыкального фольклора в современных условиях: фиксация, трансляция, охрана и преобразование // От конгресса к конгрессу. На встречу второму всероссийскому конгрессу фольклористов. Сборник материалов / Сост.: В.Е. Добровольская, А.С. Каргин. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. — С. 204 -216.
2. *Мякутин А.И.* Песни Оренбургских казаков: В 4 т. Т. 1: Песни исторические. — Оренбург; СПб., — 1904. — 294 с.; Т. 2: Песни былевые. — Оренбург; СПб., 1905. — 162 с.; Т. 3: Песни бытовые. — Оренбург; СПб., 1906. — 314 с.; Т. 4: Песни обрядовые, духовные стихи, апокрифы, заговоры, очерки обрядов. Царь Максимилиан. Добавления. — Казань, 1910. — 352 с.
3. Песни оренбургских казаков с напевами, в 3-х выпусках. Вып. 2: Для пения без сопровождения / Собрал и положил на ноты Ф.Н. Баранов. — Оренбург, 1913. — 120 с.
4. *Пушкин А.С.* Капитанская дочка. — М.: Детская литература, 1982.- 110 с.
5. *Савельева Н.М.* За Уралом, братцы, за рекой: Народные песни и наигрыши оренбургских казаков. — Оренбург: Димур, 2009. — 265 с.

6. Традиционные песни Оренбуржья. Вып. 1 / Сост. С. Мирошниченко. — М.: ВМО, 1995. — 82 с.
7. Фольклор Чкаловской области. / Сост. канд. филол. наук А. В. Бардин; [Муз. запись песен П. П. Малый и И.Ф. Ильиных]; Под ред. Е. Е. Ефремова. — Чкалов: Кн. изд-во, 1940.— 420 с.
8. *Шпарийчук И.В.* На краю Руси обширной. Учебно-методическое пособие. — М: ФГБОУВО «Московский государственный институт культуры», 2018. — 71 с.

ТРОИЦА В ВОСТОЧНОМ ПОДМОСКОВЬЕ: АНАЛИЗ ЭКСПЕДИЦИОННЫХ ЗАПИСЕЙ

Е.Г. Боронина

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. На востоке Московской области в Павлово-Посадском и Орехово-Зуевском районах сохранился архаичный обряд — обход дворов с украшенной березой. Уникальность его в том, что в подмосковных Гуслицах до сих пор утром на Троицу дети обходят дома односельчан, «кличут кумушку». «Кумушкой» называют украшенную лентами ветку березы и саму припевку, исполняемую при обходе дворов, в тексте и мелодике которой сохранились древнейшие аграрные мотивы.

В основу статьи положены материалы фольклорно-этнографических экспедиций автора 1995-2007 гг. в Восточное Подмосковье.

Ключевые слова: Московская область, Гуслица, Орехово-Зуевский район, Павлово-Посадский район, Троица, Семик, береза, кума, русалка, кумление, кумушку славить.

Annotation. In the East of the Moscow region, in the Pavlovo-Posadsky and Orekhovo-zuyevsky districts, the archaic rite of circumambulating courtyards with decorated birch trees has been preserved. Its uniqueness lies in the fact that in the Moscow region's Harps still in the morning on Whitsunday, children go around the houses of villagers, "calling the kumushka". "Kumushka" is a birch branch decorated with ribbons and the chorus itself, performed when going around courtyards, in the text and melody of which the oldest agricultural motifs are preserved. The article is based on the materials of the author's folklore and ethnographic expeditions in 1995-2007 to the Eastern Moscow region.

Keywords: Moscow region, Guslitsa, Orekhovo-zuyevsky district, Pavlovo-Posadsky district, Troitsa, Semik, birch, Kuma, Rusalka, kumlenie, kumushka to glorify.

В Восточном Подмосковье на Троицу (реже в Семик — в местной традиции четверг перед Троицей /троицкую поминальную субботу/Духов день) бытует обряд хождения детей с украшенной березой. Исполняется обряд рано утром в деревнях Орехово-Зуевского и Павлово-Посадского районов Московской области. Ареал обряда во многом совпадает с терри-

торией известного старообрядческого центра Гуслица, расположенного на востоке Московской области.

В местной терминологии действо называлось «ходить с кумушкой», «водить кумушку» или «славить кумушку». «Кумушка» — ветка березы, украшенная ленточками («клинушки», «лучше поярче»), реже — бумажными цветами, «пустышками» («на макушечки шкарлупа от яичка»). В деревне Субботино Павлово-Посадского района «огромну ветку наряжали, да колокольчик привязывали. Ленты были дефицит. И принимали только тех ходить, кумушку водить, кто принесет свои ленты и на кумушку повесит». В деревне Ефимово Павлово-Посадского района кумушка собиралась из 3-4 небольших веточек березы. «Кумушкой» же называют и короткую песню-припевку, исполняемую при обходе. Спрашивали: «Вам кумушку спеть?» или «Кумушку кричать?».

Краткое описание обряда, записанного экспедицией МПК № 12 (рук. Е.Г. Боронина) в 1996 г. в деревне Ковригино Павлово-Посадского района Московской обл. на Троицу: нарядные дети (трое девочек 9-12 лет) последовательно обходили дома деревни, старшая из девочек несла большую украшенную ветку березы. Дети подходили к воротам и начинали громко выкрикивать текст, в такт приподнимая и опуская ветку:

Ах ты, кумушка,
Ты голубушка,
Ты к нам пришла,
По яичку принесла,
Хлеба по кусочку,
Блинца по блиночку,
Где кум прошел —
Там овес взошел,
Где кума прошла,
Там рожь взошла.
Кума мылица купила,
Кума рылица умыла,
Кума, мойся белей,
Кума, будьешь веселей.
Пода-а-айте под кумушку!

Хозяйка угощала детей конфетами и печеньем, дары складывали в большую сумку и группа отправлялась к следующему дому. В завершении дети пили чай у одного из ходоков.

В полутора километрах, в селе Саурово текст песни отличается, хотя порядок исполнения обряда такой же:

Кума, кума,
 Расти больша,
 Приземиста,
 Прикуремиста,
 Где девки шли
 Там цветы взошли,
 Где парень шел —
 Там овес взошел.
 Подайте под кумушку
 Денежку или конфеточку!

Указанная особенность — в каждой деревне свой текст «кумушки», — встречается часто. Так, в поселке Давыдово Орехово-Зуевского района одновременно совершали обход пять групп детей. Услышав песню, местные жители безошибочно определяли: «Эти из Барского, а эти аж из Костино пришли».

В экспедициях 1995-2007 гг. записано более 30 подобных припевов. Наиболее часто встречается интонирование на оппозиции двух нисходящих интонаций — узкой (б.2) и широкой (ч.4.) — формульного характера, с минимальным внутрислоговым распевом. Ладовая организация — ангемитонный квартовый тетрахорд с определенными мелодическими функциями каждого из трех тонов: верхний тон — начальный, средний — вспомогательный — приходится на момент музыкального и словесного акцента, нижний (конечный) — основной устой. Напев монодийный. Структурообразование — призывная декламация, родственная закличкам ранне-весенней обрядности.

Ах ты, кумушка-кума,
 Завивайся, душа,
 Мы на лета придем,
 Па яичку принесем,
 Па пышички,
 Пы лепёшички.

д. Митино Павлово-Посадского района

Многие троичные обходные песни исполняются речитацией, ритмическим громким скандированием со спадом голоса в конце фраз. Ощущается обобщенный звуковысотный рисунок, состоящий из чередования интонаций — узкой и широкой. Вероятно, речитации представляют собой до песенный этап интонирования формульного напева б.2+ч.4.

В деревне Аверкиеве Павлово-Посадского района песня-кумушка распевадается на 2 голоса, с эпизодическим дивизи до 3-4-х звуков. Происходит

это под влиянием местного певческого стиля (в деревне существует аутентичный фольклорный ансамбль). В интонировании прослушивается напев на одной-двух нотах со спадом к тонике в конце строфы. Результат произошедшей трансформации ощущается в наличии мажорного наклона.

Ой ты, кумушка-кума,
Завивайся, душа,
Я на лето приду,
По яичку принесу,
По каржушинки,
По ляпешинки,
А мы девочки хорошиньки!

Реже встречаются более распевные песни-кумушки. Их мелодика строится на варьировании музыкального звена, имеющего нисходящее секундо-терцовое строение (напевы д. Аридино Раменского района, д. Аверкино Павлово-Посадского района).

Береза, кудрява,
В лесу росла,
Не выросла,
К тебе кумушка идет,
По яичку несет,
По пшойничку,
По драчоничку,
Еще, кума,
Графин вина.
Ты, береза, хороша
И пушистая!

Вариант напева деревни Субботино Павлово-Посадского района представляет собой обрядовый хоровод. В этом случае варьируется не отдельное звено, а вся мело строфа. Характерен мелодический скачок вверх и последующее нисходящее секундно-терцовое заполнение:

Уж ты, кумушка-кума!
Расти больша,
Сы вершины высока,
Листом широка,
Приди к месту,
Прикури к месту,
Мы к тебе идем,
По яичку принесем,
По кусочку, по блиночку,

По лепешечки,
 А еще, кума,
 Графин вина.
 Там, где девки шли —
 Там цветы цвели,
 А парень шел —
 Там овес взошел.
 Подайте под кумушку!

Обращают на себя внимание древние обрядовые элементы в хореографии хоровода: «Собирались девки в основном и к каждому дому подходили. Стоит в середине парень, держит «кумушку» (большую березу), а другие все яичко в платочек носовой завертывали. Вот промеж пальцев яичко, а тут концы платочка. Хозяйка держит яичко, а соседка берет за платочек и кругом ходят... Вот девчата погремят колокольчиком (привязанным к березе — Е.Б.) и подавали, кто яичко, кто денег. Вся компания, которая ходит по улице, корзинку носили и устраивали пир».

Хореография второго хоровода, записанного в этой же деревне, отличается от первого тем, что вокруг березки ходили две девушки, а остальные стояли кругом. Местные жители называют совершаемое действие — «водить кумушку». В названии просматривается аналогия с существующими весенними локальными обрядовыми комплексами славян: вождение «куста» (бел.), вождение «тополя» (укр.). Архаичные корни обряда и его связь с кумлением прослеживаются при анализе текста песен-кумушек. В них можно выделить несколько композиционных мотивов:

- обращение;
- благопожелание;
- сообщение о приходе (к куме-березке);
- принесение угощения;
- желательные положительные свершения;
- просьба о подаении (или поздравление с праздником).

Обращение всегда двойное: «кума-кума», «кумушка-кума», «кумушка-голубушка», «береза кудрява». То, что «кума» и «береза» стоят в тексте в одинаковой позиции обращения свидетельствует об их синонимичности. Далее следует мотив продуцирующих благопожеланий: «завивайся, душа», «расти, толсти», «расти сы вершины высока, листом широка». Следующий мотив — сообщение о приходе славельщиков — лаконичен: «мы к тебе идем», «к тебе девки шли и ребята шли», «я на лето приду».

Традиционен для Троицы перечень угощений-даров: «яичко» или «яишенка». В.К. Соколова считает, что поедание яичницы в семик (или троицу) — «это своего рода братчина, скреплявшая, как и кумление, девичий союз». Кроме того, к «березе-куме» несут «пшойничек», «драчоничек»,

«честной пирог», «хлебца по кусочку, блинца по блиночку», «графин вина». Перечислена традиционная обрядовая пища продуцирующего характера.

Чрезвычайно интересен следующий композиционный мотив — аграрной магии (или положительных свершений):

Где девки шли —
Там цветы цвели,
Где ребята шли —
Там рожь густа,
Оборотиста».

д. Аринино

Где парни шли —
Там(а) семечки взошли.

д. Обухово

«Где кум прошел —
Там овес взошел,
Где кума прошла,
Там рожь взошла»

д. Ковригино

Выстраивается акциональный ряд с описанием символического действия и его продуцирующий результат. «Это по существу уже заклинание», — пишет В.К. Соколова, анализируя подобный пример, записанный в 1914 г. Г.К. Завойко в Судогодском уезде Владимирской обл.

Последний композиционный мотив — просьба о подаянии: «Подайте под кумушку яичко или копеечку!» (д. Субботино и др.) или поздравление: «С праздником!» (д. Назарьево и др.). Интересен финал текста песни-кумушки из д. Ляхово, где просьба о подаянии звучит, скорее, как требование:

А что спели мы вам —
Расплатитесь,
Лучше с нами поделитесь!

Итак, троицкие песни, сопровождающие праздничный обход дворов, имеют четкую стабильную структуру. В тексте выделяются последовательно раскрывающиеся композиционные мотивы. Песни всегда начинаются обращением к кумушке (березе) и заканчиваются просьбой о подаянии или поздравлением. Доминирующая функция — праздничные оклики. Прасоной мог быть обряд кумления. И.П. Сахаров сообщает: «В Тульской

губернии семицкая береза называется кумою. В замоскворецких селениях мужчину с березкою в руке называют кумом, а девушку в венке кумою».

На сегодня исполнение обходных песен на Троицу распространено в Восточном Подмоскowie широко. Хранители традиции — женщины. Матери и бабушки обучают детей. Отцы и братья заготавливают накануне ветку березы. Передача традиции происходит в самом детском коллективе.

Что касается трансформации традиции, то прослеживается тенденция к сокращению композиционных мотивов и, прежде всего, исчезает мотив агарной магии. Мелодика достаточно стабильно сохраняется на уровне формульного напева.

РИТУАЛЬНАЯ КУКЛА КАК ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

И.В. Ржепянская

О.В. Хибина

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В современном обществе остро ощущается возрождение интереса к истории русского народа, его культуре — обычаям, нравам, быту, традициям. В этом смысле особого внимания заслуживает ритуальная кукла. Кукла — уникальный предмет культуры, этнокультурный феномен присутствующий как в архаичных, так и современных культурах, обладающий исключительно широким спектром функций и отражающий мировоззренческие принципы и ценности этноса.

Ключевые слова: ритуальная кукла, обряд, этнокультурный феномен, культурно-этнографический контекст, ассоциативный ряд значений.

Annotation. In modern society there is an acute revival of interest in the history of the Russian people, their culture — customs, mores, life, traditions. In this sense, the ritual doll deserves special attention. The doll is a unique object of culture, an ethnocultural phenomenon present in both archaic and modern culture, having an exceptionally wide range of functions and reflecting the worldview principles and values of ethnos.

Keywords: ritual doll, rite, cultural and ethnographic context, associative array of values.

Кукла до сих пор популярная игрушка детей и одновременно самое доступное для них произведение искусства. Но кукла синтезирует совершенно различные проявления — обрядово-мифологические, символические, игровые, сублимируя бытовые, социальные и культурные взаимодействия человека с вещью. Мы в данной статье коснемся только особенностей ритуальной куклы.

В большинстве своем кукла не мыслится вне действия, игры, обряда. Как объект культуры она издавна получила символическое значение, пере-

осмысливавшееся с развитием самой культуры. Как любая вещь, принадлежащая миру человека и миру его культуры, кукла противопоставлялась природе. В обрядовых и необрядовых практиках (в том числе и в детских играх) кукла изначально призвана заменять человека. С другой стороны, как символ-знак, кукла — миру человека не принадлежала.

Кукла — сделанный руками человека предмет, это подчеркивается даже в очень примитивных куклах. Её «сделанность» отрицала любую естественность, а близость к природе подчеркивалась тем, из чего делалась кукла — дерева, камня, кости, глины и пр. При этом «культурными» маркерами становились антропоморфность куклы (голова, глаза, волосы, руки, ноги) или используемый при её «делании» клочок ткани. В большинстве кукол наблюдается следующая особенность: неимение выраженных черт лица. Обязательным это становится только к сер. XX века. В русской культуре антропоморфные куклы из щепы, бересты или коры дерева встречаются редко. Наибольшее распространение получили куклы из палочек либо соломы, тряпок и лоскутков [12, С. 44, 145-147].

Таким образом, условность — обязательный атрибут куклы: как предмет она удалялась от своего прототипа — антропоморфного или зооморфного символа, поэтому культурные признаки в ней могли и вовсе отсутствовать. В качестве куклы могли выступать другие предметы, используемые человеком, — кочерга, лапти, кости животных и др. Так, например, лапоть осмысливался в качестве параллели новорожденному [2]. Аналогом кукол могли выступать и маски, но само «человеческое» намечалось только штрихом (напр. нитью, орнаментом). Особенность традиционной обрядовой куклы — в её безликости.

Отсутствие внешнего подобия не мешало воспринимать выбранный предмет как знаковый символ. Ведь кукла становилась актом творчества [12, С.132]. Аналогичную природу имели зооморфные обрядовые и игровые фигурки, форма которых лишь подчеркивала общую идею знака-символа, наделяемого определенным культурным смыслом [12, С.149-151]. Однако в определенной культуре, приобретая характерные черты, кукла становилась знаковым предметом.

Очеловечивание природного материала характерно для мифического сознания. Природный объект наделялся признаками, характеризующими сообщество (напр., крестьяне). Так, антропоморфная символика присуща последнему снопу: пучку колосьев, перевязанному шерстяной красной нитью, в центр которого обязательно клали кусочек посыпанного солью хлеба.

Чтобы точнее осознать смысл подобных действий и самого слова «кукла» ограничим родственные ему понятия. По мнению лингвистов, во всех славянских языках существуют родственные обозначения, соотносимые с семантикой слова «куколь». Куколь — гвоздичное травянистое растение,

полынь (Астрах.); клевер (Яросл, Новг.); лесной чертополох (Ворон.); шелуха льняного семени (Вят., Волог., Новосиб.) и др. [17, С. 42-43; 7, С. 17]. Форма соцветий этих растений напоминает колокольчик или шляпку на голове маленького человечка. Слова колоколец, колокольцо, колоколка, колоколо, куколь употребляются в тех же значениях что и головня, головенье, голова, головеница для обозначения коробочки льна с семенами [7, С.91; 11, С. 64-66, 71-74; 19, С. 231-232; 18, С. 122].

Культурно-этнографический контекст куклы выявляется при помощи ассоциативного ряда значений, выстраивающихся в смысловую цепочку. Так, например, на Русском Севере куколем называли с умыслом завязанный девушками в жите узел с целью приворожить парня. Подобное название могло относиться и к хлебным заломам, оставленным на поле колдуном либо ведьмой с целью отнять урожай. [10, С. 70 -72; 11, С. 76; 6, С. 68-67; 245-247]. Подобную трактовку можно встретить и у В.И. Даля: «кукла» это закрута колосьев в хлебе на порчу и гибель того, кто её снимет [8, С. 213, Калуж., Орлов.]. Заломы и узлы по форме очень похожи: это вдвое перегнутые стебли с прижатыми к земле колосьями, либо завязанные узлом или скрученные в жгут стебли (могут быть два соседних пучка стеблей, загнутые дугой вверх либо стебли, свитые в жгут, сплетенные венком и пр.) [10, С. 71]. Заломы устраивали во время цветения ржи, нередко связывали с семиком или ночью на Ивана Купала, «когда во ржи бегают русалки» [16, С. 262-263; 1, С. 400-404].

Д.К. Зеленин сравнивал залом с завиванием бороды при окончании жатвы, отмечал их сходство с той лишь разницей, что в первом случае его старались обратить колдовством на собственное благо (отнимая у хозяина поля «спорынью» — символ будущего урожая), а во втором — на собственное благо хозяина поля [10, С. 73]. «Спорина» или «спорынья» называлась «житной маткой», символизировавшей достаток, богатство и силу; «споростью» называли скорость в жатве и любой другой работе. Ведьму в купальских обрядах потому и изгоняли, чтобы она заломы не ломала, спорину не добывала и красных девок не чаровала [5, С. 234].

Итак, реальные и магические свойства нивы реализовывались в знаковом символе — куколе (кукле). В данном случае «житной матке» или «спорынье» — стебле с самым большим числом колосьев (прим. 12-и). Считалось, что нахождение куклы магическим образом будет содействовать достатку и благополучию его владельцев, порча колосьев трактовалась как некое будущее препятствие [9, С. 206]. С одной стороны кукла ассоциировалась с колдовством, с другой — с «духом нивы» обеспечивающим богатство своему хозяину. Пол житной куклы мог варьироваться в зависимости от региона («житный демон», «житная баба») [15, С. 353]. О.А. Терновская отмечает, что в северных областях ржаная нива называ-

ется «матушкой» или «матерью», что, собственно, позволяет соотнести в дожинальном обряде в противопоставлениях ржи овсу женского начала мужскому. Пожинальная борода выступает то как борода, то как коса [18, С. 115]. Демоническая сущность «живной куклки» просматривается в характерных способах её уничтожения, свойственных для борьбы с нечистью: не трогать голой рукой, лучше кочергой или расщепленным осиновым колом, затем нужно сжечь или утопить [6, С. 246].

Итак, как предмет кукла совмещает живое — «человеческое» и неживое — «природное», позволяя перемещать эти понятия в обрядовой практике. На этом, собственно, и основано ритуально-магическое действие обрядового смещения-перехода из одного состояния в другое, из одного пространства — культуры человека, в другое пространство — природы. Именно анализ и сопоставление различных обрядовых практик позволяет вывести общие закономерности развития человеческого мышления и мировосприятия. И в данном контексте совершенно особым образом феномен куклы как статус копии человека проявляется при анализе проблемы двойничества [14, С.12].

Осознавая окружающий мир через собственное тело, используя его, человек смог объяснить себе природные явления и свойства вещей, одновременно придавая им сакральное и утилитарное значение («чело», «лобьяк», «устье» и др.) [20, С.80; 4, С. 188]. Поэтому истоки феномена куклы следует искать в обрядово-ритуальных практиках и мифологии. Обрядовая кукла выступает одновременно как предмет — магический фетиш и символ — заместитель основных фигурантов действа. А символическое замещение опосредовано мифологической сущностью представленного персонажа, а также невозможностью совершения определенных действий с реальными участниками обряда (умерщвление и погребение) [14, С.14].

Безусловно, многие семантические аспекты куклы невозможно понять без самой обрядовой игры, а во многих случаях обрядовая кукла их и сохраняет, хотя в обряде, переосмысленном с течением времени, куклы уже отсутствуют. Таким образом, возникает вопрос достоверности знаний о семантическом значении куклы. Осознание функционального назначения живных куколок позволяет понять происхождение соломенных кукол-обдерих (стригушек). Узел колосьев определяет персонажа совершающего либо завершающего жатву и того, кому урожай принадлежит (обладатель «спорины»). При этом соперничество за «спорину» с хозяином нивы наделяется магическим смыслом. Таким образом, некоторые демонические свойства, приписываемые кукле, связаны именно с данными ритуально-обрядовыми значениями.

Для многих народов характерно использование кукол в календарных обрядовых практиках. В большинстве подобных случаев их семантика по-

лифункциональна, но наиболее распространённой является практика замещения человека в обрядовых ситуациях: умерщвление, ритуальная казнь, изгнание, а также дублирование функций основного персонажа, когда кукла выступает его своеобразным двойником (от сглаза, порчи, при оповещении и пр.).

Рассмотрим в качестве примера, содержание широко известной обрядовой игры «Похороны Костромы» приведенное Л.В. Кулаковским (региональные варианты во многом пересекаются) [13].

Посередине движущегося хоровода на подстилке из большого вороха костры Лежит «больная» Кострома, покрытая платком. Рядом сидит «мать» Костромы, или просто «кума». Быстрыми, привычными движениями она имитирует изготовление из прядева — кудели — ткани. Процесс работы разбит на ряд эпизодов, — припеваний с коротким вопросом, обращенным к «матери»: «Ну, как твоя Кострома?» — Костроме плохо, она «чуть жива». Но «мать» не торопится лечить дочь, а старается скорее изготовить ткань. Игра монотонна, напоминает ритуальное действие. Наступает финал: ткань соткана. Кострома умерла. «Мать» разбрасывает кросна, голосит. Кострому с пением похоронных песен поднимают, несут «хоронить»: относят на берег реки и погружают в воду. Кулаковский отмечает, что нигде в описаниях этого обряда не указывалось, что «похоронам» предшествует странная, поспешная имитация процесса тканья. На основании этого автор выдвигает предположение о том, что здесь имитируется магическое поспешное изготовление оберега — «обыденного полотенца», сработанного «об один день» [13, С. 43].

Подобные действия мы находим в исследованиях Д.Зеленина, разъяснявшего смысл древних поверий о «волшебной» роли «обыденных» тканей, сохранявшихся в России XIX века. По представлениям «обыденные» полотенца помогали даже от моровой язвы. И в подобных случаях девушки со всего села собирались в одной избе, куда каждая приносила по горсти кудели, и в одни сутки сообща изготавливалось полотенце — могущественный оберег. Похоже что «мать» Костромы имитировала изготовление именно такого оберега.

Найдя «ключ» к содержанию обряда, Л.В. Кулаковский приводит в качестве сходного примера ещё один обряд, которым крестьянин искуплял свою вину перед «убитыми» им злаками: он изготавливал из них «оправдание» — хлеб, который и ставил на недосжатую ниву.

Изготовление ткани из «убитых» растений льна или конопли подобно этому обряду. Именно в данном контексте становится понятным имя Костромы и причина ее «болезни»: Кострома — олицетворение костры или кострички, — тех обломков льна или конопли, которые получают при трепании-отделке волокон от обломков — костры. «Мать» Костромы спешит

изготовить оберег, демонстрирующий одновременно, с какой целью был «убит» лен и переломаны его «кости». Точно так же, как земледелец демонстрировал «духу поля» изготовленный из зерен хлеб. Анализируя тексты старых записей «Похорон Костромы», Л.В. Кулаковский приходит к выводу, что этот обряд связан с заклинанием урожая. В качестве примера он приводит одну из песен, с которыми её уносят «хоронить». Стало возможным и понимание имени Костромы, которое до этого было неясным [13, С. 44].

Более позднее переосмысление обряда «Похорон Костромы» иное: её стали отождествлять с «Проводами весны», хотя древнейшее значение народной драмы позволяет увязать в единое целое ряд старинных обрядов, связанных с прядением, льнопроизводством и древнерусскими богинями Макошью, Ладой и покровительницей данных действий — Параскевой Пятницей.

Отметим ещё одну примечательную деталь. В этнографических описаниях достаточно часто с «Похоронами Костромы» соотносятся поверья о русалках, образы и рассказы о которых тоже устойчиво сохраняются в русском народном фольклоре. Во многих случаях русалки имеют прямое отношение ко льну: они изображаются с распущенными волосами, выпрашивают у людей рубашки и тряпки (хоботьё). Второе имя брянской Костромы, неоднократно упоминающееся в обрядовом действии — Хоботьё Аксеновна. Кулаковский подчёркивает, что образы Русалки и Костромы «сливаются порой до полного их отождествления». Возможно, первоначально опущенная в воду Кострома, «превращалась» там в Русалку. Именно поэтому Русалка, сознающая свою неполноценность («костра без прядева», — его срывали при «похоронах»), выпрашивала у людей всевозможное тряпье, сделанное из прядева, стремясь таким образом восстановить свою целостность. Этим объясняется и «агрессивное» отношение русалок к женщинам и девушкам и текст песни в брянской Костроме: «Обкручусь, обчертюсь — от Русалок от семицких...» — это своеобразный круг-оберег [13, С. 46].

Антропоморфные куклы часто используются как обрядово-праздничный символ, синтезируя внешне противоположные, но внутренне взаимообусловленные сценарии семантического развития. В качестве примера можно привести куклу в обряде «крещения и похорон кукушки» [3, С. 179–203] и чучела в календарных обрядах: изначально связь предмета-артефакта с обрядом может быть случайной, затем транслироваться на куклу и (или) действия совершаемые с нею, с течением времени закрепиться в качестве обрядовой практики — проявлении через ритуал желаемого в жизни в виде символических действий. Все мифы об умирающих и воскресающих божествах в обрядовой практике реализуют сценарий погребения или уничтожения их изображений-кукол. Обрядовая акция стро-

ится по схеме: болезнь (смерть) главного персонажа и его оживание, что связано с представлениями о воскрешении умершего, в первую очередь — его души. С подобными представлениями связаны и обрядовые игры «в покойника», поверья о леших, водяных, русалках, — все они персонажи хтонические. Куклы, чучела, маски при этом являются изображениями и «копиями» усопшего (конкретной персоны или возрастной группы), а в обрядовой практике происходит манипуляция с этими предметами. По традиционным представлениям данные действия воздействуют на природно-социальные процессы и открывают возможность воздействия на стихии (вызывание дождя, призывание солнца и пр.).

Использование антропоморфных фигурок в обрядовой практике не исключает возможности их использования также и в играх. О чем свидетельствуют случаи применения в играх обрядового печенья — зоо- и антропоморфных фигурок, выпекавшихся «жаворонков», «куликов», «коровок», «козулек» и пр.

Обрядовые куклы нельзя считать игрушкой. Как артефакты ритуальной акции такие куклы призваны отражать его ключевые значения, преследующие очень разные цели: от установления контакта с потусторонними силами до стремления ими управлять. Контакт может осуществляться либо при помощи символических предметов и жестов, так и в вербальной форме, посредством манипуляций обрядовой куклой. Подобный «диалог» с аудиторией позволяет сообщить основное — цель самой акции, подключая всех её участников к активному участию. Ритуальные куклы и их традиционные аналоги использовались практически во всех семейных обрядах и во время календарных праздников. Нередко антропоморфные фигурки связывались с домашними духами, в поздней традиции осмысленными в качестве вредоносных.

Кукла — уникальный предмет культуры, представлена практически во всех культурах, как древних, так и современных исключительно широким спектром функций, она отражает мировоззренческие принципы и основные ценности этноса, в качестве ритуально-обрядового предмета или семейной реликвии позволяет формировать, поддерживать и передавать традиции из поколения в поколение, способствуя формированию личности. Отношение к кукле как ритуально значимому предмету сохранялось 30-40-х годов XX века. Некоторые отголоски этих представлений живы и сейчас (напр., свадебная кукла).

Жизненные обстоятельства меняются, переосмысливаются традиции, искажается либо утрачивается информация, изначально «питавшая» обрядовое действо. Кукла — предмет тоже недолговечный, но ее феноменальное значение и во многом сакральная сущность сохраняется до сих пор. Кукла — предмет игры и обрядовый символ, требующий людского почитания

и получивший поклонение. Все виды народной игрушки заслуживают восхищения и внимания: они условны и схематичны, недолговечны и, в то же время, существуют века. Они рядом с человеком с первых шагов его жизни. Солома, ткань, дерево, глина и другие доступные материалы в руках умельцев стали обрядовыми куклами для взрослых и игрушками для детей.

Литература

1. *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. — М.: Индрик, 2002. — 816 с.
2. *Байбурич А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. — Л.: Наука, 1983. — 188 с.
3. *Бернштам Т.А.* Обряд «крещение и похороны кукушки» // Сборник Музея антропологии и этнографии. — Л.: Наука, 1981. — Т. 37. — С. 179-203.
4. *Богданов К.А.* Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens. — СПб.: Рос. христ. гум. ин-т., 1997. — 354 с.
5. *Виноградова Л.Н.* Народная мифология и мифо-ритуальная традиция славян. — М.: Индрик, 2000. — 432 с.
6. *Власова М.Н.* Русские суеверия. Энциклопедический словарь. — СПб.: Азбука, 1998. — 435 с.
7. *Громов А.В.* Словарь. Лексика льноводства, прядения и ткачества в костромских говорах по реке Унже. Учебное пособие. — Ярославль: ЯГПИ им. К.Д. Ушинского, 1992. — 118 с.
8. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. — Репринт. — СПб.; М.: Вольф. 1881 — Т. 2; — С. 213.
9. *Добровольский В.Н.* Некоторые поверья, песни и обряды Орловской и Калужской губ. // Живая старина. — 1902. — No 2. — С. 207-213.
10. *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография. — М.: Наука, 1991. — 511 с.
11. *Зеленин Д.К.* «Спасова борода», восточнославянский земледельческий обряд сбора урожая // Он же. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1917-1934. — М.: Индрик, 1999. — С. 57-81.
12. *Иванов С.В.* Скульптура народов севера Сибири XIX — первой половины XX в. / Отв. ред. Л. П. Потапов. — Л.: Наука, 1970. — 296 с.
13. *Кулаковский Л.В.* Брянская «Кострома» / По следам народного искусства / Авт.-сост. Г. В. Мароховский. Слово к читателю М.В. Алпатова. — Тула: При-ок. кн. изд-во, 1991. — 167 с., ил. — С.40-52.
14. *Морозов И.А.* Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфиз-

- ма). — М.: «Индрик», 2011. — 352 с., ил.
15. Русский праздник: Праздники и обряды народного земледельческого календаря. Ил. энцикл. / О.Г. Баранова, Т.А. Зими́на, Е.Л. Мадлевская и др. — СПб.: Искусство-СПБ., 2001. — 668 с.
 16. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под. ред. Н.И. Толстого. — М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. — 704 с.
 17. Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф.П. Филина. — Л.: Наука, 1980. — Вып. 16. — 376 с.
 18. Терновская О.А. К статье Д.К. Зеленина «Східньо-слов'янські хліборобські обряди качання й перекидання по землі» // Проблемы славянской этнографии (к 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д.К. Зеленина). — Л.: Наука, 1979. — С. 112-123.
 19. Терновская О.А. Борода // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под. ред. Н.И. Толстого. — М.: Международные отношения, 1995. — Т. 1. — С. 231-234.
 20. Элиаде. М. История веры и религиозных идей. — М.: Критерион, 2001. — Т. 1. — 464 с.

ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА СЕЛА ВИШНЕВО БЕЛОВСКОГО РАЙОНА КУРСКОЙ ОБЛАСТИ

Д.С. Золотухина

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Данная статья рассматривает характерные особенности свадебного обряда села Вишнево Беловского района Курской области. Акцентируются отличительные признаки его проведения. В качестве примеров описания используются архивные данные экспедиционных записей Курского музыкального училища им. Г.В. Свиридова 2007 года.

Ключевые слова: свадебный обряд, традиция, южно-русская певческая традиция, жених, невеста, дружка, сваха, песня.

Annotation. This article considers the characteristic features of the wedding ceremony of the village of Vishnevo, Belovsky district, Kursk region. The distinctive features of its conduct are emphasized. As examples of the description, archival data of expedition records of the Kursk music school are used. G. V. Sviridova 2007.

Keywords: wedding ceremony, the tradition, the singing tradition of the southern Russian, fiancée, fiancée, friend, matchmaker, song.

Свадебный обряд является важнейшим элементом традиционной русской культуры, ярким и продолжительным действием, символизирующим объединение двух родов. В настоящее время изучение свадебного обряда осуществляется всесторонне: не только с точки зрения описания региональной стилистики, но так же рассматриваются его психологические и исторические аспекты, содержание обрядовой лирики, поэтики, символики и др. Изучением свадебного обряда занимались А.С. Байбурин, Б.Б. Ефименкова, Ю.Г. Круглов, С.Г. Лазутин; А.А. Лебедева; Г.С. Маслова; А.В. Руднева; В.К. Соколова и др. [2-7].

Свадебный обряд — целый комплекс четко обозначенных действий, заключающий в себе различные элементы несущие в себе функциональную значимость и смысловую завершенность. К таким элементам относятся ритуальные действия, песенный фольклор, а так же символические материальные предметы. С историческим развитием наполненность свадебного обряда постепенно менялась, его игровая функция все более усиливалась, выводя на первый план эстетику восприятия. Однако суть и содержание обряда до сих пор остаются неизменными.

В каждой традиции сложилась своя форма свадебного обряда, но существуют и общие ритуальные этапы, а именно:

- сватовство (рукобיתье, пропой, запой, сговоры и др.) — обозначающее приход сватов и договоренность сторон;
- подготовка невесты и ее семьи к свадьбе (шитье приданного, приглашение гостей и др.);
- прощальный вечер (девичник, веселый вечер) или вечеринка;
- небольшое застолье при выкупе невесты и приезд свадебного поезда (гости со стороны жениха);
- благословение молодых родителями;
- венчание в церкви

Все многообразие локальных форм русской свадьбы обычно сводится к двум основным типам обряда, которые в регионально-стилевой литературе получили термины «свадьба-веселье» и «свадьба-похороны» [3, С.8].

В южно-русской певческой традиции свадьба представляет собой веселый праздник. Роль жениха и невесты в ней равнозначна, что доказывается параллельностью обрядовых действий в течение всего свадебного комплекса: это выпекание каравая, всевозможные переходы от дома к дому, музыкальная наполненность всех ритуальных эпизодов.

В селе Вишнево также присутствует равнозначность сторон свадебного обряда. Этот обряд можно назвать стандартным для южно-русской свадь-

бы, но в нем также наблюдаются и отличительные черты, выделяющие его из ряда подобных обрядов, существующих в близлежащих районах.

Определим географическое расположение с.Вишнево. Оно находится в 123 км от города Курска, а сам Беловский район граничит с Обоянским, Суджанским и Большесолдатским районами, а так же с Сумской областью Украины и Белгородской областью. Первое упоминание об этом селе относят к 1784 году, когда на территории села, как и на территории всего Беловского района было много казацких поселений. Долгое время район входил в состав Белгородского округа. После многочисленных упразднений и восстановлений в 1965 году район был окончательно восстановлен в границах территории Курской области.

Теперь обозначим особенности свадебного обряда в с.Вишнево.

Первая особенность. В Вишнево свадьба праздновалась в три дня. *«Раньше три дня гуляли свадьбу, 2 дня у жениха грають свадьбу, танцують, а на третий дуть у дом невесты...»* [1]. Но даже в этот малый срок реализовывались все основные компоненты: сватовство, осмотр женихова двора, пропой, девичник. Иногда их обобщенно называют «Утро первого дня», «Утро второго дня», «Третий день».

Вторая особенность. Большая часть свадеб игралась между святками и масленицей в зимний мясоед, но были и такие, которые справлялись осенью и на Красную горку. В целом такое явление встречалось значительно реже.

Время женитьбы (замужества) определялось и биологическими причинами. С этой точки зрения брачноспособный период обычно не строго регламентирован. Тем не менее в каждой локальной традиции существовали довольно жесткие временные рамки, в пределах которых предписывалось заключение брака [2, С.62]. Девушки выдавались замуж в период с 17 до 20 лет.

Право выбора принадлежало родителям жениха, которые обращали внимание не только на здоровье девушки, умение вести хозяйство и быт, но так же не упускались из вида и умение плясать и петь. Последние навыки можно было проследить в карагодах и танках, которые очень развиты в Курской области.

Любая свадьба начиналась со *сватовства*. Свататься приходили родители жениха, могли так же присутствовать близкие родственники — тетка, крестные, сестра, их называли *сходатаи*. Обычно они приходили вечером. Со временем этот обычай изменился: на сватовство стал приходить сам жених. Любое сватовство проходило в иносказательной форме. После сватовства переходили к осмотру двора жениха. *«Глядеть на двор жениха»* шли обе семьи и только после этого принималось решение быть свадьбе или нет. После осмотра можно было и отказаться.

Окончательные решения по поводу празднования свадьбы принимались во время *пропоя*, на котором выбирали день свадьбы, количество гостей, оговаривались дары родных жениха и приданное невесты. Пропоем с течением времени тоже изменился и ближе к XX веку он стал проводиться в один день со сватовством. Таким образом, сватовство и пропой также претерпели изменения — это третья особенность, которая скорее связана не с особенностями свадьбы села Вишнего, а с трансформацией самого обряда.

После шел *девичник*. Весьма значимым атрибутом невесты было её приданное — сундук, который характеризовал её умения. За подготовку своего сундука она садилась после пропоя. В этом деле ей помогали подруги, так как объем работы был большим. В состав сундука входили дары родителям жениха, а количество даров зависело от состава семьи жениха. Обязательные дары, которые предназначались самому жениху — это рубаха, штаны, пояс.

Девичник в Курской области представляет собой веселую *вечору*, где все играют, пляшут, веселятся. На ней мог присутствовать и жених со своими друзьями. В тот же вечер или в утро свадебного дня сундук продавался с приданным невесты родным жениха. После его выкупа, сундук привозили в дом и все дары невесты развешивались по хате.

Свадебные караваи готовили обе семьи накануне свадьбы. То как это делали и какие караваи выпекали как раз и отличает южно-русскую свадьбу от других. Каравай пекли как в доме невесты, так и в доме жениха. На каравай жениха клали кусочек мяса, а на каравай невесты — гребень.

Далее наступало *утро свадебного дня*. В доме жениха снаряжали поезд и ехали к невесте. Бытовала традиция перевязывать белым рушником через плечо сваху и *дружко*. Дружко должен был быть обязательно женатым и из рода жениха. После родительского благословения жениха иконой, поезд выдвигался. Людей в составе этого поезда звали *бояре*, там же присутствовал *дядька* — неженатый друг жениха. Поезд ехал под песни «За речкаю огни горят», «Сизенький касатенький селезень», закреплявшими этот свадебный этап и величающий жениха.

В это время подруги невесты наряжали ее в свадебный костюм — сарафан-шубку из алого шелка, накрывали ее платком и сажали в красный угол за стол голосить: *«Сидит перед столом, укрытая большим платком и плача аж подсигивая... плакала. И это во всю правду плакала! — Вот что я плакала? Ну у меня и мама и папа были живы, а я голосила, что иду замуж. Слезы, слёзы лялись! По старой моде свадьбы играли, и мама и папа есть — а надо голосить. Раз усе голосють, надо сабе хлюпать»*. Невеста плакала, но не причитала. *«Причитают по покойнику»* [1]. В этот момент за столом пелась песня «Былка-чернобылка» и другие.

По приезде свадебного поезда ворота закрывались и жениха не выпускали без выкупа. В это время в сенях свахи менялись караваем, после чего каравай невесты везли в дом жениха, а каравай жениха оставался у невесты в доме. Это могло выступать как магическое приворотное действие. Место рядом с невестой тоже было предметом выкупа, его продавал брат. После этого невеста прощалась с родными, мать и отец благословляли дочь, при этом отец держал хлеб-соль, невеста кланялась и далее вся процессия трогалась в путь на венчание. В дороге все поезжане пели «Зимой летом сосёнушка была зелена» и «У нас у ворот зеленый сад расцветал». А все оставшиеся в доме принимались *тушить овин*. Это традиция где все родственники в доме невесты делят каравай жениха.

По прибытии в дом жениха на пороге встречали свекор и свекровь. Хлеб держала мать жениха, а икону отец. Молодые целовали хлеб и икону, после чего родители благословляли их и выпускали в дом.

Четвертая особенность — это *повивание* невесты или её *повёртывание*. Когда молодых сажали за стол, их закрывали плотной тканью от всех присутствующих, держали ее *дружко* и невестина сваха. За тканью свахи расплетали невесте косу и вновь заплетали уже две; собирали косы в пучок и надевали *кукошник* — женский головной убор. После этого обряда, статус невесты менялся — она становилась *бабой*. Особенность этого обряда состояла в том, что косу расплетали сразу при входе в дом, в то время как в Обоянском районе повивали невесту только после подачи третьего холодного кушанья.

Рассадка гостей за стол тоже имела значение. Место каждого гостя определялось степенью родства и почета. Основным блюдом на праздничном столе была куриная лапша, *узвар* — компот из сухофруктов, последней подавалась каша.

Во время обеда начинались дары: сваха невесты обносила гостей, *дружко* наливал вино, все закусывали караваем невесты. Невеста в свою очередь одаривала родню жениха: ее дарами были рубахи, *рушники*, *настольники*, отрезы на платье, рукава, а гости одаривали молодоженов деньгами. За столом долго не сидели, постоянно звучали величальные песни, плясались карагоды и звучали наигрыши «Тимоня». Затем молодых отправляли ночевать в сарай. Ну а гости продолжали веселиться. И это веселье могло очень долго не заканчиваться.

Обычай устраивать постель новобрачным в сарае, хлеву, клетях, чулане традиционно связывается с идеей плодородия. Не отрицая такого истолкования, можно указать и на другие значения обычая. Все эти помещения объединяет то, что они являются холодными (без очага), не имеют икон и других культурных символов. И вместе с тем они находятся в пределах своей, освоенной территории. Аналогичное промежуточное положение между «при-

родой» и «культурой» занимает их наполнение: пищевые запасы, домашний скот. По сути дела, то же можно сказать о женихе с невестой [2, С.84].

Второй день свадьбы проходил традиционно с обрядами присущими Курской традиции.

И, наконец, **пятая особенность**. Третий свадебный день был самый веселым, его отмечали с вышитыми невестой рушниками, чтобы показать какие дары преподнесла *молодайка*. Для этой цели снимались все рушники со стен и с ними выходили плясать на улицу. В этот день шли веселится в дом невесты: «...*дуть по улице, что в чём наряжаицы, идуть у невесты играть...*» [1]. По улице шли с песней «Да павлиное пярo по улице бряло».

С течением времени некоторые свадебные традиции стали утрачивать свою необходимость. Такие действия как пропой и сватовство перестали проводить в разные дни, соединив в один. Сундук с приданым тоже стали отдавать в разное время: либо вечером девичника либо в утро первого свадебного дня. Неизменными остались действия, характерные в целом для Курской свадьбы: перевязывание белым рушником через плечо свата, дружка и музыкантов, выкуп, обмен караваем, благословение молодых и ряжение.

Свадьба как обряд до сих пор бытует в селе Вишнево и ни одна из них не проходит без соблюдения обрядовых действий. Обряд полностью вошел и в современную традицию празднования, а народная песня является её неотъемлемой частью. Любое действие, передвижение, все сопровождается народной песней, пляской, выкриками, хлопками. А сама песня с четкой пульсацией, энергией, программируя молодоженов на счастливую и веселую жизнь.

Литература

1. Архив Музыкального училища им. Г.В. Свиридова; экспедиционные записи 2007 года в составе студенческой группы.
2. *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. / Альберт Кашфулович Байбурин. — С.-Петербург: Наука, 1993. — 321 с.
3. *Ефименкова Б.Б.* Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: Введение в проблематику / Б.Б. Ефименкова; М-во культуры Российской Федерации, Российская акад. музыки им. Гнесиных. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. — 62 с.
4. *Круглов Ю.Г.* Семейно-бытовой фольклор. / Сост., педг. текстов и коммент. Ю.Г. Круглова; Этногр. коммент. В.Н. Медведевой. — М.: Рус. кн., 1997 — 363 с. — Кн.2 — Обрядовая поэзия: Сборник. — (Библиотека русского фольклора).

5. *Маслова Г.С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в./ Маслова Г.С. — М.: Наука, 1984. — 214 с.
6. *Руднева А.В.* Курские танки и карагоды / Руднева Анна Васильевна — Москва: Советский композитор, 1975. — 304 с.
7. *Соколова В.К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX — начало XX в. [Текст] / Соколова В. К. — М.: Наука, 1979 — 287 с.

РЯЗАНСКАЯ СВАДЬБА: ОПЫТ ПОЛЕВОГО ОПИСАНИЯ

Е.Д. Дымова

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В статье дается описание полевого материала, собранного автором в Спасском районе Рязанской области — деревне Аргамаково, от его старожилов. Основная проблема, сконцентрировавшая круг вопросов данного описания — изменение свадебного обряда, трансформация и утрата его некоторых действий.

Ключевые слова: обряд, свадьба, традиционная культура, ритуал.

Annotation. The article is devoted to the wedding ceremony of the Ryazan region, Spassky district, village Argamakova from the old to the new wedding. The article deals with the problem of how the ritual changes over time and what ritual actions have lost their need.

Keywords: ceremony, wedding, traditional culture, ritual

Деревня Аргамаково Спасского района Рязанской области расположена на правом берегу реки Оки. В акте от 15 ноября 1608 г., который носил название «Ввозная грамота думному дворянину Прокофию Петровичу Ляпунову на деревню Руднево Аргамаково в Рязанском уезде» говорится, что царь и великий князь Василий Иванович Шуйский всея Руси отблагодарил Прокопия Ляпунова за его верность, усердие и службу, передав деревню Руднево Аргамаково «на речке Ольговке» (на окском берегу, занимавшие соседние мысы оврага, которые по-видимому были одним целым) [1]. Население деревни составляли простые крестьяне и дворяне, которым за царскую службу выдавались поместья.

Традиционный свадебный обряд Рязанщины был приурочен к земледельческому календарю, чаще всего свадьбы праздновались в осенне-зимний период, осенью после Покрова, а зимой после Рождества и Крещения.

В ней участвовали два рода, и проходила она в двух подворьях с участием разнообразных свадебных чинов. Свадьба обычно длилась до трёх дней, но могли гулять до недели. Согласно научной фольклорно-этнографической классификации, рязанская свадьба относится к среднерусскому типу (А.М. Новикова, 1981; А.М. Кальницкая, 1984) [3, С. 22]. Её отличительными чертами являются: ритуал с ёлочкой, дарение мыла; каравайная традиция; угощение украшенной головой запеченного поросенка, кашей и особыми свадебными блюдами из курицы и яиц; замена девичьей прически на женскую с надеванием повойника, кички или кокошника; ритуал с поневой; поиски ярки и принесение курочки-«молодки» в дар новобрачной на первый или второй день свадьбы, ряжение «упокойником»; обливание молодых у колодца, приход к теще на блины или яичницу. По всей Рязанщине исполнение свадебного обряда получило название «играть свадьбу» [2, С. 57].

Существует несколько традиционных этапов свадебного обряда Спаского района. Дадим им краткую характеристику.

Сватовство. Родители жениха и невесты договаривались о приданном и дне свадьбы. Через несколько дней родня невесты осматривает хозяйство жениха. После происходил запой и затирание браги.

Предсвадебный день. На девичнике девушка прощалась с красотой и изготавливалось праздничное дерево — ёлка, которая была символом невесты. Далее готовились обрядовые действия, связанные с баней. Утром невесте расплетали косу под ритуальный плач и обрядовую песню с зачином. В последний день перед венчанием в доме жениха выбирали дружку, пекли каравай и обменивались дарами. Невеста дарила рубашу, подштанники, кисет, занавески, подзоры для кровати, столешник, а жених в ответ лапти, мыло, зеркальце, крест на ленте, гребешок и шубу.

День венчания. Утром родители, затем крестные невесты благословляли её Богородичной иконой. Жениха благословляли в его доме иконой Спасителя. Ведущим свадебного ритуала был дружок со стороны жениха. Далее составлялся свадебный поезд, все усаживались на подводы и отправлялись к дому невесты. Потом следовал выкуп и благословление жениха и невесты её родителями, после чего отправлялся свадебный поезд к венцу.

На венчание девушка отправлялась с распущенными волосами, которые покрывались полотенцем, платком, фатой или вуалью. После венчания молодой делали женскую прическу. По возвращении из церкви начинался свадебный пир. Центральное место среди угощений свадебного стола занимал каравай. Во время застолья невеста одаривала семью жениха подарками. После свадебного пира новобрачных отправляли спать в холодное помещение, в котором семейная пара или дружок со свахой предварительно нагревали постель.

Во *второй день свадьбы* ряженные шли в дом молодых искать ярку (невесту), около дома жениха били глиняный горшок, который символизировал об утрате невинности.

На *третий день* гости от жениха шли в дом к родителям невесты, усаживались в доме за стол и угощались. Наступал черёд семьи невесты, праздновать в доме жениха. После угощения родственники выходили из гостеприимных домов жениха и невесты, встречались на улице примерно посередине и шли по улице с песнями.

Коротко упомянув об основных свадебных этапах, перейдём к рассказу о свадебном обряде, записанном автором в фольклорно-этнографической экспедиции в 2019 году от жителей деревни Аргамаково Кирюхиной Марии Павловны (1928 г.р.) и её сестры Жильцовой Анны Павловны (1948 г.р.).

Узнав о цели экспедиции автора, Мария Павловна и Анна Павловна охотно поделились своими воспоминаниями о свадьбе, которая проходила у них в семье. Удалось узнать о роли детей в обряде. Анна Павловна была ребенком, когда у её сестры была свадьба. Она с радостью рассказала о своих детских впечатлениях.

В день *сватовства* или «*уговаривания*» родня жениха сама шла свататься к невесте. В то время мнение невесты и жениха уже учитывалось (до этого родители сами выбирали пару детям). Являясь в дом, свахи договаривались с матерью невесты о приданом. В день уговаривания родня невесты обязательно *осматривала хозяйство и дом жениха*. Приходили женщины измерять сколько окон и дверей в избе: невеста должна была сшить и повесить шторы перед самой свадьбой.

Вечером этого же дня обычно собирались на *пропой* у родителей невесты (около двадцати человек с обеих сторон) для знакомства. «*Женихову*» родню усаживали в первую очередь: сам жених садился в красный угол, а родня невесты, «*которые поближе*» садились за стол рядом с ним. Через некоторое время одна из подруг выводила «*убранную*» невесту. Обе кланялись собравшимся гостям. Невеста целовала родных жениха со словами: «*Товарищ давайте руку, жениха цалуи, мат'ри, отца, всех сваих цалуи*», и садилась к жениху. Родные в это время пели величальную родителям.

Первая радости, отцу матери, отцу матери,
а вторая радости, роду-племени, роду-племени

Во время пропой, как правило, определялся и размер приданного. В него входило: «*пшена 10 килограмм, картофель целый воз, мяса, вина или самогонки*».

Когда женщины собирались печь блины, обязательно нужно было пшено «*Вот адна талчѐт, другая сеит, а патам садятся ани за стол и вы-*

пивают. Идут на селу, кто-та несёт сита худое, кто-та пекиль (на чём блины пекли — М.П. Кирюхина), пляшут, песни пают пад гармошку».

В день венчания, в первый день свадьбы родня жениха собиралась у него в доме, а родня невесты — у неё. Свадебный поезд — «сани», — обязательно украшались. Выбирали самого лучшего коня, которого тоже украшали лентами и цветами. По приезду жених шёл выкупать невесту. Затем начинались «игрица» (веселье) у жениховой родни. Около дома невесты пели песню «Вдоль по морю».

Вдоль по морю синему,
по синему, по волынскому,
плывёт стадо лебединое.
Лебедь плывет да не трехнеца,
под ней вода не шелохнётся.
Никель взялся молодой сизый орёл,
убил белую лебёдушку-душу.
Он пустил кровь во синее во море,
он пёрушки во край бережка,
он мелкий пух — во зелёный луг.
Брала перья, красна девица-душа,
своему дружку на подушечку,
сердечному в подголовье

Пока песня звучала, готовились сани: *«адияла вешают, сперва настелку, адеяло ватное, патом падзор, а падзоры разные вязали, адеяло праздничное каневое, например галубое, розавое, падзор, адеяла летние каричневые, шерсяные бывают, и опять падзор, накрывают накрывалом, сверху падушки бальшие у кавого четыре, у каво две, у каво пабагаче невеста, у каво пабяднее».* Потом жених выводил невесту, сажал её на эту «настель» и возил. Пелась песня «Сиред лето, лето Петрова»

Сиред лета, лето Питрава замерзали азера.
Как па этим па [о]зерочкам хадил-бывал моладец.
Он хадил, он гулял, сняга белы расчищал.
Сам прарубки прарубал, шелкав невад завадил
Белую рыбицу лавил, биз огня её варил
Биз огня её варил, без солы да кипятил

Пашла Маша за вадой карамысли гнуца.
Давно, давно карамысль, давно ни ламались.
Давно, давно наш Ванюша, давно ни жанился.
Давно ни женился, задумал жаница.
Стал он шивелица, ны каня садица.
Ны канясадица, пад ним конь гардица.

Во время венчального застолья жених и невеста возглавляли свадебный праздничный стол. Невеста с женихом выходили на середину и начинали *«обносить»* каждого из гостей (обходить с подносом, на котором было два стакана с вином). Гости выпивая приговаривали: *«Ой, горька, пацеластите маладые, пацелуйтесь, хачу, штоб водка сладкая была»*. При этих словах жених с невестой три раза целовались. Мужчины в это время обычно молчали, а женщины говорили: *«Ой, шла я буграми к вам из соседнего села, да там калючки, зацепилась за юбку, да разорвала, отрежьте мне три метра материи»*. Невеста целовалась с тем, кто просил «отрезать метр» и при каждом поцелуе, отмеряла метр по рукам, и так делали три раза. Количество раз могло варьироваться в зависимости от того, сколько метров попросят. Потом невеста с женихом переходили к следующим гостям и действия повторялись. Гости могли сказать: *«Ой, медведь в углу»*. Невеста при этих словах отвечала: *«Ой, а я Мишу люблю»*. Дальше начинали проверять девушку: *«Ой, а молодая умеет считать?»* — И молодая начинала считать у мужа пуговицы. Пока новобрачные целовались, им в стакан могли кинуть кусочек хлеба. Тогда невеста говорила: *«Ой, у миня каровий глаз»*. А гости ей в ответ: *«Маладых пряхвали, паталок не абмяли, двянацать раз целуйтесь!»*. Есть ещё один вариант, как проверяли невесту. Родные жениха спрашивали: *«Маладая умеет снапы вязать?»*. Тем временем невеста клала к жениху кусок ткани и обвязывала, он начинал прыгать.

Каждый гость обязательно дарил подарок или деньги: *«Тогда бедна жили, магли толька ситяца дарить или рубаль, да паложуть»*, дети в этот момент на полозьях сидели — *«сверху всё видно»!* В конце застолья невестина родня тоже начинала дарить подарки, которые заранее были обговорены: *«мат'ри — шаль пуховую или пакрываальную, сестре — платье шёлковое, брату — рубаху, а у каво есть дети дарили куклу или што нибудь из игрушек»*.

Утром, на **второй день свадьбы**, шли искать «ярочку» (молодую жену), в дом новобрачного. Ряженные заходили в дом с глиняным горшком полным молока, который символизировал «цельную» невесту со словами: *«Куда ярка делась, пастух?»* и сами отвечали — *«Нашли ярку!»*. Сначала невеста в доме жениха «харонилась» (притворялась мёртвой). Находя её, ряженные разбивали горшок с молоком об пол. М.П. Кирюхина восклицала: *«Выходит девочка, с родни жениха, падмитает пол и ей дарят платок или шалочку»*. После этого все садились за стол праздновать.

На **третий день** гости собирались в доме молодых на праздничное застолье. После угощения выходили на улицу и шли по селу с песнями, например:

Выйду ль я на реченку,
посмотрю на быстрою,
где увижу я саво милова
сирдечнава прожнева.

Обозначив основные свадебные этапы, можно увидеть трансформацию, которая произошла за довольно короткий исторический период. Много в свадебном обряде утрачено, остались только некоторые части. Из рассказов информантов видно, что больше не выдают замуж исходя из экономического состояния семьи. Исчезли плачи, расплетание косы, уже не отправляют молодых в холодное место в брачную ночь. Как и везде в настоящее время традиционная культура в Рязанской области в Спасском районе угасает. Для сохранения традиции необходимо интенсивнее осуществлять этнографическую деятельность, изучать традиционную культуру в синтезе всех научных направлений и сохранять песни в концертной практике.

Литература

1. Акты служилых земледельцев XV — начала XVII века. Т. II / Сост. А. В. Антонов — М.: Памятники исторической мысли, 1998. — 608 с.
2. Иников С.А. Русские рязанского края / Т. 2. — 2009. — М. — 748 с., илл.
3. Кальницкая А.М. Взаимодействие и взаимосвязи поэзии с обрядом в среднерусской свадьбе. Дис. ...канд. Филол. Наук. М., 1984 — 196 с.

ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР ВЯТСКОЙ СВАДЬБЫ

Е.А. Фокина

МГИМ имени А.Г Шнитке

Аннотация. В статье рассматриваются этапы Лузской свадьбы: сватовство, сговор, богомолье, шитник, посещение «белой бани», смотры, вечеринка в доме невесты, отъезд к венцу, свадебный пир. Приводятся примеры свадебных песен, бытующих по сей день в Вятском крае.

Ключевые слова: песенный фольклор, Лузский ареал, вятская свадьба.

Annotation. The article discusses the stages of the Luz wedding: matchmaking, conspiracy, pilgrimage, hater, visiting the “white bath”, shows, party at the bride’s house, departure to the

crown, wedding feast. Examples of wedding songs that exist to this day in the Vyatka region are given.

Keywords: song folklore, Luz area, Vyatka wedding.

Вятская земля богата своей историей и традициями. Территория вятского края (ныне Кировская область) расположена на северо-востоке от Москвы и составляет более 120000 км², делится на 39 муниципальных районов. Среди них, на самом севере области находится Лузский.

Первые фольклорные этнографические экспедиции в Лузу были организованы в 1968, 1969 гг. коллективом музыковедов-фольклористов Государственного музыкально-педагогического института (ныне РАМ — им. Гнесиных) под руководством В.И. Харькова, в которых принимала участие С.Л. Браз [2]. Результаты работ С.Л. Браз опубликованы в ряде научных статей, они также вошли в сборник «Песни реки Лузы» [1, 3]. В 1978-1980 годах были продолжены экспедиции РАМ им. Гнесиных (Г.Н. Виноградова, В.В. Свисткова, Е.М. Шифрина). Далее собирательской работой занялись филологи- фольклористы МГУ им. М.В. Ломоносова (1989-1991 гг.) под руководством Н.И. Савушкиной, А.А. Ивановой. В 2013-2015 гг. состоялись фольклорно-этнографические экспедиции ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургского государственного института культуры» под руководством Г.А. Насоновой.

Остановимся на одном из традиционных вятских свадебных обрядов.

На Вятской земле свадьба игралась, чаще всего осенью и зимой или после Троицы. Свадебные песни сопровождают обряд, сохраняющий все традиционные этапы северной свадьбы: сговор, девичник, венчание и славление молодых. Во время сборов невесты к венцу поют песни с поэтичными сравнениями, с добрыми напутствиями. Радость в них нередко сплетается с предчувствием недоброго отношения к молодой женщине в мужниной семье, а иногда и с просьбой к жениху, чтобы он не давал ее в обиду [4, С.4].

Лузский свадебный обряд расширен и включает: сватовство, сговор, богомолье, шитник, посещение «белой бани», смотры, вечеринку в доме невесты, отъезд к венцу, на второй день — поездку к родителям на блины, через неделю — хлебины; мать невесты с ответным визитом посещала свою дочь через три недели. Все эти этапы сопровождали бережные ритуалы: заговоры, магические акты от сглаза, плачи невесты. Уникальная ценность свадебного обряда Лузского района в том, что он подробно зафиксирован на всех этапах. Это стало возможно благодаря тому, что элементы русской традиционной свадьбы сохранялись здесь вплоть до 1990-х годов. Лузская свадьба, это вариант северо-русского свадебного действия, который сопровождается игрой на музыкальных инструментах, песнями, плачами, частушками. Для этой свадьбы характерна взаимосвязь построения самого обряда и словесного текста, который его сопровождает.

Отличительным моментом проведения свадебного обряда в Лузском районе от других районов Кировской области является и то, что сговор в северной вятской свадьбе — это момент окончательной договоренности, что невесту выдадут замуж именно за конкретного жениха. А также в том, что песни, исполняемые на свадьбе, помогают проследить последовательность и весь алгоритм всего свадебного действа.

Сватовство. Когда молодые решали пожениться, парень говорил: «Жди сватов». Сватали невесту на протяжении нескольких дней — с первого раза было не принято соглашаться на замужество. При согласии обеих родительских сторон назначали день, когда будет договор. В день договора, сватов в первый раз угощали и договаривались о дне свадьбы и пропивок («пропивают невесту»). В этот день жених с родителями и близкими родственниками приезжали в дом невесты и привозили с собой вино. Родители обеих сторон могли договариваться о дне свадьбы. Именно здесь впервые начинали звучать свадебные обрядовые песни. Одна из таких обрядовых песен Лузского района в день пропивок это «Тятенька пей». Невеста должна была проявлять уважение и любовь к своим отцу и матери: реветь о том, как ей будет тяжело в чуждадельней стороне в неродной семье. Плач исполнялся и при взаимной любви молодых, и при решении о женитьбе исключительно родителей. Еще один вариант свадебной песни «Батюшка, пей» [2 С.128].

69. БАТЮШКА, ПЕЙ⁴⁹

Печально ♩ = 120



1. Ба _ тюш _ ка, пей,
свет родной, пей, да ми _ лу дочь не про _ пей!

2. Ко _ ня про _ пьешь-да ко _ ня вы _ ку _ пишь
3. Дочь - то про _ пьешь-да дочь не вы _ ку _ пишь!

1. Батюшка, пей,
Свет родной, пей,
Да милу дочь не пропей!

2. Коня пропьешь —
Да коня выкупишь.

3. Дочь-то пропьешь —
Да дочь не выкупишь!

4. Матушка, пей,
Свет родна, пей,
Да милу дочь не пропей!

5. Шубу пропьешь —
Да шубу выкупишь.

6. Дочь-то пропьешь —
Да дочь не выкупишь!

Богомолье. Богомолье — начало свадьбы: именно с этого момента невеста считается просватанной. Невеста должна была реветь в голос: «Не

наревешься за столом, наплачешься за углом». На богомолье невеста прощалась со своими подружками. Плакала и невеста, и ее подружки.

Шитник. Следом после богомолья шло приготовление к свадьбе. Шили приданое и подарки для родственников и гостей. Девушки работали под плачи.

За три дня до свадьбы начинали варить пиво.

Белая баня. Накануне свадьбы утром невеста ходила в «белую баню». В прежние времена бани топились по-черному. Баню топили подружки невесты, либо ее сестры и мать. Банный ритуал во всех деревнях осмысливался как магический акт, и потому включал разнообразные обережные заговоры. Из бани невеста выходила, покрытая скатертью. И «дает спасибо» за пар: кланяется на все 4 стороны.

Смотры (смотрины). «Смотры» называли свадебный пир в доме невесты, который проводился непосредственно перед венчанием. За столом жениху и невесте пелись величальные песни. Разнообразием они не выделялись.

Отъезд к венцу. Отъезд в церковь обставлялся многочисленными приёмами, поверьями и магическими ритуалами. Молодых провожали шумно, чаще всего, под звуки гармошки.

Застолье в доме жениха. Родители жениха молодых встречали щедро — хлебом, солью. Всем гостям наливали пиво, потом приглашали за столы. Молодоженов встречали величальными песнями.

Особыми магическими ритуалами обставлялась первая брачная ночь. Постель готовили матери жениха и невесты.

Второй день. Утром дружка будил молодых. В обычае была демонстрация «честности» невесты: «Постель убирали дружки. Простыни замечали. А если девушка нечестная, дак очень плохо ей будет. По людям славили». На второй день молодые ездили к родителям невесты на блины. Через неделю после свадьбы устраивали хлебины («гостились») — молодые и сватовья ходили в гости к родителям невесты, а потом родители невесты приходили в гости к молодым, «когда позовут» [4].

Во время пира исполнялись частушки-перегудки:

Девки, пойте перегудочки коротенькие,
Милой высушил сердечко у молоденькие.
Заиграла со вечера голосочек тоненькой,
Теперь все будет по-новому и дроля новенькой.
Виноградовая веточка лежала на полу,
Ты не вешай, дроля, голову, когда я запою.

Данное описание свадебного обряда Лузского района Кировской области, включает в себя сведения о том, в каком виде он бытовал. Зафик-

сирован он не фрагментарно, а последовательно от сватовства до пира на второй день. Песни этого действа занимают значимое место, они исполняются в ключевые моменты свадьбы. Следует отметить, что именно песня является памятью того, как игралась крестьянская свадьба. Как и прежде, большинство свадеб в России стараются справить пышно, с большим количеством гостей. Ещё встречаются и такие пары, которым интересны русские традиции и с желанием хотят отпраздновать рождение семьи по старым обычаям.

Литература

1. Вятские напевы/ (Сост. Браз С.Л.)// Всероссийское хоровое общество. М.: 1987. — 45 с.
2. Народные песни Кировской области/ Сост. П. Мохирева, С. Браз, В. Харькова // М.: Музыка, 1966. — 350 с.
3. Песни реки Лузы/ Сост. Браз С.Л // М.: Советский композитор, 1977. — 34с.
4. Свадебный обряд и песни восточных районов Кировской области // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL <https://www.culture.ru/objects/481/svadebnyi-obryad-i-pesni-vostochnykh-raionov-kirovskoi-oblasti> — (Дата обращения: 20.11.2019).

ДРАМАТУРГИЯ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА НИЗОВЫХ ЧУВАШЕЙ ШЕМУРШИНСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ ЧУВАШИЯ

Ю.Н. Шамеева

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова*

Аннотация. Статья посвящена традиционному свадебному обряду низовых чувашей. В ней рассматривается развёртывание драматургического действия свадебного дня, дан анализ звучащим в обряде свадебным песням, плача невесты. Подчёркивается музыкальное и этнографическое своеобразие обряда указанного ареала: выявлено бытование уникального жанра, сохранившегося в памяти исполнительниц — песни-плача невесты и свадебных песен с политекстовыми напевами.

Ключевые слова: традиционная культура, свадебный обряд, чуваш, плач невесты, свадебная песня, политекстовый напев.

Annotation. The article is devoted to the traditional wedding ceremony of the Chuvach grassroots. It examines the deployment of the dramaturgical action of the wedding day, analyzes

the wedding songs sounding in the rite, the bride's crying. The musical and ethnographic originality of the rite of the specified area is emphasized: the existence of a unique genre, preserved in the memory of the performers — the bride's song-crying and wedding songs with polytextual melodies, are revealed.

Keywords: traditional culture, the wedding ceremony, the Chuvach, the bride's song-crying, the wedding song, polytextual melody.

Традиционная свадьба принадлежит к наиболее архаическому пласту культуры любого народа, но этот обряд и в настоящее время выполняет основополагающее значение в жизненном цикле чувашей. В свадьбе, даже в самой современной ее интерпретации, присутствуют черты древнейшей языческой мистерии. Как одна из форм народной драмы, этот обряд прошел сложный путь развития, меняясь вместе с эволюцией общественных отношений.

Изучение драматургии традиционной свадьбы и её музыкально-поэтического содержания в научном ракурсе этномузыкологии является актуальной и сложной задачей, поскольку феномен свадебной музыкальной культуры характеризуется многовариантностью и самобытностью проявлений. Определённую сложность представляет выявление устойчивости традиций и сохранения фольклорного наследия, осознания принципов взаимодействия элементов внутри одной этнокультурной зоны.

Народная свадьба — это не просто красочное представление, в котором пению, музыке отводится весьма значительное место, она отражает складывавшиеся на протяжении многих столетий языческие верования людей. Как пишет О. Пашина, «Вступление в брак всегда считалось главным событием в жизни человека. Переход к новому социальному статусу мужа/жены в крестьянском сообществе осуществлялся путём совершения свадебного ритуала — одного из самых длительных и многосоставных в русской культурной традиции» [4, С. 198].

Традиционная чувашская свадьба имеет многосоставную структуру. Так, исследователь чувашского фольклора А.А. Осипов делит свадебный обряд на три цикла:

1. *Досвадебные приготовления*, куда входит: Сватовство \ Евчë яни; Смотрины \ Хёр килёшни; Договор-рукобитье \ Хёр сұрағни; Вывод невесты \ Хёр каларни.

2. *Собственно свадьба*.

3. *Послесвадебная обрядность*: Суп нового человека \ Сёне сын яшки и Новые сваты \ Сёне хата.

С точки зрения музыкального наполнения наибольший интерес представляет собственно Свадебный день — кульминационный в драматургическом отношении раздел свадьбы, где происходят основные действия.

Подготовка к свадебному дню начиналась сразу после сватовства. За день до свадьбы жених со своими друзьями на хороших лошадях ездили за невестой (в наших краях это называется «вывод невесты»). Невесту с её близкими подругами забирали в соседнюю деревню, в дом к родственникам жениха, где они и проводили ночь до свадьбы. Сам жених ночевал в своём родительском доме, а для охраны своей будущей жены и её подружек оставлял кого-то из своих друзей.

Ранним утром следующего дня подготавливались и украшались лентами, колокольчиками, повязками и цветами повозки с лошадьми.

В доме жениха всех гостей пришедших на праздник, благословляли его родители добрыми словами: «По молочному пути езжайте, по масленому приезжайте!». После этого, гости выходили из дома и рассаживались по украшенным телегам. На протяжении всего пути гости исполняют свадебную песню.

Пример № 1. Свадебная песня «Чикрен чике юртать шура пурсай»:

$\text{♩} = 222$

1. Чик - рен чи-ке юр - тась шу - ра пур - сай

Шу - ра ка - йяк ер - не ер - лё - се,

Шу - ра ка - йяк ер - не ер - лё - се.

Чикрен чике юртать шура пурсай,
Шура кайяк ерне ерлесе,
Шура кайяк ерне ерлесе.

Ялтан яла сурет сара(й) ача
Савна сара хёрне шыраса,
Савна сара хёрне шыраса.

С места на место бежит белая борзая
По следам белого зайца,
По следам белого зайца.

Из деревни в деревню ходит красивый
парень,
Ища любимую красивую девушку,
Ища любимую красивую девушку.

*Записано Шамеевой Ю.Н. в с. Андреевка Шемуршинского района
Республики Чувашии в 2015 году
от Филипповой Риммы Петровны, 1948 г.р.*

Приведённый пример ярко характеризует традицию чувашской низовой свадьбы. Этот *политекстовый напев* представляет собой музыкальное ядро обряда [5]. Роль его в музыкальной драматургии обряда очень значительна. Тексты, объединённые одной мелодией, в поэтическом изложении описывают происходящие во время обряда действия. Она звучит обязательно в пути, когда родственники жениха едут за невестой, исполняется в момент прибытия в дом невесты. Эта мелодия как символ проходит через весь свадебный обряд. По характеру звучания песня радостная и торжественная, отличается нешироким распевным изложением в объёме квинты. Зачастую она исполнялась в сопровождении гармоник, но могла звучать и *a-capello*. Основана на многословном стихе (9-11 слогов), трёхстрочна в форме (АВВ1, где А и В — стиховой текст, а В1 — повтор второй строки).

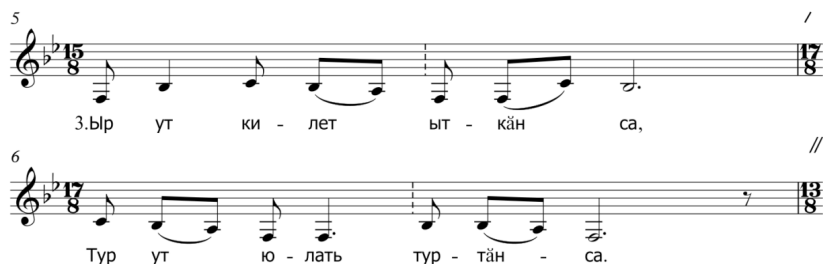
Дальнейшие события происходят по приезду в дом, где провела ночь до свадебного дня невеста со своими подружками. Гости угощались за столами, снова распевали свадебную песню, плясали. В это время, невеста, находившаяся в другой комнате со своими подружками, плачет.

Один из самых драматичных эпизодов свадьбы — плач невесты («*хер йерри*») под покрывалом. Во время его исполнения девушка обращается к своим родителям, упоминает всех своих близких родственников и подружек. «*Плач невесты у всех гостей рвёт [душу] на части, вот как горько плакала девушка*», — рассказывает Филиппова Римма Петровна из села Андреевка, Шемуршинского района ЧР. Также как и в русской свадьбе, «одним из главных свойств невесты является её бессловесность, ритуальное молчание: от её лица говорят другие участники обряда. Единственно возможным для невесты остаётся язык причитаний — жанра, оформляющего переходные ситуации жизненного цикла» [2, С.67].

Песня-плач («*хер йерри*»), исполняемый чувашской невестой, наполнен афоризмами, так же, как и весь чувашский фольклор. В афористической поэзии чувашского народа также лежит «многослойность» в постижении смыслов поэтического текста. Первый — внешний, состоит в буквальном понимании поэтики песни. Второй — более глубинный, несущий эмоциональный подтекст, философский уровень восприятия и осознания мира. Поэтическая форма сюжета песни-плача относится к краткосюжетному типу, где в объёме короткого времени передаётся внутренний скрытый смысл переживания молодой девушки. Краткий тип сюжета является основным и наиболее распространённым в строении чувашской традиционной песни [2].

В качестве показательного примера приведем песню-плач невесты.

Пример № 2. Плач невесты «Ыр ут килет ыткәнса».



Ыр ут килет ыткәнса,
Тур ут юлать туртәнса.

Добрая лошадь летит,
А трава за ней стелется.

Сич ют килет шавласа,
Твансем юлаш хурланса.

Чужие идут шумя,
Родные остаются печальные.

*Записано Шамеевой Ю.Н. в с. Новая Шемурша,
Шемуршинского района, Республики Чувашии в 2012 г.
от Шамеевой Ольги Петровны, 1928\1929-2017 г.ж.*

Спустя какое-то время главный дружка заводит танец, его подхватывают и гости, а после него «свадебные женщины», задействованные в ритуале, снова заводят свадебную песню (см. пример № 1), но уже с другим поэтическим текстом. Далее вся свадебная процессия перемещалась в дом «посажённых» родителей. В этом доме проходил самый главный и переломный момент для невесты за всё время проведения свадьбы — инициация невесты из статуса девушки в статус замужней женщины. С девушки снимали покрывало невесты и девичий головной убор («тухья»), повязывали на голову сурпан и надевали новый женский головной убор — «хушпу», после этого снова покрывали голову девушки покрывалом невесты, под которым она продолжала плакать с большей горечью [3].

В музыкальном отношении плач оставался неизменным (См. пример № 2), однако поэтический текст наполнял его новым содержанием:

Ах, аттесём- аттесём,
Мана панă хула́мпа.

Ах, папа, папа,
Меня выдали силой.

Рама та́рăх ла́сă ларт,
Рама та́рăх ла́сă ларт.

Вдоль улицы поставь клетку,
Вдоль улицы поставь клетку.

Чăпар куккук тытса яр,
Чăпар куккук тытса яр.

Пятнистую кукушку поймай и запусти туда,
Пятнистая кукушка будет куковать

Чăпар куккук авăте,
Манăн сассăм сав пулĕ.

Пятнистая кукушка будет куковать,
Это будет мой голос.

Чувашские песни-плачи являются неотъемлемым атрибутом каждого традиционного свадебного обряда, придавая особое эмоциональное состояние, выстраивая сюжетную линию с кульминационными моментами свадебного комплекса. Плачи занимают своё определённое место в обряде, непродолжительное по времени, но очень важное с точки зрения общей драматургии. Чувашские песни-плачи имеют чёткую мелодико-ритмическую организацию, исполняются в южночувашском ладу, с переменной третьей ступенью. Проявление переменной ступени находится в синтезе с квартовой интонацией, где она находится в составе диатонического нисходящего трихорда, образуя с квартой полутоновое сопряжение. В каждом плаче имеются длительные ритмические кадансы, в середине и в конце мелостроф и мелострок, что является их маркирующей мелодико-ритмической особенностью.

В это время близкий друг жениха подкрадывался к невесте и тайком сдёргивал с неё покрывало невесты, все гости радостно реагировали на это действие, шутили, так как это должно было предвещать хорошую жизнь в будущем.

После этого гости со стороны невесты начинали собираться домой и запевали свадебную песню со стороны невесты, снова выводя девушку на эмоции, порой она плакала, но, уже не исполняя сам плач невесты.

Пример № 3. Свадебная песня «Атя, йăмăк, киле пыратна»:

$\text{♩} = 192$ /

1. А - тя, йă - мăк, ки - ле, ай, пы - рат - на?

3 Эл - ле си - че ю - та ю - лат - на,

5 Эл - ле си - че ю - та ю - лат - на?

//

Атя, йăмăк, киле пыратна?
Элле сичĕ юта юлатна?

Сестрĕнка, ты идёшь домой?
Или останешься у чужих?

*Записано Шамеевой Ю.Н. в с. Новая Шемура,
Шемурашского района Республики Чувашии в 2012 г.
от Шамеевой Ольги Петровны, 1928/1929-2017 г.ж.*

Первую ночь молодые проводили в сарае. После неё молодой парень переходил в статус мужчины, а девушка официально в статус женщины.

Как показывают проведённые экспедиции, в настоящее время традиционный чувашский свадебный обряд уже практически ушёл из обихода и записать его в полном сюжетном виде практически невозможно. Однако в народе наблюдаются малые крупницы свадебной эстетики чувашей, например, частично бытует обряд «новых сватов». В обряде чувашей Шемурашского района Чувашии ещё сохранилось исполнение главной свадебной песни, которая подобно лейтмотиву объединяет всю свадьбу (Пример № 1).

Напевы чувашских свадебных песен в жанровом отношении по-прежнему делятся на песни родственников жениха и невесты. Свадебная песня со стороны жениха распевалась на протяжении всего обряда, при этом, следуя за происходящим действием, исполнялись сотни текстов. В этих песнях гости комментируют происходящее событие, восхваляют положительные качества жениха, либо шутя дразнят родственников невесты и её саму. Песни обязательно исполняются в пути, когда едут за невестой, поются хором в момент прибытия молодой в дом жениха. К сожалению, исчезнувшим жанром являются уже не звучащие на свадьбе песни-плачи невесты, которые удалось записать только по памяти исполнительниц.

Как видим, свадебный обряд низовых чувашей представляет собой развернутое ритуальное действо, в котором важнейшую роль выполняет художественное эстетическое начало. Главным драматургическим центром является основной день свадьбы, наполненный поэтическим содержанием, где пению и музыке отводится определённое место. В то же время народная свадьба — это не просто красочное представление, она отражает складывавшиеся на протяжении многих столетий языческие верования людей.

Литература

1. Кондратьев М.Г. Чувашская музыка в зеркале параллелей: к проблеме Волго-Уральской музыкальной цивилизации. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2018. — 447 с.: ил.

2. *Ларшиников-Пэхет Г.Н.* «Кёсён Хырла хёрринче» / В долине Малой Карлы. — Чебоксары: «Сёнё Вăхăт» («Новое время»), 2009. — 664 с.
3. Народное музыкальное творчество: Учебник. Отв. ред. О.А. Пашина. — СПб.: Композитор, 2005. — 568 с.
4. *Осипов А.А.* Чувашское искусство: История и художественное наследие // Мелодико-ритмические типы свадебных песен низовых чувашей. Сборник статей. — Чебоксары: ЧНИИ, 1988. — 41-66 с.

ГОСТЕВАЯ ПЕСНЯ В ТРАДИЦИОННОЙ ЧУВАШСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ИЗ ОПЫТА ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА

А.А. Сергеев

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В данной статье рассматривается традиция гостевания, как одна из самых распространенных в чувашской песенной культуре. Приводятся примеры текстов гостевых песен, гостевой этикет, рассматриваются характерные черты в построении сюжета.

Ключевые слова: песенная культура чувашей, традиция, гостевые песни, этикет, мораль.

Annotation. This article discusses the guest tradition as one of the most common in the chuvash song culture. Examples of guest song texts, guest etiquette are given, characteristic features in the plot construction are considered.

Keywords: chuvash song culture, tradition, guest songs, etiquette, morality.

С самого рождения нас окружает прекрасный мир звуков, где человеческий голос, вплетаясь в богатую полифонию, звучит довольно красочно и убедительно. Человек взрослеет и на протяжении всей жизни важные события сопровождаются близкой его сердцу народной песней. Таковы и чувашские песни, наполненные мудростью и любовью, начиная от традиционных обрядовых, заканчивая романсами и частушками. Но есть в этой традиции уникальный жанр, в полной мере отразивший гостеприимство чувашей, их нравственные качества, отношение к окружающему миру и друг другу, — это гостевая песня.

Хождение в гости в Чувашии обставляется особо: исполняются песни, восхваляющие хозяина дома, песни о дорогих гостях и любимых родных. В песнях проводятся параллели с окружающим миром, закладываются некие

правила жизни для чуваша. Эти правила можно сравнить с «домостроем». В предисловии к сборнику песен средненизовых чувашей М.Г. Кондратьев про гостевые песни пишет следующее: *«Здесь преобладают... сюжетные мотивы любви к родным, осознания скоротечности бытия, радости встреч, застолья, горести расставаний, трудности бесцельной жизни. Здесь воспевается сама песня как одна из высших ценностей в общении. Среди гостевых можно встретить сюжеты, основанные на самых высоких философских сентенциях о вечности движения природы и борьбы добра и зла»* [2, С. 8].

Гостевые песни в народе часто называют «еске юрри», то есть пирушечные или песни пира. А.А. Осипов к гостевым относит застольные и песни осеннего пива, рассматривая их в контексте пирушечного обряда. В качестве доказательства он приводит мелодико-ритмическое варьирование гостевых песен как типовой напев с политекстами. Встречаются и разнообразные напевы, исполняемые на один текст. Песни не приуроченные к обрядности им названы лирическими гостевыми песнями [5, С. 37].

Про гостеприимство чувашей и их поведение во время традиционных пирушек очень ёмко описано в работе священника Н. Архангельского. Автор пишет про взаимное уважение хозяев дома и гостей, угощение и выпивку, и целого рода кодекс правил поведения чуваша в гостях: *«Без пива — этого национального напитка — у чуваш не обходится никакой праздник, будь он только семейный»* [1, С. 641]. Говорится, что хозяин и хозяйка дома во время пребывания гостей должны оставаться все время «на ногах». Поэтому чувашские попойки он сравнивает с заседаниями, на которых за кружкой пива могли решаться важные вопросы.

Гостевую песню мы можем наблюдать в разных сборниках. «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним», были изданы по материалам, записанным Р.Н. Идобаевым и воспитанниками Симбирской чувашской учительской школы. Здесь отмечено 42 песни, в которых напевы зафиксированы не нотами, а цифрами, например:

3. | 5 5. 7 2̇ 7. 6. 7 2̇. 2̇ 7. 2̇ 6 5. |
Ула́хайма́п сү́лĕ те тусем сине,

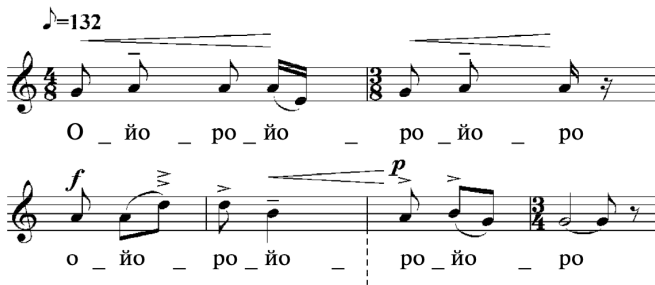
| 5 5. 7 6. 5̇ 3̇. 5̇ 6. 7̇ 6̇ 5̇. 6̇ 3̇ 2̇. | 2 хут.
Ху́ратаймáп шу́рă та ха́лĕ тáлхама.

Пёрик савра йу́расем еп йу́рласáн,
Хаварáймáп сирен те ха́лĕ ка́мáлра

Гостевые песни в данном сборнике выделены как жанр «Праздничных песен» [6].

Гостевые песни можно найти и в сборнике «Чувашские народные песни» Т.П. Парамонова, они обозначены им как «Песни пиров». В данной публикации можно отметить такие образцы, которые поются без слов на мотив гостевых песен: они так и значатся «Без слов» [7].

[Сăвăсăр] 20 Без слов



Особую ценность для исполнителей составляют сборники-антологии чувашских народных песен («Песни низовых чувашей»; «Песни средненизовых чувашей»). С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым от Гавриила Федорова записано «146 песен» — ценных нотаций гостевых песен верховых чувашей (1934 г.) [2, 3, 8].

Автором данной статьи первые записи гостевых песен были сделаны в 2013 году в д. Новые Шальтэмы Канашского района Чувашской Республики. Гостевая песня среди хороводных, рекрутских, шуточных, лирических выделялась особо. Некоторые образцы гостевых песен были записаны непосредственно во время пирушек, когда кто-то из старших от переполнения чувств, обращаясь к близким, запевал их. Отметим, что исполнители эти песни рассказывают как историю своей души, искренне проживая каждое слово. Приведем несколько из таких текстов:

Стоит топчет гнедая лошадь,
стоит топчет гнедая лошадь,
ай-й-й-й, гнедая лошадь.
Хочет идти все вперед и вперед,
ай-й-й-й, хочет идти.

Стоят и топчут родственники,
стоят и топчут родственники.
ай-й-й-й, родственники.
Век хотят вместе прожить,
ай-й-й-й, прожить.

дер. Новые Шальтэмы Канашского р-на ЧР

Пока роса не высохла,
давайте сходим по ягоды.
Золотые, серебряные,
как яблоки мои родные.

Пока без пользы не умерли,
давайте есть и пить.
Золотые, серебряные,
как яблоки мои родные.

дер. Кашкар-сирмы Канаишского р-на ЧР

Смысл этих песен трогает до глубины души. Хотя текст может быть краток. Кондратьев называет такой тип сюжета двухзвенной параллелью [4, С. 28]. Такое построение сродни японскому хокку (хайку), в котором центральное место занимает природный образ, соотносимый с жизнью человека. Само же содержание сродни притче мудреца, раскрывающее в простых словах ценность жизни и любви, сопоставляя мгновенное и вечное. Ёмкость параллели в немногословности, каждый образ на счету, но он весом и значим. Глубина текста достигается его простотой. Гости и хозяин дома выступают с одной стороны в оппозиции, а с другой в единстве — их объединяет родство, забота и уважение. Это и есть чувашский кодекс морали.

У чувашей в гости принято ходить часто, поэтому традиция гостевания достаточно развита. Исключение составляют период сельскохозяйственных работ. Гостевые песни исполняют в Рождество, на Пасху, на Троицу, и по другим календарным и семейным праздникам. Их поют тихо, по-домашнему, в семейном кругу. Но в любом случае гостевые песни просто так не поются.

Несколько слов о том, как это происходило. Хозяин с хозяйкой приглашали гостей в дом, отправляя за ними своих детей. В основном приглашались близкие люди — на пиво или на пироги. От момента приглашения гостей до их отъезда гостевание составляло целое действо, в котором существовали негласные правила поведения за столом. По ним можно было без слов понять взаимоотношения присутствующих. Так, например, было принято выпивать ковш с пивом только после троекратной просьбы хозяина: видя вежливость гостя и предлагая ему угощение, хозяин в качестве примера сначала выпивал ковш сам. Раньше во время застолья мужчины и женщины сидели раздельно. Хозяин угощал мужскую половину, а хозяйка — женщин. В одной из песен поется:

Ай, Боже, какой хороший сад —
вокруг яблони, гости.

Ай, Боже, какие хорошие родные —
вокруг гости, гости.

Возьми же, родной, свою кружку —
с ног валит, валит.

дер. Новые Бурженеры Канаишского р-на ЧР.

А в другой песне есть такие слова:

Пошла в лес с рванными лаптями,
пришла из леса в новых лаптях.

Пришла к родным с трезвой головой,
ухожу от родных с пьяной головой.

дер. Кашкар-сирмы Канаишского р-на ЧР

И еще один текст:

Черная ласточка прилетает как растает снег
Мы не скоро придем, ай, если сейчас уйдем.

дер. Новые Шальтямы Канаишского р-на ЧР

Любовь и мудрость, заложенные в содержании гостевых песен, дали толчок к собственным экспедициям. Область их проведения — в основном южная часть Канаишского района, деревни расположенные по берегу реки Урюм. Это пограничная зона расселения средненизовых и низовых чувашей. Поэтому в записях можно выделить характерные особенности обеих этнографических групп. Несколько песенных образцов автором записаны в д. Новые Бюргенеры и д. Кашкар-сирмы, образованной выходцами из первой деревни. В каждом населенном пункте наблюдаются прекрасные образцы гостевых песен. Многие из них поются под гармонь. Раньше такие песни могли исполняться в сопровождении скрипки и гуслей. Но особенно ценно то, что гостевые песни до сих пор живы, звучат в деревнях и селах. А мы, как наследники традиций, должны попытаться сохранить это богатство.

И малым можно обойтись, и многое можно истратить.
А что дороже того, что мы вместе живем?

Еще о чем поговорить и побеседовать?
Давайте горькое пить и сладко говорить.

Литература

1. Архангельский 1911: Архангельский Н. Гостеприимство в семейном быту чуваш // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете [ИОАИЭ]. 1911. XXVI. Вып. 6. — С. 640—644.
2. Кондратьев М.Г. Песни средненизовых чувашей. — 1993. — 336 с.

3. *Кондратьев М.Г.* Песни низовых чувашей. Кн. 1. — 1981. — 144 с.; Кн. 2. 1982. — 176 с.
4. *Кондратьев М.Г.* Чувашская народная музыкально-поэтическая система и ее инонациональные параллели: автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания.- М., 1995.- 46 с.
5. НА ЧНИИ 1979: Осипов А.А. Чувашские народные песни (по материалам экспедиций в Канаашский район Чувашской АССР). Часть 1. // Научный архив НИИ ЯЛИЭ при совете министров ЧР. 42 СТИ I. — Отд. VI. — Ед. хр. 315.
6. Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним : изд. П.В. Пазухина. Ч. 1 / авт. предисл. И.Я. Яковлев. — Симбирск : Тип. А. и М. Дмитриевых, 1908. — 115 с. // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL <http://simlib.ru/handle/123456789/448>].
7. *Парамонов Т.П.* Чувашские народные песни. — Чебоксары: ЧГИГН, 2012. — 368с. — (памятники культуры и истории чувашского народа). // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL http://elbib.nbchr.ru/lib_files/0/kkni_0_0001098.pdf
8. 146 песен, записанных от Гавриила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым» (Ч.—М., 1934).

ВЕРШИНИНЦЫ: СОХРАНИВШИЕСЯ И НОВЫЕ ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВЫЕ ТРАДИЦИИ

Э.В. Виженкас

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В статье рассматриваются празднично-обрядовые традиции, которые сегодня бытуют в локальной традиции польских переселенцев в селе Вершина. Обозначены изменения, которые произошли в традиционной культуре вершининцев. Сопоставляются примеры празднования в Польше и в Вершине, чтобы четче понять те изменения.

Ключевые слова: сибирские вершининцы, локальная традиция, празднично-обрядовые традиции, польский фольклор, культура.

Annotation. The article considers the festive ritual traditions that exist today in the local tradition of Polish immigrants in the village of Vershina. Marked are the changes that have occurred in traditional vershinins culture. The examples of celebration in Poland and in the Vershina are compared in order to better understand those changes.

Keywords: siberian vershinins, local tradition, festivities, polish folklore, culture.

Традиция играет большую роль в общественной жизни жителей села, к ней относятся как к чему-то святому, нерушимому. Она воспринимается не как сборник заповедей, правил и наказов, которые принимают или не принимают, но традиция есть сама жизнь. Только живя в согласии с традиционными образцами, общество имеет шанс на существование.

Пожилые люди в деревне обладают особым статусом, авторитетом. Они — хранители наследия прошлых поколений, живые свидетели преемственности традиции. Все сказанное в полной мере соответствует тому, что сегодня можно наблюдать в общественной жизни деревни Вершина.

Поляки, приехавшие в Сибирь из Домбровского угольного бассейна во время столыпинской реформы и поселившиеся на Трубочеевском участке (ныне Вершина), пережили много радостных и трагических событий в течение более ста лет. Память об этих событиях и передается из поколения в поколение, — это и является традицией, уже новой традиций вершининцев.

Прежде чем дать описание и характеристику существующим и сохранившимся на сегодняшний день в Вершине празднично-обрядовым традициям, нужно несколько слов сказать о тех людях, которые своей деятельностью способствовали этому. Одной из первых здесь стоит упомянуть Марианну Добровольскую — первую учительницу, приехавшую в Вершину из Польши. Она начала знакомить вершининцев с праздниками (Вигилия, Мажанна), красить писанки к Пасхе, делать вышивки и польские костюмы, знакомить с новыми для них польскими песнями.

Основным связующим звеном в формировании традиции стала деятельность Людмилы Владимировны Вижентас, — первой вершининки, которая после долгого перерыва в контактах с Польшей, отправилась по инициативе местных властей в 1989 году учиться на родину своих предков. После получения диплома магистра филологии Гданьского университета, она вернулась в Вершину, чтобы преподавать в местной школе польский язык. К этому времени уже был отреставрирован и возрожден местный римско-католический костел, а в 2002 году по инициативе Л. Вижентас в Вершине была создана общественная организация «Висла» (Вершининское польское культурное общество).

Во время своего пребывания в Польше Л. Вижентас увидела много новых для жителя постсоветского пространства, но характерных для поляков религиозных традиций и обычаев. В Сибирской Вершине они долгое время находились под большим запретом, поэтому постепенно стали забываться. Все свои знания Людмила Владимировна передавала вершининцам: под ее руководством и совместными усилиями работников школы, членов общественной организации, прихожан, работников культуры организовывались различные праздники и мероприятия. Таковы *Андже'йки* (гадания), *Яс'лка* (воспроизведение сцены Рождества Христова), различного рода

колядования с текстами и песнями, к Вербному воскресению делались пальмы, разучивались ко всем мероприятиям песни.

Чтобы четче понять те изменения, которые произошли в традиционной культуре вершининцев, следует обозначить различия, обусловленные историческим разделением поляков. Сравним некоторые празднично-обрядовые традиции поляков и вершининцев как их своеобразный конгломерат.

Крайне важный праздник для поляков — Рождество, а вот празднованию Нового года стало больше уделяться внимание только в Советское время. Подготовка к Рождеству в Польше и в Вершине начинается с 30 ноября, это время покаяния и духовного очищения: *А'двент*, который традиционно ограничивается определенным порядком и запретами всех видов игр, танцев и даже песен. Сегодня такого порядка придерживается в основном старшее поколение. Традиционным атрибутом Адвента является «веночек», сплетенный из еловых веток, в который помещают четыре свечи. Каждая из них зажигается по очереди в определенное воскресение и имеет свой духовный смысл. В канун праздника зажигают 4 свечи, символизирующие скорое наступление Рождества.

Праздник **Рождества Христова** католики отмечают 25 декабря. День, предшествующий Рождеству, называется *Виги'лия (Wigilia)*. Вигилия соответствует Сочельнику русских. Согласно традиции, Вигилия изобилует богатейшим набором обычаев, сочетающих в себе старые крестьянские верования, направленные на обеспечение процветания, здоровья и изобилие урожая в ближайший год.

Украшение ёлки изначально не было частью рождественской традиции в Польше. До этого повсеместно был распространен обычай украшать *полазники (podłaźniczki)* — верхушки еловой или сосновой ветки, подвешенной к потолку в качестве рождественского украшения. Считалось, что зеленые ветви обладают чудесной живительной, защищают дом и его жителей от злых чар. Но сегодня уже ставят наряженную ёлку. Рядом с украшенной рождественской елкой обязательным элементом украшения дома является *омёла (jamiola)*. Пучок омелы, свисающий с потолка, является символом счастья, любви, богатства, плодородия и вечности. Важно, чтобы у висящих ветвей было много фруктов. С омелой связан рождественский обычай для тех, кто хочет в будущем связать свой брак друг с другом: они должны поцеловаться под ней. В Вершине из перечисленных обычаев на данный момент используется только один — украшать елку, что и делает большинство русских.

Важной частью Рождества является праздничный стол. Стол обязательно должен быть накрыт белой скатертью, а под скатертью должно быть небольшое количество сена в знак того, что Иисус родился в яслях. Вер-

пшеницы обычно этим и ограничиваются, а вот поляки даже застилают соломой пол в комнате и в каждый угол размещают снопы овса и ржи. Приготовление праздничного ужина и всю тяжелую домашнюю работу в этот день нужно успеть закончить до появления первой звезды на небе. По традиции на ужин готовят двенадцать постных блюд как символ двенадцати апостолов. Важным атрибутом стола являются свечи и *обла'тек* — белый тонкий хлеб, принесенный из храма. После прочтения *Святого Писания о Рождестве Христовом* и преломления облаткой, где все присутствующие за столом говорят друг другу пожелания и просят друг у друга прощения, приступают к трапезе. На сегодняшний день в Вершине этот обычай соблюдает старшее поколение, но не дома с семьей, а в приходском доме священника, куда собирается небольшое количество верующих. Отметим, что данная традиция в Вершине появилась тоже достаточно поздно, с момента открытия католического храма в 1992 году.

Итак, к полуночи все отправляются в костел на рождественскую Мессу — *Пасте'рку*. Существует старая польская традиция ставить спектакль о Рождестве Христовом — *Ясэ'лка*, которую показывают перед *Пастеркой*.

Следующий праздник — *Торжество Богоявления* или иначе праздник *Tszech Króli* (6 января). В этот день верующие и в Польше, и в Вершине обязательно ходят в костел. Во время Святой Мессы священник освящает воду, ладан и мел, которые затем прихожане берут домой. Освященную воду можно пить или умываться ею, и, по мнению многих людей, она имеет лечебную силу. Запах зажженного ладана по представлениям очищает жилье от всякой нечисти. А мелом над входными дверями нужно написать буквы *C+M+B=* и цифры текущего года. Буквы обозначают имена Трех Волхвов (Трех Королей) — Каспера, Мельхиора и Бальтазара, но по словам священников, это прежде всего сокращенная надпись на латинском языке, означающая: «*Христос благославляет этот дом*». Надпись хранит дом от всякого зла и несчастья, бережет от воровства и пожаров.

Период от *Торжества Богоявления* и до *Пепельной Среды* (*Środy popielcowej* — оставшиеся три последних дня перед Великим постом) в Польше называется *карнавалом*. Карнавал — время радости, веселья, более частых посещений близких. Поэтому начиная от 6 января, в Вершине принято ходить по деревне ряженым.

Ряженных в Вершине называют *колэндника'ми*. Наиболее желанны ряженные-дети, которые приходят со специально заученными на польском языке поздравлениями и разыгрывают маленькие сценки. За это в подарок получают угощения: сладости, домашнюю выпечку, фрукты. Сейчас в Вершине большой популярностью пользуется колядование молодежью и старшим поколением. Каждый год люди с нетерпением ждут момента, когда можно повеселиться: во время своего шествия по деревне, ряжен-

ные могут и похулиганить — утащить скамейку или сани, засыпать ворота снегом или приморозить калитку, перегородить дорогу колотыми дровами (чурками). В этот период такие шутки прощаются, однако во всем нужно быть умеренным и в хулиганстве своем не переусердствовать.

Некогда широко отмечаемую масленичную неделю, называемую *Остатками* (*Osta'tki*), в Вершине заменил русский праздник *Проводы зимы*. Вместе с тем в 90-е годы XX века появился праздник *Мажан'ны* (*Marzanna*) — *Встреча весны*, который отмечается 21 марта в Польше, в первый день весны по старому календарю (в день весеннего равноденствия). В книге «Фольклор Домбровского бассейна» по словам жителей Заглембя, обряд потопления или сжигания соломенной куклы не практиковался раньше на их территории [2, С. 43], он появился только после Второй мировой войны как форма развлечения для школьников [3, С. 33].

В польской традиции Мажанна появилась давно. Вместе с другими мифическими существами она берет начало от языческих представлений древности. Это одно из воплощений зимы и смерти, но в ритуале четко прослеживается и связь с растительностью: обычно куклу изготавливают из сухой соломы, оставшейся от сбора зерна. Аналог языческого ритуала следует искать в прототипе соломенной куклы. Теоним, от которого произошло имя Мажанна, берет начало от индоевропейского «маар» — «имеющим связь с водой», а также от польского «може» (море) [4, С. 3]. В польской народной культуре фраза «за морем» означает многое: в другом мире, в загробном мире, за пределами смертельных вод.

В некоторых районах Польши рядом с Мажанной выступает мужской персонаж Мажаняк: в руках он держит бутылку, забирая с собой пьянство из села. Эти ритуальные куклы выносят за село и там сжигают или топят в воде. В настоящее время ритуал, связанный с Мажанной, утратил свой священный характер и стал поводом для веселья и празднования начала весны.

Подчеркнем, что в Вершине этот польский обряд не закрепился, но зато каждый год вершининцев приглашают в этнографический музей «Тальцы», где общественная организация «Польская культурная автономия «Огниво» воспроизводит эту традицию.

В Вербное воскресенье (*Niedziela palmowa*) в храмах Польши и Вершины освящают «пальмы» — украшенные веточки вербы, сделанные из цветной бумаги и ленточек, сухих или искусственных цветов. Высота таких «пальм» может быть от 30-40 см. до 1-2 м. Еще один обычай сохранился на протяжении всей истории существования Сибирской Вершины, — это обычай красить яйца на Пасху и биться ими друг с другом.

Шумно и весело отмечались понедельник и вторник после Пасхи, так называемые *Лэ'йки* (*Ла'ны понеджэ'лэк, Мо'кры понеджэ'лэк, Щми'нгус,*

Ды'нгус). Неотъемлемым элементом праздника являются: визги, крики, побег и мокрая одежда [5, С. 1]. Это был обычай обильного поливания водой или «более культурно» — духами. В понедельник мужчины поливали женщин, а во вторник женщины поливали мужчин. За это получали угощение. Молодежь в Вершине сейчас к этому обычаю относится без особого почтения, некоторые и вовсе не знают о существовании и значении этого праздника. Польский этнограф Я.С.Быстронь в этом обычае видит отголоски старых крестьянских ритуалов, которые должны были обеспечить дождь. Он также считал, что этот обычай остался от праздника в честь умерших, во время которого использовали очищающую силу воды [6, С. 146]. В Вершине эта традиция на сегодняшний день культивируется мужчинами старшего возраста: приходя в гости они символически окропляют женщин духами, утверждая, что это обеспечивает здоровье. Некоторые вершининцы припоминают, что раньше в этот день носили с собой зеленую веточку — **гаик**.

Опуская религиозные католические праздники, далее выделим 1 ноября — день **Всех Святых**, отмечаемый как в Польше, так и в Вершине. В этот день и местные, и приезжие в память о своих предках собираются на кладбище. Приносят с собой свечи и цветы, читают молитвы, вспоминают об умерших, подавая на поминальные молитвы в храме. Отметим, этот обычай никогда не прерывался.

Память о своих корнях свидетельствует о желании вершининцев следовать своим традициям. Верность традициям позволяет чувствовать себя в Отчизне и на территории сибирского села. Все самое ценное и важное передается старшим поколением, они учат тому, чему научились от своих предков. Это и есть наши корни, наш стержень, благодаря которому мы сможем преодолеть все препятствия на своем жизненном пути и не сломаться.

Литература

1. *Tomicka J., Tomicki R.* Drzewo życia., Ludowa wizja świata i człowieka. Warszawa: 1975. — S. 225.
2. *Marcinkowa J., Sobczyńska K., Byszewski W.*, Folklor Zagłębia Dąbrowskiego. Warszawa: 1983. — S. 272.
3. *Skonieczna-Gawlik D.*, Tropem badaczy Zagłębia Dąbrowskiego. Katowice: 2016. — S. 399.
4. Bogini Marzanna-Morana // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/01/04/morana-marzanna> — (дата обращения: 24.10.2019).
5. Historia Smigusa Dyngusa // [Электронный ресурс] — Режим досту-

па: URL <https://kurierhistoryczny.pl/artukul/historia-smigusa-dyngusa>.
— (дата обращения: 21.10.2019)

6. *Tomczyk K.*, *Dzieje wsi Czubrowice*. Kraków: 2002. — S. 200.

ПЕСЕННЫЕ ЖАНРЫ В ТРАДИЦИИ ВОСТОЧНОГО ПОДОЛЬЯ УКРАИНЫ

А.А. Гордеева

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Традиционный песенный репертуар Восточного Подолья Украины уникален, его отличает жанровое и стилистическое разнообразие, глубина содержания и реалистичность в передаче человеческих чувств. Однако, в целом не так много публикаций рассматривают песенный фольклор данного региона. Данная статья в некоторой степени восполняет этот пробел.

Ключевые слова: фольклор, этнография, Восточное Подолье, Украина, песенные жанры, традиция.

Annotation. The traditional song repertoire of the Eastern Podillia of Ukraine is unique. It is distinguished by genre and stylistic diversity, depth of content and realism in the transmission of human feelings. However, in general, not many publications study song folklore in that region. And the article to some extent fills this gap.

Keywords: folklore, Ethnography, Eastern Podolia, Ukraine, song genres, tradition.

Одним из факторов формирования культуры являются традиции, они передаются от поколения к поколению и воспроизводятся в определенных общественных условиях в течение длительного периода.

Несмотря на древнее происхождение термина «Подолье», так и не сложилось четкого определения его внутренних границ, хотя мнения исследователей на эту тему в большей степени совпадают. В «Очерках из истории Подолья» Ефим Сицинский отмечает, что оно делилось на две части: *западную* и *восточную*. Западная располагалась на территории среднего Приднестровья, занимала левую сторону Днестра в среднем его течении и до времен татарских набегов называлась *Понизьем* [8, С. 5–6], его название происходит от слова «низ» территории, которая лежит ниже по течению от Галича [2, С. 417].

Западная часть Подолья начиналась от левого притока Днестра Стры́пы и заканчивалась рекой Ля́довою или еще дальше — рекой Мура́фой. Восточная часть Подолья занимала территорию вдоль верхнего течения Буга и его правых, и левых приток, называлась *Побужьем*. Она тянулась к Киевскому княжеству [8, С. 5–6]. Иными словами, *Восточное*

Подолье — этнографический регион Украины, занимающий Междуречье Южного Буга и Левобережного среднего Приднестровья. Большую часть данного региона занимают Винницкая и Хмельницкая области.

Основой песенной традиции является общность и однотипность локальных особенностей. Рассмотрим жанровую типологию песенного репертуара Восточного Подолья, опираясь на труды известного украинского фольклориста А.И. Дея. Исходя из этого, мы условно можем выделить две группы песен: *обрядовую* и *бытовую*.

К наиболее древним украинским песням Восточного Подолья принадлежат жанры *календарно-обрядовые*, связанные с трудовым годом сельского жителя. Среди зимних календарно-обрядовых песен Восточного Подолья выделяют *величальные* — *колядки* и *щедровки*, которые, бесспорно, считаются вершиной магического действия и занимают в украинском календарном фольклоре одно из ведущих мест, представляя собой весьма сложное и многообразное явление. Колядкам посвящены многочисленные исследования, в частности, А. Потебни, Ф. Колессы, К. Квитки, Н. Якименко [7,5,4,10].

Обряды и обычаи, связанные с празднованием Нового года, Рождеством здесь отмечались очень широко. Они радовали крестьян до слез идеальной картиной счастливой жизни. Слушая колядки, бедняк представлял себя состоятельным хозяином, у которого был светлый и чистый дом, убранный по-праздничному и за столом были славные гости, величающие его на весь мир. Так заботы хоть и ненадолго, отступали в сторону. Возможно именно поэтому колядки и щедровки превозносили хозяина, хозяйку, величали девушку, парня, а иногда даже ребёнка.

В канун Старого Нового года или, как иначе называют этот праздник украинцы, — Васильев день, на Подолье принято величать Маланию и исполнять песни в её честь — *маланки*. Помимо *самой Маланки*, важными персонажи являются Коза, Василий, а также цыгане и стражники (полицейские). Песни-маланки имеют сюжетное сходство с колядками и щедровками, а сама традиция щедрования обусловлена не только ряжением, но и песенно-игровыми действиями.

На смену зимнему циклу календарно-обрядовых песен приходит весенне-летний цикл. В честь прихода весны подольяне исполняют величальные песни — *веснянки*. На Восточном Подолье, в частности Хмельницкой и Винницкой области, бытуют и другие названия весенних песен — *гайвки*, которые представляют собой весенние игровые и танцевальные песни, связанные в давности с культом предков-покойников, а также *рындзівки* — величальные календарно-обрядовые песни весеннего цикла, исполнявшиеся в Пасхальный понедельник, т.е. своеобразные пасхальные колядки [1, С. 67-68].

Весенние напевы исполняются на улице, на площади, но в основном — в час игр возле реки, в рощах или на опушках леса.

Весенних закличек на Восточном Подолье, в отличие от других регионов Украины, зафиксировано мало, зато бытует большое количество игровых веснянок характерных для данного региона, в основном не аграрной тематики. Известные *игровые веснянки*: «Воротар», «Зайчик», «Жучок».

«Жучок» бытует только на Восточном Подолье, но и в других регионах Украины, его исполняют на Пасху. Участники игры делают мостик из рук, по которым ходит маленькая девочка-жучок. Другой вариант хождения — под поднятые руки. При этом повторяют короткую песню с рефреном «Грай, жучку, грай». Именно эта песня бытует на всей территории Восточного Подолья.

Активно бытуют *танковые* и *хороводные веснянки*. Об этом свидетельствует значительное количество записей песен этого жанра. Среди них «Туман танец виводе», «Огирочки», «Кривий танец», «Ой, не рости, кропе».

На протяжении всей весны молодежь пела и много *веснянок на любовную тематику*. Лирические веснянки и по сей день занимают достаточно многочисленную группу. На Восточном Подолье встречаются переходные формы: *веснянки-баллады* и *шуточные веснянки*.

Весенние песни логично переходят в сочинения летнего календарного цикла — русальные, купальские, петровочные.

Цикл *купальских песен* сопровождает день летнего солнцестояния, поста. Эти песни симметричны в годовом цикле с праздником Рождества и полны языческой символики, основанной на соединении человека с природой. Но праздник Ивана Купала на Восточном Подолье и сегодня является актуальным для жителей, он проходит вблизи реки, где девушки плетут венки, а парни разжигают огонь, а затем парами или поодиночке перепрыгивают через него, надеясь на очищение. Сегодня в празднике принимают участие преимущественно фольклорные коллективы, исполняющие купальские песни, но как и прежде он проходит вечером. Мелодико-ритмическое исполнение песен однотипно, мелодии зачастую монотонны за счет повторности формульного напева, изменяется лишь текст, иногда приобретающий шуточный характер [9, С. 689-691].

Петровские песни содержат мотивы счастливой любви, замужества, грусти по не найденному или потерянному чувству любви. Петровка проходит — наступает пора жнив. В Подольском земледельческом цикле зафиксировано достаточное количество образцов *жнивварских* (или иначе — жнивных) *песен*. Более других сохранились песни, поэтизирующие процесс завершения сбора зерна и окончание тяжёлых летних работ. Так календарно-обрядовый фольклор плавно переходит к песням семейного содержания.

Уникальным достоянием Восточного Подолья Украины, являются *семе́йно-обрядовые* народные песни, сопровождавшие человека на протяжении всей жизни. Семейная обрядовость сохранилась тут больше, чем календарная, о ней не только вспоминают исполнители, она до сих пор бытует во многих селах региона.

Более всего семейно-обрядовый фольклор передан в *свадебных* песнях. На Восточном Подолье на сельских свадьбах мы и сегодня можем услышать народные песни про каравайниц и кухарок — женщин, готовящих каравай и пищу. Так, например, во время снятия фаты и покрывания молодой могут исполнить «Горила сосна, пала-ла».

Среди семейно-обрядовых песен встречаются *крестинные*, связанные с проводами в рекруты, похоронами и поминками. В этих песнях наблюдается смешение разных исторических эпох, хотя они и имеют давнее происхождение: в их основе можно разглядеть ряд магических элементов.

Генетически родственны *семе́йно-обрядовым* *семе́йно-бытовым* песни. Отметим, что украинцы разделяют эти две категории песен. В *семе́йно-бытовых* отображены *морально-этические* постулаты украинцев. К таким песням относят *песни про семе́йную жизнь* (любовь, женскую долю, сиротство, колыбельные, юмористические и сатирические, высмеивающие человеческие пороки). *Семе́йно-обрядовые* связаны с поворотными моментами в жизни семьи.

На Восточном Подолье, как и по всей Украине, бытуют *социально-бытовые* и *исторические песни*. К социально-бытовым песням относят *думы* — песни лиро-эпического характера о борьбе украинского народа против поработителей и бытовой жизни [9, С. 397]. К историческим относят — *солдатские, казачьи, рекрутские, бурлацкие, чумацкие* песни, в которых раскрывается бытовые стороны человеческой жизни и труда. Иногда в таких песнях мы можем встретить любовные сюжеты или сюжеты о семейно-бытовых отношениях [6, С. 535].

Значительный пласт песен Восточного Подолья занимает лиро-эпические песни о несчастливой доле, — *баллады*. Для этого региона баллада — один из тех динамических жанров, который и сейчас активно функционирует. Возможно, потому что тут живут работающие, чуткие, небезразличные до своей и чужой беды люди, глубоко переживающие собственное горе и сопереживающие трагедии других. Многие знают популярные варианты подольских баллад «Ой, вишенько, черешенько, чом ягід не родиш», «Ой, за гаєм зелененьким», «Шуміла ліщина, шумів тихий гай», — они вошли в золотой фонд украинской народно-певческой культуры.

Но на Восточном Подолье умеют не только горько тужить и горевать, но и веселиться. Обращаясь к разделу *шуточных* и *танцевальных песен*, можно выделить такие известные примеры, как «Мене мати породила»

(Гуляю я), «Ой, там на току, на базарі», «Ой, прийшов я до дівчини», «Чотири воли пасу я», «Ой, копала буряки під зеленим дубом». Такие песни привлекают внимание ярким жизнерадостным оптимизмом, сопровождаются звучанием инструментов. Объектом их содержания в основном является семейно-бытовая сфера, поэтому главными персонажами чаще всего выступают девушки и парни, муж и жена, кум и кума.

Бытуют на Восточном Подолье и *романсы, песни литературного происхождения и современные песни*. Об этом свидетельствует осведомлённость подольян с произведениями многих классиков украинской литературы.

Подводя итоги, следует обозначить, что народная песенность Восточного Подолья до сих пор жива. Сегодня, в сёлах бытуют календарно-обрядовые и семейно-обрядовые песни: колядки, щедровки, маланки, веснянки, купальские песни, жатвенные, свадебные, а также песни о любви, социально-бытовые и исторические, колыбельные, шуточные и песни литературного происхождения. Благодаря изучению песенного репертуара Восточного Подолья удалось выявить общие процессы, происходящие в народном творчестве данного этнографического региона, систематизировать его жанровую систему, выделив основные черты, в отдельных группах песен соотнеся их с общенациональной песенной культурой братских славянских народов.

Литература

1. Дей О.І. Народно-пісенні жанри. У 2-х вип. — Вип. 1. — К.: Муз. Україна, 1983 — 112 с.
2. Енциклопедія історії України. Т. 8. Па-Прик. Редкол. В. А. смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2011, 520 с.
3. Руснак І. Є. Український фольклор. Навчальний посібник. 2-ге видання, стереотипне. Київ: ВЦ Академія, 2012, 304с.
4. Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Квитка К. Избранные труды: в 2-х томах. Т. 1.- Москва, 1971.-С. 73-99.
5. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці, Наук. Думка 1970. с. 383.
6. Пісні поділля: Записи Насті Прісяжнюк в селі Погребище, 1920 — 1970 рр. Упоряд. С. С. Мишанич. Від. Ред. С. Й. Грица. Київ: Наук. Думка, 1976, 521 с.
7. Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 2: Колядки и щедровки. — Варшава. Вь типографіи Михайла Земкевича. Краковское-Предмесье, N 17, 1887.
8. Сіцинський Є. Нариси з історії Поділля. ч. 1. Вінниця, 1927, 73 с. <https://library.vn.ua/e-library/katalog/siczinskij-e-narisi-z-istoriit>

- podillya [просмотрено 20 ноября 2019 года].
9. Українська фольклористична енциклопедія: у 2 томах. Упоряд., науковий редактор філологічних наук, професор М.К. Дмитриченко. Київ: Вид-во Сталь, 2018, 740 с.
 10. Якименко Н. Д. Генезис жанра колядки и его взаимодействие с другими народнопесенными жанрами (на материале украинского музыкального фольклора): Диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Киев, 1984. — 119 с.

ЦЫГАНСКАЯ ПЕСНЯ КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

А.А. Юхнова

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Автор исследует историю происхождения цыган, рассматривает научные исследования и публикации им посвященные.

Ключевые слова: цыганская культура, племя цыганское, быт и религия цыган.

Annotation. The author explores the history of the origin of gypsies, examines scientific research and publications devoted to them.

Keywords: gypsy culture, gypsy tribe, life and religion of gypsies.

Первые сведения о цыганах появились более пятисот лет тому назад. О них известно, что где бы они не появлялись, они гадали, пели и плясали. Русскими этнографами XIX века отмечалось, что цыгане в основном занимались ремеслом коновалов и кузнецов: «племя цыганское вообще с богатым задатком на счастливую и спокойную жизнь, которой оно не имеет. Цыгане способны и понятливы, в характере их мягкость и гибкость, от природы добры, уступчивы» [5, С.3].

История и происхождение цыган отразились во множестве названий племени, сложившихся к середине XIX века, их именовали «gipsy» (Англия), «Zigeuner» (Германия), «bogemiens» (Франция), «farao nepek» (Венгрия), «gitanos», «flamencas» (Испания, Португалия), «tattari» (Швеция, Дания), «doma dumanı» (Индия), «египтяне», «фараоново племя» (Россия), «боша» (Армения), «зингане» (Персия), «чигяне» (Турция), «гелеби» (Египет), «люли» (Средняя Азия)» [5, С. 3-4]. Сами цыгане тоже называют себя по разному: romano, romali и т.д.

Первые научные исследования о происхождении цыган принадлежат немецким ученым-лингвистам Е. Рюдигер и Г. Грельман, обративших

внимание на то, что важнейшие корни цыганского языка принадлежат к санскритским диалектам. Позднее в «Московских ведомостях», с отсылкой на труды Г. Грельмана отмечалось, что «цыгане происходят из касты судеров» [3]. Опираясь на английские источники «Вестник императорского Русского географического общества» подчеркивал родство цыган с индо-скифскими племенами. Из исследований Г. Ньюбольда стало известно, что цыганские племена кочевали в ширазской долине, это были медники, кузнецы, чеканщики монет. Таким образом, появлению цыган в Европе предшествовал примерно тысячелетний период их обитания в средней и малой Азии и Египте.

Первые упоминание о цыганах встречается в XVII веке в документе императрицы Анны Иоанновны о новых налогах в армии, где говорится о том, что для содержания полков следует определить сборы с цыган. В декабре 1783 года Екатерина II издала указ, согласно которому цыгане причислялись к крестьянскому сословию и отныне с них взимались налоги. Последующее упоминание о народе в официальных документах датируется тем же годом. Увеличение числа цыган в России шло прямо пропорционально присоединению к стране новых территорий, и в частности, после присоединения Кавказа и Средней Азии к Российской империи.

Однако как отмечают в своем исследовании Е.А. Друцем и А.Н. Гесслером «по современным научным представлениям древней прародиной цыган была Индия, откуда они пришли в Европу через Афганистан, Персию, Турцию. Кульминацию этого миграционного процесса относят к X-XI столетиям. На территории России цыгане поселились в основном в конце XVII — начале XVIII века, а в южных пределах государства — еще в XV столетии, проникнув сюда из придунайских областей. Они образовали особые этнические группы, по культуре отличные от русских цыган. Предки последних появились в российских землях намного позже, проложив, как считают ученые, путь через Германию и Польшу.» [2, С.3]. «С конца XVIII века цыганская музыка прочно утвердилась в Русской культуре. Родоначальником профессионального исполнительства цыган в России был знаменитый хор, собранный из состава крепостных цыган графом А.Г. Орловым-Чесменским» [2, С.4]. Репертуар цыганских хоров первоначально состоял главным образом из русских народных песен и романсов.

В 1931 г. в Москве был открыт национальный театр «Ромэн», который был призван стать центром цыганской национальной культуры.

В настоящее время существует достаточное количество концертирующих коллективов, исполняющих цыганские песни и танцы. Их темпераментные хороводы, пляски, песни естественным образом вписались в быт русского народа.

Цыганская песенная культура религия и язык стали привлекать все большее внимание филологов, историков, этнографов и фольклористов. Более посчастливилось в отношении научной фиксации поэтическим текстам песен русских цыган. Достаточно сослаться на фундаментальные труды по цыганскому фольклору, содержащие записи народной поэзии, таких крупных ученых — филологов и этнографов, как П. Истомин (Патканов), В.Н. Добровольский, А.П. Баранников. Глубокую заинтересованность к цыганской культуре проявляли писатели и поэты: Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, Н.С. Лесков. Известно, как сильно увлекала А.С. Пушкина музыка цыган и не случайно в качестве эпиграфа к «Кавказскому пленнику», а затем к «Цыганам» он намеревался использовать строки из «Послания гр. Ф.И. Толстому» П.А. Вяземского:

Американец и цыган,
На свете нравственным загадка,
Которого, как лихорадка,
Мятежных склонностей дурман
Или страстей кипящих схватка
Всегда из края мечет в край,
Из рая в ад, из ада в рай!
Которого душа есть пламень,
А ум-холодный эгоист;
Под бурей рока — твёрдый камень!
В волненьи страсти — легкий лист.

Трудно назвать литературные и музыкальные жанры XIX века, куда бы не проникла цыганская тема, музыкальная речь. Между тем в отечественной науке цыганская песенная культура не стала предметом самостоятельного изучения.

Первым популярным изданием, содержащим нотные записи подлинно цыганского песенного фольклора, исследователи считают сборник «Полевые цыганские песни» подготовленный Н.Н. Кручининим. Сборник вышел в 1929 г. В 1961 г. вышел второй сборник Н.Н. Кручинина — «Песни московских цыган XIX века». Традиционные цыганские народные песни, нашли отражение и в сборнике С.М. Бугачевского [1]. Работа была опубликована издательством «Советский композитор» в 1971 году под редакций Е.В. Гиппиуса. Песенный материал, представленный в нем был издан впервые и содержал записи традиционных бытовых, а отчасти и эстрадных песен по преимуществу московских цыган. В сборнике шесть разделов: протяжные песни, плачи, бытовые, свадебные песни, песни под пляску и шуточные. Песенные тесты даются в цыганских оригиналах и русских подстрочных переводах, есть приложение.

Весьма интересной является работа Т. Щербаковой «Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России», посвященная значению музыки и творчества цыган в истории русской музыкальной культуры. Большое место в работе отводится особенностям исполнения цыганских русских песен и романсов. Исследовательница отмечает: «неизвестное племя бродило из страны в страну и проникало в Австралию и Америку» [5, С. 3-4].

В 1988 году вышел сборник «Народная песня русских цыган» под редакцией Друц Е. и Гессер А. Материалы, вошедшие в книгу, собраны составителями во время экспедиций по местам проживания «той представительной этнической группы цыган, которую в науке принято называть русскими или северно-русскими цыганами». [2, С.3]. Сборник включает 55 наиболее совершенных в художественном отношении образцов цыганского песенного фольклора. Издание нотное, но в тоже время учитывались и поэтические достоинства песенных текстов. В сборник вошли как полевые записи составителей, так и примеры исполнительской интерпретации произведений цыганского песенного фольклора.

В 2000 году в Воронеже вышла книга «История цыган. Новый взгляд» под редакцией профессора Г.С. Деметера [4]. Книга состоит из нескольких частей: в первой — кратко излагаются общепризнанные теории происхождения цыган, а так же пути их миграции; во второй — рассматривается «генезис цыганского музыкального фольклора». Это абсолютно новый взгляд на народное творчество цыган. Цыгане России рассматриваются как совокупность этнических групп, появившихся в пределах данного государства в разное время. В последней части указанной работы авторы рассматривают историю цыганской одежды на основании литературных и изобразительных источников. Книга содержит много нового: впервые для анализа привлечен столь обширный исходный материал.

Большой интерес представляет сборник, составленный В.М. Щуровым «Песни русских цыган», включающий 55 образцов богатейшего цыганского песенного фольклора. Автор-составитель стремился отобрать лучшие, наиболее совершенные в художественном отношении примеры и тем самым показать саму суть стилиевой основы народного музыкально-поэтического творчества русских цыган. Основной акцент в сборнике отдается музыкальной стороне отбираемого для публикации материала, его качеству, поскольку оно нотное. В то же время автором учитываются и поэтические достоинства песенных текстов. В сборник вошли не только полевые звукозаписи собирателей цыганского фольклора, но и примеры исполнительской интерпретации разных образцов известными мастерами концертной эстрады прошлого и наших дней [6, С.3].

В последние годы в нашей стране было издано несколько репертуарных сборников цыганских народных песен, составленных Н.А. Сличенко

и А. Лихатовым. Составителями сборника отобраны примеры, которые также характеризуют особенности народного исполнительства русских цыган.

Следует отметить, что традиционные цыганские народные песни, бытующие в различных европейских странах, не имеют между собой ничего общего. В каждой стране элементы традиционной цыганской мелодики своеобразно скрещивались с элементами песенного фольклора тех народов, среди которых жили цыгане. Так, песни испанских цыган ничем не напоминают песни венгерских цыган, песни венгерских цыган — песен валахских и молдавских цыган. И каждая из этих традиций, взятая в отдельности, не сходна с песенными традициями цыган, живущих в России. Более того, не сходны между собой и песенные традиции цыган, живущих в различных частях Российской Федерации. Песни цыган центральных областей России отличаются от песен сибирских цыган и ростовских.

В настоящее время на территории Российской Федерации насчитывается около 200 тыс. человек. При этом среди цыган выделяется довольно много субэтносов. Около 90% цыган живет в Европейской части страны и на Урале. Проживают цыгане в Сибири, на Дальнем Востоке, в Ростовской области и в Краснодарском крае.

Мелодические стили цыганского песенного фольклора в России еще очень мало изучены; их записи представлены в публикациях в сравнительно небольшом числе образцов. Рамки статьи не позволяют широко коснуться обозначенной темы, работа находится в первоначальной стадии исследования и предполагается дальнейшее изучение обозначенной темы.

Литература

1. *Бугачевский С.М.* Цыганские народные песни и пляски: Для пения (соло, хор) без сопровожд.: С предисл. и примеч. / Запись С.М. Бугачевского. — Москва: Советский композитор, 1971. — 76 с.
2. *Друц Е., Гессер А.* Народная песня русских цыган — издательство «Советский композитор», Москва, 1988. — 184 с., нот.
3. Московские ведомости, 1784, 19 марта, №74.
4. *Деметер Н., Бессонов Н., Кутенков В.* История цыган — новый взгляд. — ИПФ «Воронеж». 2000. — 336 с.
5. *Щербакова Т.* Цыганское музыкально исполнительство и творчество в России. — М.: Музыка, 1984. — 176 с., нот.
6. *Щуров В.М.* Песни русских цыган. 2-е издание, исправленное, дополненное. — М.: Современная музыка, 2013. — 184 с., нот.

ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ БЫТОВАНИЯ: ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ

В.В. Григорьева

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В статье рассматриваются обрядовые песни и упоминания об обрядах, сохранившихся на территории Ветковского района Гомельской области Республики Беларусь, записанных в этнографической экспедиции в деревню Столбун 2017 года.

Ключевые слова: обрядовый фольклор, традиция, обрядовые песни, сохранение традиции, региональные особенности, этнография.

Annotation. the article considers ritual songs and mentions of rituals preserved on the territory of the Vetkovsky district of the Gomel region of the Republic of Belarus, recorded on an ethnographic expedition to the village of Stolbun in 2017.

Keywords: Rite folklore, tradition, rite songs, preservation of tradition, regional features, ethnography

Деревня Столбун имеет свою историю и исполнительницы ансамбля «Столбунские вячёрки», — часть этой истории, они помнят обряды, переданные им по наследству и поддерживают их жизнь. Руководителем «Столбунских вячёрок» с 1990 года является Паращенко Светлана Ивановна, по ее инициативе ансамбль собирается в Доме Культуры. Участники ансамбля до сих пор хранят календарные песни, которые приурочиваются к какой-либо конкретной дате. Многие из этих песен совмещают и языческие и христианские верования. В.Я. Пропп объясняет это явление следующим образом: «Приуроченье старинных дохристианских праздников и обрядов к церковным привело к тому, что в большие праздники народ соблюдал как церковные обряды, так и свои, старые, по происхождению своему языческие» [1 С. 50]. Иными словами, народу было свойственно изобретательно толковать некоторые церковные учения на свой манер.

Отличительной чертой западной традиции является календарь. Участники ансамбля с радостью рассказывали, как раньше проходили обряды в их деревне. От них была записана щедровая колядная песня «**На лице, лице**»: «*На каляду ходили в щёдры и пели каляды*», — говорила Чуешова Анна Ильинична. И по сей день на Украине и в Белоруссии, в южных регионах России, в селах и деревнях молодежь собирается вечером и ходит «щедровать». Во это время принято петь величальные песни хозяину дома, его семье, желать богатого урожая и здоровья в новом году. В ответ щедрующих одаривают.

На луце луце, шалковай траве.
Святый вечар добрым людь!
Маладый купец, коника пасе.
Святый вечар добрым людь!

Еще один «двоеверный» праздник, бытующий в деревне Столбун, — Сретение Господне. Славянское слово «сретение» переводится на современный русский язык как «встреча». «СРЕТАТЬ, сретить, сresti и сресть, сренуть кого, что, встречать, стречать» [2 С. 279]. В православной традиции он входит в число двенадцати важнейших праздников после Пасхи. Согласно евангельскому повествованию, на сороковой день после рождения Иисуса Христа Мария вместе с Иосифом пришла из Вифлеема в Иерусалимский храм и принесла с собой своего сына. Так Сретение для христиан переосмысливается, как встреча человечества в лице старца Симеона с Богом. Но в древности Сретение считалось днем встречи зимы с весной. Отсюда и слова песни **«Зима с летом стракалась (встречалась)»**. К этому дню приурочено много примет, которым стараются следовать и сегодня: звездное небо к позднему приходу весны; капель к росту пшеницы, а метель несет за собой неурожай. Считалось, чем раньше в этот день пойдет снег, тем раньше уродится хлеб. Поэтому и эта песня исполнялась на сретение 15 февраля.

Зима с летом стракалась.
Стракалась,
Зима у лета пыталась.
Пыталась,
Чи было лето чи не было?
Не бывала...

Центральное место в репертуаре ансамбля занимает обряд «Похороны стрелы» — женский аграрный обряд поздневесеннего цикла. Он достаточно широко распространен в Полесье и на примыкающих к нему территориях. Однако староверы, которых немало переселилось на Ветку, считают данный обряд греховным. В некоторых деревнях даже существуют запреты священников на его проведение. Но старожилы деревень каждый год все равно его проводят. В это время к ним могут приехать любые желающие участвовать в обряде.

Обряд связан с выходом в поле, где посажены озимые. Отсюда термин «Посожье» — обозначение территории вдоль реки Сож, где стрела широко отражена в обрядах и в различных орнаментах, как громовой знак.

Участницы ансамбля так и говорят: «Самая главная стрельная песня ты иди стряла, да ўдоль сяла, дай удовь сяла, вперед вулицы. Ты ня

бей стряла добра моладца, па тому моладцу некаму плакати... При этом участницы ансамбля подчеркивают особо: «Это тильки беларуская песня. Стрела — это праздник на шестой неделе после Вознясения. У нас в этот день из покон вяков собирались люди из разных сторон деревни и приходили все в центр. В центре водили большой харавод и потом уже целенаправленно отправлялись все в поле. И тоже пели все песни. Хараводные это были одни песни, а когда уже шли, — пели другие песни, такие как «Ты иди стряла». Шли в жита, приходили все в жита, вадили хараводы. Патом шли вжэ закапывали манетку. Кто манетку, кто бусинку. Загадывали желания. Говорили:

Пашел Господь на небеса,
потянул наше жито за колоса.
Даем зямельке дар — гроши,
чтоб послал нам уражай хороший».

С этими словами выходили с поля, рвали себе колосков, домой приносили за икону клали — это считалось оберегом от всех нечистых сил и от грома, молнии, чтобы был порядок в доме.

С поля уже шли с другими песнями, плясали, на гармошке играли. «А хароводные, такие как, — Я скакала, плясала, — дальше следовали». Такими словами исполнительницы старались подчеркнуть различие песенных жанров:

Я скакала, плясала против милага двара,
Ой, люли калина, люли ягода мая.

Следом за обрядом «Похороны стрелы» идет «Жнивá» — праздник сбора урожая известный многим европейским народам. В большинстве случаев он уже утратил свое традиционное осмысление. В белорусской культуре, не смотря на века христианского господства, он сумел сохранить свое обрядовое назначение. В последний день жатвы в поле выходят все члены толоки и принимаются на уборку. В конце дня из собранных колосьев составляется общий сноп, который украшают полевыми цветами и пёстрыми лентами. Общий сноп могли оставить в поле до следующего года или забрать в деревню. Подчеркнем, и сегодня праздник уборки урожая отмечается в Беларуси на самом высоком уровне. К песням, исполняемым во время обряда, можно отнести «Ай, ну четко вы молодые жнейки»:

Ай, ну четко вы, маладыя жнейки,
ай, пара вжэ жита жать.
Закатися, завали..., жаркая салнейка,
ай, за леса, за лясок.

Крупенкова Мария Ануфриевна вспоминала: *«Женщины жито сярпа-ми жали так после войны, чи камбайны. А на поле — детки маленькие у люльках»*.

Существовали свои обряды и во время призыва в армию. Девушки для такого случая для своих «залеточек» и «ягодиночек» готовили вышитые платки — на дорожку. Такой подарок возлагал на них определенные обязательства: раз дала платок — значит, должна дожждаться. Очевидно, что у тех парней, кто остается в селе, была своя знаковая система: в некоторых районах было принято возле дома ожидающей невесты наряжать елочку, на которую вешали куколку из тряпок. Ее не убирали, пока солдат не возвращался. На проводы парней в армию пели припевки под гармони:

Ана маменька увстала, самовар поставила,
Сына чаем напаила, в армию атправила!

Не ругай мене мамаша, скоро атругаишься,
Падайнеш(и) к каравати, только нарыдаишься!

У приёмку и с кудрямы, — из приёмки без кудрей,
Асталися маи кудри, у приёмки у двярей!

Правяла свайго милога, правяла я за сяло,
Ой, падруга дарагая, чи даждуся я яго?!

Исполнительницы ансамбля «**Столбунские вячёрки**» помнят много традиционных песен, как проходили те или иные обряды, как гуляли, как свадьбы справляли. Очень радует то, что такие ансамбли из местных жителей маленьких деревень рассказывают про свою традицию и до сих пор проводят некоторые обряды. В наше время они все меньше сохраняются, их не только не проводят, но и начинают забывать. Песни, сопровождающие их, утрачивают свой обрядовый смысл, хорошо, если они просто продолжают звучать, а не исчезают вовсе.

Опыт этнографических экспедиций в современной практике очень сложен. Все тяжелее становится записать традиционный материал, выявить признаки той или иной традиции в записях, получить достоверную информацию об обрядовом фольклоре. Но мы должны искать, записывать всё, что осталось, и по крупицам собирать в общую картину информацию про обряды и традиции, опираясь на уже существующую научную литературу.

Литература

1. *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. (собрание трудов В.Я. Проппа.) Составление, предисловие и комментарии А.Н. Мартыновой. — Издательство «Лабиринт», М., 1998. — 352 с.
2. Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля: В 4 ч. — М.: О-во любителей рос. словесности, учрежд. при Имп. Моск. ун-те, 1863–1866. — Ч. 1–4. Ч. 4: Р–V. — 1866, — 625 с.

ПРОТЯЖНАЯ ПЕСНЯ В УРАЛЬСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

О.А. Калюжная

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В статье автор рассматривает песенную традицию Урала, а именно лирическую песню, особенности её мелодического строения, содержания и диалекта.

Ключевые слова: песенная традиция, протяжная песня, уральский говор.

Annotation. In the article, the author considers the song tradition of the Urals, namely the lyrical song, the features of its melodic structure, content and dialect.

Keywords: song tradition, long song, Ural dialect.

Имя Уральскому краю дал горный хребет, протянувшийся с севера на юг, и разделивший, словно каменный щит два материка, Европу и Азию. Недаром, в старину, его называли «каменным поясом», а поездки за Урал — «походами за камень». Границу между Европой и Азией наметил и обосновал известный русский географ В.Н. Татищев (1735 г.). По приказу Петра I установлен первый деревянный обелиск на границе Европы и Азии и до настоящего времени в разных местах этой границы стали устанавливать опознавательные знаки: деревянные, каменные, железные обелиски.

В настоящее время Уральский регион делится на: северный (пермский край и Прикамье — часть республики Коми), средний (Свердловская область), южный (Башкирия, Челябинская и Оренбургская области) и зауралье (западная часть Тюменской и Курганская области). Из истории известно, что первые поселения русских на Урале появились уже в XII веке, их основали выходцы из Северной Руси. До прихода русских, аборигенами среднего Урала являлись: башкиры, сибирские татары, манси и ханты. Они селились преимущественно вдоль рек и занимались в основном охотой,

рыболовством, бортничеством. В районах с более мягким климатом преобладало земледелие и скотоводство.

К концу 70-х годов XVI века при Строгановых, возникло уже 40 населённых пунктов. Освоение новых территорий сопровождалось строительством городков. Для охраны «московского кружного пути» в конце века на его трассе, по восточному склону Урала, строятся и укрепляются города: Лозьвинск (1589 год) и Пелым (1593 год). В верховьях Туры, на месте небольшого туземного городка был выстроен новый город — таможня Верхотурье (первая столица среднего Урала, 1598); на Туре ниже по течению, на пути в Тюмень строится Турьинск (1600 год), ставший, в последствии, уездным центром. Уже к концу XVIII века Средний Урал имел весомое значение в экономике России. Он занимал господствующее положение по производству железа и меди и являлся единственным районом по добыче золота. Промышленное освоение края создало предпосылки для особых форм поселений горно-заводских районов (заводов), которые концентрировали значительные массы населения.

Южный Урал стал особенно интенсивно заселяться в 30-е годы XVIII века переселенцами из различных регионов России: севера, центральной полосы, с Дона и Поволжья. Смещение говоров различных областей России отразилось в уральской протяжной песне. А сам край край — стал местом ссылки и каторги.

Природно-климатические и социально-культурные особенности каждого региона накладывают особый отпечаток на мелодику, интонацию и манеру исполнения песен. Отличительные черты и особенности песенного фольклора обусловлены, прежде всего, местом. Именно так и складывается песенная традиция. Объектом исследования в данной статье является уральская лирическая протяжная (проголосная) песня.

Уральская проголосная песня развивалась в рамках общерусского песенного творчества: её происхождение связано и с ранними историческими событиями, происходившими в России, и с событиями на Урале. Лирическая протяжная песня занимает центральное место в репертуаре уральской песенной традиции. В местной терминологии такую песню называют «проголосная» или «долгая». Идеино-тематический состав проголосной песни богат своим разнообразием.

Особую группу составляют песни о тяжёлой женской доле. Эти песни бережно сохранились народными исполнителями и тому мы находим подтверждение в сборнике Л.Л. Христиансена «Современное народное песенное творчество Свердловской области». Автор пишет: «... в 1943 году от А.И. Широковой был записан вариант песни «Земляничка-ягодка». Эта песня известна благодаря сборникам XVIII века В.Ф. Трутовского и И.Г. Прача. Её текст был использован русским драматургом А.Н. Остров-

ским в своей сказке «Снегурочка» (песня Леля — О.К.). И в музыке Чайковского к «Снегурочке» Островского и в опере Римского-Корсакова этот текст нашёл высокохудожественное музыкальное воплощение» [2, С. 33].

К сожалению, в настоящее время указанный вариант протяжной песни исполняется в упрощенном виде учебными коллективами. Хотя и уральский вариант отличается лаконичным изложением.

Земляничка-ягодка

Записал Л.Христиансен
в 1943 году

Жалобно. Медленно

Запев

Хор

1. Да зем_ля _ нич _ ка - я _ год _ ка, да на по...

7 _лян _ ке вы _рос_ла, да, ой! Ой!

13 Ой! Ой! О, о, о_ей_е!

Большой популярностью у исполнителей пользовалась лирическая песня «Уж вы, кумушки мои», записанная от А.И. Широковой и К.Г. Каштановой, вариант которой имеется в сборнике Н. Пальчикова (Крестьянские песни, записанные в с. Николаевка, Мензелинский уезд, Уфимская губерния (Южный Урал.-Л.Х.) Н. Пальчиковым». Москва, у П. Юргесона, 1896, стр. 270, № 122 «Уж вы кумушки, голубушки»). Как отмечает Христиансен: «Песни о тяжелой женской судьбе чаще всего имеют трагический характер. Причина их актуальности в силе художественных образов, с помощью которых раскрываются темы скорби о смерти родного человека, переживания неразделённой любви и так далее» [2, С. 35].

В работе с данным песенным материалом при сохранении особенностей подголосочного склада, происходят поиски синтеза академического и народного хорового многоголосия, желание использовать широкое расположение голосов, а так же высокие регистры женских и мужских голосов. Сохраняются особенности народной музыкальной речи в форме (неквадратные, несимметричные построения), в ритме (переменные размеры), в ладе (переменные лады) и так далее. Музыкальная речь сжимается и становится рельефнее.

При сохранении основных форм уральская песенная традиция имеет свои отличительные особенности. В первую очередь, уральская проголосьная песня отличается манерой исполнения: мягкостью звука при котором сохраняется «окающий» диалект, а в некоторых случаях «акающий» диалект. Исполнение лирических («проголосьных») уральских песен может быть подвижно и динамично, в отличие от стандартного, медленного темпа исполнения лирических протяжных песен некоторых областей России. Проголосьная песня Урала самобытна, но в целом, развивалась в рамках общерусского песнетворчества. Автор методического пособия «Невьянские песни» профессор В.В. Бакке приводит такое высказывание Л.Л. Христиансена: «Своеобразие музыкально-поэтического творчества рассматриваемой нами области заключается, прежде всего, в том, что оно, перефразируя выражение П.П. Бажова, является своего рода «копилкой областных стилей русской народной песни» [1, С.5].

Исследование находится в первоначальной стадии развития и требует дальнейшей разработки.

Литература

1. Бакке В. В. // Невьянские песни. Уральские народные песни Невьянского района свердловской области, записи 1973 — 1976 гг.: Учебно — методическое пособие по изучению песенной традиции Среднего Урала. СПб., 2017. — 216 с.
2. Христиансен Л.Л. Современное народное песенное творчество Свердловской области // редактор Т. Лебедева, техн. редактор Е. Уварова, художник Г. Смелова, корректор Д. Абрамова / М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. — С. 33-35.

ТРАДИЦИОННАЯ ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА ОСЕТИНСКОГО НАРОДА

В.Н. Кочегарова

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Статья посвящена традиционной песенной культуре осетинского народа. Рассматривается традиционное мужское хоровое пение и женское хоровое пение.

Ключевые слова: традиционная народная песня, мужское хоровое пение, женское хоровое пение, причитания.

Annotation. The article is devoted to the traditional song culture of the Ossetian people. Traditional male choir singing and female choir singing are considered.

Keywords: Traditional folk song, men 's choir singing, women 's choir singing, due.

Осетины — ираноязычный народ, живущий на Кавказе. Самоназвание осетин — «ирон», «ир» не противоречит имени алан. Название племен — аланы, аорсы, аланорсы, а также современное «ирон» восходит к термину «арий». Буква «л» в слове «алан», как доказал известный ученый — ирановед Пфафф, появилась путем оглушения буквы «р» в слове «ариан» [2].

Аланы — предки современных осетин, стоявших на страже исторических рубежей и охранявших проходы в Европу, заслоняя от смертельных ударов диких орд кочевников, приходивших из Азии через Дарьяльские и Дербентские ворота. Осс-Аланам народы Европы обязаны своим национальным и политическим бытием. Оссы, разбитые Гуннами, двинулись через Дунай на Запад, и уходя через равнины Европы в направлении Испании, всюду оставили очаги своей культуры, память о которых сохранилась и по ныне, в виде языка. В названиях некоторых европейских городов и местечек можно найти корни Осс-Аланского языка, например, во Франции: Ош, Дур-Дон, Алансон, Гурдон, Изер, Бургон и т.д. [2].

Осетины — прямые потомки древнего сарматского племени аланов: неслучайно в названии Северная Осетия присутствует и Алания. Нет ни одной народности, донесшей свое историческое имя, которая бы не сталкивалась с аланами. Внутри осетинского этноса различают группы: иронцев, дигорцев, туальцев и кударцев, разговаривающих на различных диалектах осетинского языка. Сам язык относится к иранской группе индоевропейской языковой семьи. Осетинская письменность с XIX века построена на кириллическом алфавите.

Осетины в большинстве придерживаются православной веры, но есть, и приверженцы ислама суннитского толка. Ислам пришел на осетинскую землю в XVII-XVIII веках от соседей кабардинцев. Хотя осетины официально числятся христианами и мусульманами, но до сих пор они держатся религии своих предков, согласно которой верят в Единого Бога, Творца Мира, в существование души и загробного мира, и в мир духов, подчиненных Богу.

Самым типичным и самым многогранным видом осетинского народного песенного искусства, традиционного и современного, является мужское хоровое пение.

«Хоровыми» осетинские мужские песни могут быть названы условно. Они представляют собою мелодические речитации солиста на фоне хора, который тянет в унисон нижний басовый голос в чередуемых интервалах октавы, кварты и квинты к верхнему солирующему голосу. Каждую строфу песни оба голоса заканчивают последовательностью квинты-кварты,

причем кварта звучит всегда на последнем, опорном звуке мелодической строфы — на тонике лада.

В традиционной мужской хоровой песне отчетливо выступают две стилевые тенденции. Одна из них обнаруживается наиболее ярко в героической песне, другая — в плясовой, застольной и сатирической, шуточной песне.

Мужские хоровые героические песни начинаются запевом высокого тенора, реже высокого баритона. Далее мелодия запева развивается в речитации солиста, исполняемой на фоне хора, вступающего после первой фразы запева или же в конце этой фразы. Вторую строфу начинает обычно тот же, а иногда и другой солист. Нередко два запевалы чередуются на протяжении всей песни.

Мелодии солирующего голоса плясовых песен, более простые и лаконичные, подчинены одному неизменному ритму.

В мужских хоровых застольных и шуточно-сатирических песнях каждая новая строфа поется чаще всего новым запевалой. Запевалы как бы перехватывают запевы друг у друга, причем между ними возникает своеобразное соревнование. Каждый из них импровизирует слова песни, стремясь остроумной шуткой «поддеть» своих предшественников и сидящих за праздничным столом.

Запевалы, ведущие сольную мелодию хоровой песни, поют полным голосом, звучащим напряженно, но без крика в высоком теноровом или баритоновом регистре. Хор тянет оstinатные звуки ровно, напоминая тембр органа.

Запевалы мужских хоров превосходно владеют своеобразной вокальной техникой, для которой типично мастерское использование возможностей верхнего регистра мужского голоса (тенора и баритона — В. К.). Обычно во второй и последующих музыкальных строфах певец повторяет мелодию в сильно измененном виде и ведет ее иначе, чем в первой строфе. Ладовый строй напева певцы сохраняют устойчиво, но отдельные звуки иногда поются с некоторыми отклонениями от основного лада. Такие отклонения допускаются чаще всего в мелодиях запева первой строфы песни, при исполнении которой певцы-солисты порой не сразу попадают в лад и нащупывают его постепенно. В подобном случае запевала нередко тянет за собою и хор, который также отклоняется от лада и попадает в него только вслед за запевалой, иногда на середине, а иногда даже в конце первой строфы.

В отличие от мужской хоровой песни большая часть женских песен пелась соло (колыбельные, любовные), меньшая часть — многоголосно (например, трудовая песня «Онай»), но в ином стиле, чем мужские хоровые песни [1, С. 11].

Мелодика и ритмика старинных женских песен более примитивна, камерна и лирична, чем высокоразвитая героико-патетическая речитационная мелодика мужских песен. Женские песни сохранились в единичных образцах. Единственной формой женского музицирования в присутствии мужчин было исполнение на гармонии инструментальных плясовых наигрышей. Начало совместному исполнению мужчинами и женщинами традиционных мужских хоровых песен положили городские самостоятельные хоровые кружки, исполнявшие смешанным хором старинные и современные осетинские, а также грузинские и русские хоровые песни.

Наряду с новым видом совместного исполнения мужчинами и женщинами традиционной мужской хоровой песни получил развитие новый стиль одиночной мужской и женской песни с сопровождением либо гармонии, либо струнного щипкового инструмента кисын-фандыр.

Мелодический стиль мужской и женской одиночной песни с инструментальным сопровождением преемственно связан с традиционным мелодическим стилем сольных речитаций мужской хоровой песни. Однако в новых современных одnogолосных песнях с инструментальным сопровождением этот стиль приобретает более лаконичные и ритмически симметричные очертания.

Самым популярным и самым типичным видом осетинского народного песенного искусства остается до сих пор двухголосная хоровая песня. Традиционный двухголосный стиль осетинской хоровой песни сохраняется в Северной Осетии устойчиво. Хоровые голоса, сопровождающие мелодию солиста, поют не всегда в унисон — иногда они расслаиваются, образуя трехголосие. Трехголосие появилось под явным влиянием грузинского хорового многоголосия.

Древним типичным жанром для осетинского традиционного народного исполнительства являются причитания по умершим, которые исполняются только женщинами. Причитать по умершим умеют все женщины среднего и пожилого возраста. Женщины, принадлежавшие к родне покойного, причитали на его похоронах по очереди. Искусные «плакальщицы» приглашались на похороны специально. Причитая, женщины ударяли себя ладонями по коленям и расцарапывали лицо до крови.

Тексты плачей имеют столь же импровизационный характер, как и их мелодически развитые речитационные напевы. По своему глубокому драматизму они приближаются к мужской хоровой героической песне, но отличаются от неё по мелодическому стилю.

Данная работа находится в первоначальной стадии исследования.

Литература

1. *Галаев Б. А.* Осетинская народная музыка // Осетинские народные песни / Под. ред. Е. В. Гиппиуса. — М.: Музыка, 1964. — С.11.
2. Осетинский народ // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL <https://works.doklad.ru> — (дата обращения 26.11.2019 г.)

ОСОБЕННОСТИ ХОРМЕЙСТЕРСКОЙ РАБОТЫ НАД ПЕСЕННО-МУЗЫКАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ

Е.Н. Байкова

РАМ им. Гнесиных,

МГИМ им. А.Г.Шнике

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос, определяющий специфику практической деятельности хормейстера с народно-певческим коллективом. В этом аспекте концентрируется внимание на двух важных факторах данного вида работы: когнитивном элементе и процессуальной составляющей. Одним из существенных моментов изложения представленного материала является репертуарная форма как критерий избираемой хормейстером стратегии практического действия.

Ключевые слова: хормейстер, народно-певческий коллектив, репертуар, песенное творчество, музыкальный материал, произведение

Annotation. This article addresses the issue that defines the specifics of the practice of the choirmaster with the folk singing collective. In this aspect, attention is focused on two important factors of this type of work: the cognitive element and the procedural component. One of the essential points of presentation of the presented material is the repertoire form as a criterion of the strategy of practical actions chosen by the choirmaster.

Keywords: choirmaster, folk singing collective, repertoire, song creativity, musical material, composition

Значение хормейстерской работы в певческом коллективе трудно недооценить. Ведь руководящая деятельность дирижера-хормейстера абсолютна по своей функциональной направленности. Однако в исполнительской практике существуют примеры, когда роль хормейстера воспринимается более или менее относительно. Мотивацией для такого рода восприятия становится тот контекст, где есть и сам музыкальный материал, и способ его адаптации к коллективно-певческому сознанию. В этом контексте проблема репертуара как некая квинтэссенция специфических особенностей того или иного исполнительского состава (народный-академический) является наиболее аргументированной данностью в решении рассматриваемого вопроса.

Но это не единственный критерий оценки. Большую роль в осмыслении поставленной проблемы имеет и ещё один важный аспект. Он связан с особенностями хорового жанра применительно к народно-певческому виду исполнительства. Ведь, очевидно, что именно в этой сфере творческой практики отразилась определенного рода парадигма, как исторически сложившаяся системная форма мышления народа, детерминирующая характер его представлений о природе человеческого бытия. Своеобразие жизненного канона как многовекового опыта социума, сформировавшегося в искусстве мастеров-умельцев, в частности, во многом представляло основу народно-певческой традиции, которая кристаллизовалась из поколения в поколение в условиях того или иного песенного архетипа.

Поэтому на первоначальном этапе певческое начало вырастало из глубин народно-песенной практики в границах бытовой формы музицирования. В ходе исторического развития народный жанр в преломлении к данному виду творчества модифицировался в несколько иной аспект собственной идентичности.

Что же становится обновлённым сегментом в системе целостного взгляда на данное понятие? Это — фактор понимания того, что народное искусство репрезентируется в значении профессионального вида исполнительства. Возникающие во второй половине XX столетия многочисленные хоровые коллективы — государственные хоры и фольклорные ансамбли ассоциируются с такого рода явлением.

В центре нашего внимания по-прежнему остаётся опыт хормейстерской работы, приобретённый в практике общения с певческим коллективом (в частности, с учебным хором). Поэтому, прежде всего, следует рассмотреть две взаимосвязанные проблемы. Одна из них заключена в идее образовательной парадигмы, что определяется целевыми установками учебного процесса, направленного на развитие профессиональных навыков и умений студентов. Другая проблема соотносится с репертуаром, отражающим глобальность поставленной задачи в аспекте ее практического звучания. Применительно к специфике народно-певческого коллектива обсуждаемый вопрос в ещё большей степени актуализируется.

В чём же видится содержательная основа избранной темы? Безусловно, в тех нюансах хормейстерской работы, которые раскрываются в процессе освоения какого-либо произведения. В данном контексте необходимо отметить несколько моментов. Во-первых, определить те особенности, которые проецируются на изучаемый учебный материал в плане возможностей его певческой реконструкции. Во-вторых, выявить сегмент корреляции как некое объединяющее начало в границах понятия «песенно-музыкальный материал» в аспекте его последующего преподнесения в диалоге — дирижер-хор.

Речь идёт о конкретике, обусловленной самой природой того репертуара, который становится объектом общего внимания. Имеется в виду, как его принадлежность к песенной форме сотворчества, так и ориентация на иной жанрово-стилевой пласт. Пример тому — образцы духовного стиха или сочинения, созданные в русле профессионального опыта композиторской деятельности — крупная форма (кантата, опера, хоровой цикл), предназначенные для исполнения профессиональным или учебным народно-певческим коллективом.

Кроме того, важен критерий разграничения внутри самого песенного материала, где есть артефакт и нечто другое. Но, прежде всего, это — аутентичная традиция, связанная с глубинными пластами народно-бытовой культуры, в контексте которой песенный феномен находится в синкрезисе с ментальным пространством человека. Иной слой песенных образцов возникает на основе особого строя музыкально-звуковой речи. Речь идёт об обработках народных песен, широко используемых в исполнительской практике и адаптированных, как следствие, к концертно-сценической форме. И именно тогда ответственность руководителя певческого коллектива за комплекс предлагаемых им креативных управленческих функций резко возрастает.

Что же становится принципиально важным в организации данного вида творческой деятельности? Это — умение самого руководителя проявить свои хормейстерские навыки, создав максимальные условия для результативной совместной исполнительской работы. В данном отношении необходимо подчеркнуть два момента. Во-первых, выделить мануально-дирижёрский компонент, способствующий большему стимулированию певческой инициативы всего коллектива, единству общих действий. Во-вторых, отметить всё то, что имеет непосредственное отношение к воспроизведению песенно-музыкального образца средствами восприятия его как некоего «звукового документа» (произведение).

При этом функциональные свойства хормейстерской деятельности заметно расширяются в границах осмысления особенностей исполняемой партитуры. Очевидно, что в данном контексте важна работа руководителя певческого коллектива с тем музыкальным материалом, осознание которого происходит в рамках аналитического подхода к оценке специфических черт построения той или иной партитуры (фактура, голосоведение). Кроме того, необходимо определить и формообразующие элементы общего целого, выявив динамику развития какой-либо «композиционной единицы». Тем самым, хормейстерские задачи группируются по двум направлениям: когнитивной аспектации как преамбуле практического действия и процессуально-креативному руслу, что учитывает фактор воплощения решаемых проблем в реалии «звукового сценария».

Что необходимо маркировать в каждой из установочных позиций? К сфере аналитических интенций следует отнести всё то, что имеет отношение к представлению об особенностях исполняемых партитур. Речь идет как о жанрово-стилевом генотипе, так и о сугубо хормейстерских возможностях для его практического освоения.

В этом контексте актуализируется факт оценки изучаемого материала в совокупности с теми задачами руководителя певческого коллектива, что позволяет определить меру воздействия на процессуально-звуковой момент. В частности, имеется в виду, та степень хормейстерского участия, которая существует априори в формирующемся акте совместного творчества. И как следствие — в результате некоего аналитического резюме кристаллизуется необходимая мотивация для более или менее прагматичной стратегии исполнителей в аспекте развития песенно-звукового сюжета.

Что касается сферы практических задач, то они выстраиваются как итог теоретического взгляда на изучаемый материал. И если в нём доминирует музыкальный компонент, что соответствует профессиональной природе творческой деятельности, как-то: крупная форма (кантата, опера, хоровой цикл) или классические образцы в виде обработок русских народных песен, то поведенческий модус руководителя певческого коллектива несколько изменяется.

И именно тогда возникают сугубо хормейстерские установки, определяющие характер совместного исполнительского действия как целеполагающий акт выполнения общих установочных позиций. Это — своего рода директивные рекомендации, где взаимодействует две тенденции: опыт теоретического знания хормейстера-музыканта и его практический взгляд на эффективные способы реализации художественного проекта.

В данном случае формируется особая коммуникативная среда — пространство совместного творческого поиска (дирижер-хормейстер — певческий коллектив), что заметно расширяет границы этого процесса. И тогда очевидным становится и сама специфика профессионального коллективного общения, что включает использование необходимых понятийных средств корреляции, а именно: «музыкальная форма», «фразировка», «цезуры», «фермата», «агогика», «динамика», «штрихи».

При этом важно выделить не только общую цель предстоящего действия, но и быть готовым к мобильной форме коллективно-певческого поведения как определенной рефлексии на тот или иной абрис звуковой ситуации, создаваемой хормейстером. Кроме того, необходимо адекватно оценить как значение «сигнальной природы» дирижёрского посыла (система жестов, ауфтакт), так и воспринять содержательную сторону выполняемых задач, связанных с особенностями строения самой музыкальной партитуры.

И в том, и в другом случае результативным итогом коллективно-певческого соучастия становится хоровой ансамбль, а точнее искусство ансамблирования, рождаемое в процессе совместного исполнительского действия. Поэтому при изучении определённого рода песенно-музыкального текста формируются не только разные, но и сугубо специфические задачи, которые должен решать руководитель какого-либо певческого состава. Способность к восприятию многообразного в жанрово-стилевом отношении репертуара отражает диапазон профессиональных возможностей хорового коллектива и, как следствие, художественно-технологический уровень его звучания. И в этом смысле понимание поставленной проблемы в аспекте реалии процессуального явления позволяет ощутить глубинный синтез в структуре исполнительского императива: единство певческого и хормейстерского видов подхода в практической работе над песенно-музыкальным материалом.

ИЗ ОПЫТА ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКОЙ ОПОРЫ В КЛАССЕ НАРОДНОГО ПЕНИЯ

О.Н. Фуникова

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Методика обучения народному пению является комплексом задач, возникающих перед педагогом и его учеником. Разработка певческой опоры и принципов певческого дыхания — это фундаментальные навыки в вокальных классах обучения мастерству народного пения. Данная статья поможет педагогам в классе «Постановка народного голоса» в решении трудностей, связанных с разработкой певческого дыхания и опоры.

Ключевые слова: методика обучения народному пению, певческий голос, певческое дыхание, опора, вокал, фольклор, рефлексорная система навыков.

Annotation. The technique of teaching folk singing is a complex of tasks arising before the teacher and his student. The development of singing support and the principles of singing breathing are fundamental skills in the vocal classes for teaching folk singing. This article will help teachers in the class “Setting the voice of the people” in solving the difficulties associated with the development of singing breathing and support.

Keywords: methods of teaching folk singing, singing voice, song breathing, support, vocals, folklore, reflex skills system.

В настоящее время образовалось большое количество школ по постановке голоса. Это связано с популяризацией вокального ремесла посредством различных вокальных шоу и пропагандой музыкальных групп. Но, к

сожалению, в печатном варианте существует скудное количество изданных методических материалов. Основной темой ряда таких трудов является соединение регистров [1, С. 6-7]. Методических трудов, раскрывающих особенности певческого дыхания и опоры, практически нет.

Исходя из опыта работы выявим основные этапы формирования народного певческого голоса.

Вокальная работа — это целый комплекс упражнений и задач, стоящих перед певцом, и следственно, перед педагогом. Начинать занятия по постановке певческого голоса следует с изучения и анализа голосовых данных певца. Обычно это происходит во время знакомства и общения, при первом разговоре с учеником. До начала вокальных упражнений следует обратить внимание на тембр голоса, дикцию, активность произнесения гласных и согласных звуков, диалектные особенности (ведь ученики приезжают из разных уголков страны), речевую позицию, эмоциональность и динамику. При исследовании речевых особенностей ученика становится ясно, с какими трудностями педагог столкнется на уроках постановки народного голоса.

Во избежание искусственного, надуманного пения следует помнить, что *народно-певческая интонация имеет речевую природу*. В речи изначально, как правило, есть все те критерии звука, которых мы добиваемся в вокальном классе — это объем, опорность, тембр, смешение регистров, точная интонация, широкий диапазон, дикция, — все они существуют бесконтрольно. Во время занятий вокалом, особенно во время упражнений, мы держим под контролем практически все принципы и задачи звукоизвлечения. Пение с речевой интонацией звучит естественно, понятно, имеет больше возможностей в эмоциональной передаче содержания произведения, не вызывает ощущений дискомфорта при исполнении и прослушивании. Здесь еще следует помнить о тесной и взаимной связи звукоизвлечения и эмоции. Разговорная речь в большинстве случаев подпитана мотивом и порывом внутреннего стремления выразить ту или иную мысль или эмоцию. Однако при пении мы используем «трафаретные» средства выразительности. А их проще и правильнее будет черпать из обыкновенной речи. Еще раз повторюсь, в речи есть все необходимое, что нам нужно в пении.

Звуковысотная *интонация* является неотъемлемой характеристикой и принципом звукоизвлечения. Она обеспечивается высокой активной позицией. Отсюда следует, что позицию в вокальный механизм необходимо «перенести» из речевого с теми лишь изменениями, которые определяют вокальную особенность звукоизвлечения.

Округленность гласных является так же одним из принципов речи. Мы даже не замечаем, как естественно произносятся гласные звуки, когда раз-

говариваем, как они раскрываются в ударных и акцентированных слогах, и как редуцируются в неударных.

Диапазон нашей речи достаточно широк. «Перенести» его в вокальную природу представляет особую трудность и является одной из основных задач педагога. Увеличение диапазона расширяет исполнительские возможности певца. Вокальная дикция схожа с дикцией сценической речи.

На уроках вокала мы долго и упорно работаем над певческой *опорой*, которая в речи присутствует инстинктивно. В вокале она должна быть интенсивней. Но принцип ее становится понятней, если опираться на речевой опыт.

Певческое *дыхание* представляет собой фундамент, на котором строится вся база навыков и способностей певца. Для педагога стоит задача сформировать правильную певческую *дыхательную рефлекторику*: то есть рефлекторное дыхание следует преобразовать в *специфическое* и вновь поставить его в *рефлекторную систему навыков*.

Опора является основой певческой установки. Дыхание — ее средством и, в то же время, — основанием. Поэтому работа над опорой и задания на формирование дыхания могут быть идентичными и являться следствием друг друга. Один из первых комплексов упражнений должен быть направлен на умение расслаблять тело: руки, ноги, шею, плечи, корпус и приводить в тонус то, что определяет работу опоры, как то низ живота. Необходимо так же понимать, что вокал — это «работа выдоха». Это концептуально, поэтому основные задания направлены на работу над выдохом. Вдох, после упражнений над выдохом, происходит рефлекторно, не требуя нашего особого внимания.

Вот одна из систем продуктивного алгоритма постановки певческого дыхания и опоры.

Первый этап. Особое внимание уделяем позиции тела певца-ученика. Стойка на прямых не напряженных ногах, поставленных на ширину плеч. Тело расслаблено, корпус и голова в прямом положении, ученик не должен сутулиться. Руки ставим на пояс (на бедренных костях), локти в стороны, пальцы на области внизу живота: расслабленные плечи и предплечья не вызовут зажима в шейном и плечевом отделах, пальцами будем ощущать, правильно ли осуществляются выдохи.

Второй этап. При расслабленной грудной клетке начинаем привычным образом чередовать вдох-выдох. При этом педагог определяет, что вдох должен быть «в живот», точнее, в низ живота. Педагог придерживает грудь и спину ученика своими ладонями.

Третий этап. Без предупреждения о смене задания, непосредственно во время выполнения, педагог дает команду удлинить выдох. Почему именно так? Чтобы минимизировать акцент на выдохе.

Четвертый этап. Далее выдох следует удлинить до предела через приоткрытые губы. Вдох происходит свободно, воздух входит рефлекторно в расслабленную грудную клетку.

Пятый этап. Ученик выполняет долгий выдох до предела, через приоткрытые губы. Фиксирует на «точке», то есть задерживает дыхание на 3 секунды. После чего расслабляется, исключая судорожный вдох. Воздух входит непринужденно. В состоянии предельного выдоха сокращаются брюшные мышцы, в том числе, диафрагма. Во время фиксации предельного выдоха певцу следует указать, чтобы он прочувствовал и проконтролировал, какие мышцы напрягаются в брюшной области. Эти упражнения направлены на разработку внутренних брюшных мышц, которые формируют певческую опору.

Шестой этап. Ученик повторяет долгий выдох до предела: через приоткрытые губы фиксируем на «точке», задерживая дыхание. Далее повторяем: долгий выдох до предела, фиксируем на «точке», задерживаем дыхание.

Отметим, что на начальных занятиях стоит ограничиться двумя-тремя предельными выдохами. В последствии их можно увеличить до шести. Во избежание опасений сразу сошлюсь на учебную литературу для студентов медицинских ВУЗов, где говорится о том, что объём максимального выдоха и остаточный объём воздуха в легких позволяют совершать выше перечисленные упражнения без опасений за свое здоровье [2]. Данные упражнения дают возможность в достаточной степени разработать функцию внутренних брюшных мышц, помогающих сфокусировать тонус для активной опоры звука и для полноценного певческого дыхания, которого хватит на объемные фразы в песнях. Тонус, который активизируется на предельных выдохах, следует сохранить и зафиксировать как *основной* в певческой позиции. Поставить его на *рефлекс* перед певческим звукоизвлечением. Только следует помнить, что этот тонус должен сохраняться при достаточно расслабленном всем теле. Данный алгоритм упражнений следует повторять на каждом занятии, перед разработкой вокальной техники, особенно на первых уроках вокала.

Литература

1. Мешко Н.К. / Искусство народного пения // Архангельск.: Изд-во Правда Севера, 2007 — С. 6-7.
2. Учебная литература для студентов медицинских ВУЗов: Физиология человека / Под ред. В.М.Покровского, Г.Ф.Коротько — [Электронный ресурс]. URL: <http://bibliotekar.ru/447/128.htm> (дата обращения 16.02.2017).

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРАКТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ НАРОДНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ МАНЕРОЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В СРЕДНЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ

Н.Н. Романова

*Ярославский колледж
искусств и культуры*

Аннотация. Методы певческого образования многообразны и сложны, многие из них являются итогом многолетней работы. Представляется, что работа на основе только одного, даже весьма успешного метода малоэффективна. Разнообразие подходов требует индивидуальность ученика, его природные задатки и возможности. В статье предлагаются практические наработки автора в освоении народной певческой манерой на начальном этапе обучения в среднем профессиональном учебном заведении.

Ключевые слова: постановка голоса, дикция, артикуляция, распевание, народная манера пения, профессиональная подготовка.

Annotation. Methods of singing education are diverse and complex, many of them the result of many years of work. It seems that working on the basis of only one, even very successful, method is not effective. The diversity of approaches requires the student 's individuality, his natural deposits and opportunities. The article proposes practical achievements of the author in mastering folk singing at the initial stage of study in a secondary vocational educational institution.

Keywords: voice production, dictation, articulation, singing, folk manner of singing, professional training.

Народная песня — важнейшая часть русской культуры, передающая и сохраняющая ее дух и традиции.

Народная манера пения — это комплекс вокально-технических и исполнительских приемов, сложившихся на основе локальных историко-культурных и художественных традиций.

Первая встреча с потенциальным студентом среднего специального учебного заведения происходит на вступительных экзаменах. Не всегда абитуриент имеет необходимую подготовку для обучения по специальности «Сольное и хоровое народное пение». Максимум — у него за плечами есть обучение в музыкальной школе, но часто и это не основывается на каких-либо предметах связанных с народно-певческой подготовкой, а то и вовсе начальным музыкальным образованием. Поэтому при приеме на сольное или хоровое отделение для начала определяется комплекс природных или приобретенных ранее вокальных данных — наличие слуха, красота и сила голоса, его диапазон, а также общая музыкальность. Хорошо, когда у поступающего уже есть навык пения в народной традиции,

а если нет? Как на начальном этапе работать над освоением народной певческой манеры? Вот над этим вопросом мы и остановимся сегодня поподробнее.

Первое занятие по классу «Постановка голоса» позволяет выявить уровень его подготовленности и выяснить насколько он знаком в той или иной мере с народной певческой культурой в целом, каких исполнителей знает, какие певческие коллективами слышал или видел. Необходимо расположить студента к будущей деятельности, к себе, уловить по манере общения черты характера собеседника и возможно, обратить внимание на некоторые особенности восприятия им народной песни. В дальнейшем всё это поможет найти исходную точку для начала регулярных занятий.

Методы певческого образования многообразны и сложны. Многие из них являются итогом многолетней работы знаменитых педагогов и наставников, включая их теоретическую и практическую деятельность. Работа на основе одного выбранного метода представляется малоэффективной, так как подход к каждому ученику индивидуален и его природные задатки и возможности индивидуальны. Педагогу необходимо владеть несколькими вариантами подхода к работе на начальном этапе постановки голоса. «Если хочешь обучать пению других — сам должен быть хорошим певцом и специалистом в области вокала» [1, С.32].

Основные компоненты, которые нужно учитывать при занятиях народным вокалом:

- строение голосового аппарата;
- певческое дыхание;
- дикцию и артикуляцию;
- единую манеру пения и звукообразования;
- певческую атаку;
- звуковедение;
- гигиену голоса.

До того, как приступать к практическим занятиям со студентом, важно дать ему представления о строении голосового аппарата, чтобы он понимал процесс звукообразования, звукоизвлечения и смог избежать множества проблем при дальнейшей работе с голосом. Ротовая полость, гортань, голосовые связки, резонаторы, лёгкие — слаженная цепочка голосообразующих органов превращающих простые звуки в пение. Эти знания сокращают путь к успешному освоению вокально-техническими приемами пения.

Итак, для начальной работы с голосом надо понять строение дыхательной системы и изучить технику вокального дыхания, освоить принципы работы диафрагмы и ее значение при звукоизвлечении (пении). Для этого существует много дыхательных упражнений и методик. Одну из таких

методик можно найти в книге М.Н. Щетинина «Дыхательная гимнастика Стрельниковой» [4]. С помощью упражнений описанных в этой книге можно легко понять и почувствовать как работает диафрагма и научиться управлять ею. Русская поговорка гласит — «Дыхание — это жизнь!». И не зря, ведь для каждого исполнителя правильно поставленное дыхание — фундамент его будущей профессии. Дыхательные упражнения формируют само дыхание, укрепляют диафрагму и организуют процесс исполнительства. На занятиях необходимо отрабатывать процесс краткого, долгого и цепного дыхания, которое встречается во всех певческих направлениях. Дыхание образует не только рождение самого звука, но и его динамику, силу, тембровую окраску и высоту звучания.

Немаловажную роль в пении играет постановка корпуса ученика, положение его ног, рук, головы, осанка. Поза при пении рассматривается с разных сторон — в первую очередь, как эстетическая, а во-вторых, как влияющая на певческую манеру и голосообразование. Нарочитость исполнительской позы должна пресекаться сразу, как и не допущение излишней подвижности или напряжения во всем теле исполнителя.

Следующим этапом работы становится артикуляционная и дикционная разминка. Упражнения на дикцию и артикуляцию нацелены на правильное произношение гласных и согласных звуков в народных говорах при пении. Лучше всего начать со скороговорок, постепенно увеличивая нагрузку на речевой аппарат от простых к сложным. Например, из простейших скороговорок можно предложить: «Около кола колокола» или «От топота копыт пыль по полю летит» и т.д. В процессе усвершенствования дикции можно довести произношение до максимально ясного и четкого: «Тридцать три корабля лавировали-лавировали, да не вылавировали», «Столы белодубовые гладкотесовыструганные» или «На дворе-подворье погода размокропогодилась». В работе необходимо применять упражнения и на освобождение зажима челюсти и естественного, единого для всех гласных звукоизвлечения. Такими могут быть упражнения на отдельные слоги:

Бы-ба, бы-бя,
 Бы-бо, бы-бё,
 Бы-бу, бы-бю,
 Бы-бэ, бы-бе,
 Бы-бы, бы-би.

Это упражнение сначала произносится на «стаккато», а потом на «легато». Активную роль тут выполняет диафрагма, сокращаясь на каждый слог отдельно. Это упражнение можно отрабатывать с другими согласными: «Т», «Д», «В».

Без активной работы голосового аппарата речь исполнителя становится невнятной, тусклой, нечеткой и теряет свою главную задачу — донести до слушателя содержание и смысл исполняемого произведения. Н.К. Мешко говорила: «Хорошо звучащая речь всегда певучая, звучная, мягкая, в ней есть тот элемент распевности, который при упражнении и развитии может вплотную подойти к пению» [2].

На следующих этапах занятий начинаем пробовать вокализировать. Для правильного и чистого интонирования необходимо наличие музыкального слуха. Слух — основной регулятор и корректор певческого поведения всего голосового аппарата. Фальшивое пение может быть обусловлено разными факторами. Это может быть плохая координация голоса и слуха от природы, либо еще не развитая, в случае, когда человек до этого момента не занимался вокалом или музыкой вообще, а от рождения в нём заложены музыкальные и вокальные данные. Известны случаи, когда ученик не может повторить музыкальную фразу, которую воспроизводит ему на фортепиано педагог, а напетую или сыгранную на скрипке ту же мелодию с лёгкостью повторяет. Вот такие свойства восприятия имеет человеческий слух. Надо подходить к таким моментам в работе учитывая индивидуальную «природу» каждого студента. Можно, конечно, всё показывать ученику своим голосом, настраивать его на нужный вам эталон звучания, но это может увести ученика от его естественного звука, от его индивидуального тембра и приведет к простому подражательству.

Начинать вокальную работу надо с простейших попевок или упражнений на одном «примарном» тоне. Чтобы определить с какой звуковысотности начать занятия, надо установить зону примарного звучания голоса. Она индивидуальна для каждого человека. Чаще всего это тон, на котором мы разговариваем в спокойном состоянии. С этой ноты и начинаем упражнение. Например, примарный тон ученика «ля» малой октавы. И вот с ноты «ля» начинаем такое упражнение: «Ты моя, моя долина». Исполняется оно на одной ноте, восьмыми длительностями. В этой распевке главная задача — удержание интонации на одной высоте, отработка равномерного распределения дыхания на всю фразу упражнения. Особое внимание следует уделить правильному открытому произношению гласных «А» и «Я», при котором челюсть не должна быть зажата, а свободно опускается вниз. Такая же работа ведётся над интонацией и фразировкой.

Ты моЯ, моя долина,
Ты моЯ, моя долина,
Ты моЯ-я-я,
Ты долИнушка моя

Постепенно передвигаем упражнение по звукоряду по полутонам вверх и вниз, не отходя далеко от примарного тона и передвигаемся вокруг центра примарной зоны, стараясь не менять певческую позицию. Таким образом, мы нарабатываем его ровное звучание на разных тонах. Предельных высоких и низких нот диапазона при распевании пока надо избегать, так как они требуют физического напряжения, а это не входит в наши планы по установлению голоса на первых этапах обучения. Такие энергетические затраты допустимы при окрепшем голосе и правильно сформированной основной части диапазона.

Каждое пропевание попевок или упражнений не должно быть формальным. Перед каждым упражнением должна быть поставлена цель, которую необходимо по возможности всякий раз достигать, контролируя ее исполнение. Тем самым и получается наработка определенных певческих навыков. Не стоит менять распевки и упражнения каждый урок, так как навык исполнительского мастерства нарабатывается при постоянном повторении одного и того же упражнения. Как пианист, который постоянно играет гаммы для беглости пальцев, так и певец должен иметь набор определенных упражнений для закрепления навыков и развития подвижности голоса.

С получением определенных навыков пения на начальном этапе, мы усложняем упражнения и начинаем работу над сглаживанием регистровых переходов. Диапазон распевок становится шире от терции до квинты. Упражнения с диапазоном более квинты рекомендуется использовать в процессе работы с хорошо подготовленным студентом, на 3-4 курсах обучения. Для начинающих исполнителей и выравнивания в их пении звукоряда рекомендуется такое упражнение: «Па-па-па-па-па-па...» — звучит по звукоряду от первой ступени до пятой и обратно, в конце распевка включает в себя скачок «первая-пятая-первая» ступени. Эта распевка направлена на отработку артикуляции и мелкой вокальной техники. Слоги идут по звукоряду вверх и вниз в быстром темпе. Поступенное движение голоса по звукоряду помогает настроить слух исполнителя на точную интонацию. Отрабатывается также активность губ и расслабление нижней челюсти, сглаживание регистров. А в конце распевки отрабатывается скачок на квинту в режиме «стакато».

Подбор упражнений надо делать с учётом вокальных особенностей обучающегося, но можно сказать определенно, что работа над голосом и развитием его вокальных особенностей должна идти от простого к сложному. Если у ученика хорошо получается та или иная буква или нота, значит, с неё надо начинать работу и через неё должно идти развитие к другим звукам и фонемам.

В народной певческой культуре особо ценилась индивидуальность и личностные качества исполнителя. Фольклору чужда униформенность,

так и в пении особо ценна тембровая окраска голоса исполнителя. Она глубоко индивидуальна и зависит от умелого использования природных резонаторов. Индивидуальный тембр зависит также от анатомических особенностей строения голосового аппарата и от вокального опыта исполнителя. В процессе обучения педагог может до определенной степени влиять на развитие тембра и его качеств у обучающегося. Важно на начальном этапе занятий предотвратить частые ошибки, которые встречаются при работе над поиском тембровых окрасок голоса — это «носовой» призыв и «гортанный» звук.

В процессе обучения нельзя легкомысленно относиться к такому аспекту пения, как выразительность. Она формируется на основе осмысления исполняемого материала и эмоциональной подготовленности исполнителя. Пение — это обобщенная работа голоса и мышления. Выразительное исполнение произведения, даже самой маленькой попевки, является признаком вокальной культуры исполнителя. Эта культура не появится сама однажды, над выразительностью необходимо работать в самой первой ноты.

Очень трудно составить точный план упражнений, которые нужны для развития голоса и продолжительности изучения того или иного пункта учебной программы, из-за индивидуальных способностей и особенностей каждого студента. Но в любом случае, надо добиваться внимательного и осознанного поведения на уроке. Лучше петь двадцать минут внимательно, чем два часа невнимательно, — говорила известная певица и педагог Полина Виардо.

С особой осторожностью и бережностью надо относиться к голосовому аппарату, не переутомляться, не напрягать связки, не злоупотреблять высокими нотами. Всегда найти возможность голосу во время урока отдохнуть, можно в паузе послушать музыку или разнообразить занятие просмотром выступлений лучших образцов народно-певческой культуры. Л.В. Шамина пишет: «.. процесс и методика могут "работать" только при условии духовного развития самобытной личности народного певца, воспитания его национального самосознания и мифологического мышления, что, собственно, и составляет конечную цель образования» [3].

При правильном обращении и наличии хорошей вокальной школы голос может развиваться, обрести красивый тембр и силу звучания. Вместе с вокально-техническими навыками надо развивать у студента кругозор, творческий подход и воображение. Необходимо посещение концертов и мастер-классов выдающихся деятелей народно-певческой культуры и искусства для формирования художественного вкуса. Любой исполнитель обязан повышать свой эстетический и культурный уровень, так как исполнение народных песен несет в себе определенный творческий и мораль-

ный посыл. Высокообразованный профессиональный исполнитель — это проводник в мир искусства и традиционной культуры.

Литература

1. Живов В.Л. «Хоровое исполнительство». Теория. Методика. Практика : Учеб. пособие для студентов вузов. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 270 с.
2. Мешко Н.К. Искусство народного пения. — Часть 2, М. — 1996. — 80 с.
3. Шамина Л.В. Школа русского народного пения. М.: Моск. гос. фольклор. центр «Рус. песня», 1997. — 86 с.
4. Щетинин М.Н. Дыхательная гимнастика Стрельниковой. — М.: АСТ, 2014, — 157 с.

ТВОРЧЕСТВО В. А. МОИСЕЕВА В КОНТЕКСТЕ СОЛЬНОЙ МУЖСКОЙ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Л.Ю. Ряшенцева

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. Моисеев Виктор Арсентьевич — многогранная личность, является певцом аутентистом — хранителем пензенской старинной певческой традиции. Песенный репертуар Виктора Арсентьевича основывается на широко известных песнях, романсах и собственных сочинениях.

Ключевые слова: фольклор, певец, сказитель, хранитель, поэт, экспедиция, Пенза, традиция.

Annotation. Moiseev Viktor arsentyevich-multifaceted personality, is a singer authenticist-Keeper of the Penza ancient singing tradition. Victor arsentyevich's song repertoire is based on widely known songs, romances and his own compositions.

Keywords: folklore, singer, storyteller, Keeper, poet, expedition, Penza, tradition.

Мужское аутентичное народное исполнительство уже с XIX века было более редким, чем женское, а в настоящее время почти исчезло. Приезжая в экспедиции, собиратели намного чаще встречаются исполнительниц-женщин, женские ансамбли, и в разы реже можно встретить певца-мужчину или мужскую артель (последняя в наше время стала особой редкостью).

В книге о русских народных песенниках наших дней В. Бахтин пишет, что в славянском и, в частности, русском фольклоре женское исполнительство более развито, что говорит о «значительном участии женщины в народном творчестве» [1]. Однако, говоря об отдаленных временах, он подчеркивает достаточно широкий состав мужских песен — «охотничьих, военных, трудовых, исторических». К перечисленным можно добавить: рекрутские, пастушьи, к которым также примыкает игра на инструментах, старины (былины, духовные стихи в дополнение к упомянутым выше историческим песням), ямщицкая и чумацкая лирика, тюремные и кабацкие песни.

Автор указывает на бурное развитие мужских песен в военные периоды, в том числе и в годы Великой Отечественной Войны. Так, например, в 2013 году вышел сборник, составленный А.С. Ярешко «Народные песни Великой Отечественной Войны» [5], в котором большинство песен были явно связаны с мужским исполнительством: пелись партизанами и солдатами Красной Армии. Таким образом, мы видим, что доля мужского исполнительства в русской певческой традиции была достаточно велика, что доказывает обилие мужских жанров, перечисленных выше.

Большое внимание уделено традиционным исполнителям, в том числе и мужчинам, в книге «Исполнители фольклорных произведений (Заонежье. Карелия), составленная Т.С. Курец [2]. Она посвящена исполнителям северного эпического народного творчества Заонежья. В работу вошли сведения о 321 певце того времени, из них женщин — 233, мужчин — 88. Исходя из этих статистических данных видно, что женское исполнительство в разы превышает мужское, несмотря на изобилие мужских жанров. Одним из известнейших сказителей русского Севера являлся Рябинин Трофим Григорьевич — родоначальник нескольких поколений певцов сказителей, «подлинный классик былинного мастерства». Интересной также является фигура сказителя Василия Петровича Шевелева (Щеголенкова, Щеголѣнка). Его открыл обществу П.Н. Рыбников.

В труде В. М. Щурова «Жанры русского музыкального фольклора» [4] встречается немало мужских песен. Их принадлежность к мужским голосам подчёркивается тем, что в нотном приложении многие из них нотированы в виде партитур для мужского хора (применяется басовый ключ, а для тенорового голоса двойной скрипичный ключ).

Более спокойное время нам позволило выявить имена певцов-солистов, яркие исполнительские дарования из числа фольклорных исполнителей, которые получили всероссийскую и всенародную известность. В послевоенные периоды, когда интерес к собиранию народных песен оказывается максимальным, продолжают исследования и знакомства с фольклорными исполнителями.

Можно сделать вывод, что мужская фольклорная традиция, которая была открыта во второй половине XIX века, существовала в глубокой связи с бытом и укладом, ярчайшие представители этой традиции в основном северные сказители. Именно среди них выявляются солисты, которые, были востребованы и собирали большое количество слушателей и ценителей искусства. Пение было не единственным ремеслом, обнаружилось, что северные певцы владели многими мужскими профессиями: плотницким, сапожным, портняжным, рыболовецким промыслами.

Исполнение народных песен неотъемлемая часть концертной практики многих русских певцов, многие из которых являлись выходцами из русской деревни, таковыми являются, к примеру, Ф. И. Шаляпин, С. Я. Лемешев, И. С. Козловский, И. Н. Суржиков, Е. М. Беляев, В. Девятов, Ю. Щербakov и многие другие. Некоторые из них посвящали себя преимущественно оперной сцене, а другие концертному исполнению русской песни. Пение для них становится единственной профессией, а народные песни не только выходят на концертные подмостки, но и становятся всемирно известными.

Как и другие, певец Виктор Арсентьевич Моисеев — приверженец лирической песенной традиции. Родился он в 1939 году и практически всю свою жизнь прожил в родном селе Кардаво Городищенского района Пензенской области. Сейчас, уже старожил села проживает в удивительном доме-пятистенке, богато украшенном деревянной резьбой наличников и накладных украшений, построенном еще в 1918 году. Его творчество находится под пристальным вниманием не только фольклористов, т. к. он имеет локальную известность как певцы и сказители Русского севера, но и жителей района и области.

Виктор Арсентьевич личность многогранная — по профессии учитель средней школы, но одновременно певец, балалаечник, краевед-любитель, сельский поэт и писатель. В школьные годы он активно участвовал в мероприятиях самого разного плана, особенно нравилось петь и играть на балалайке, выступая в клубных концертах. Игру на балалайке он перенял от старших в семье, наблюдая за их игрой сестер Клавдии и Анастасии и брата Ивана. Педагогической деятельности Виктор Арсентьевич посвятил всю жизнь, он проработал учителем истории в Кардавской школе, проводил ученикам экскурсии, знакомил с краеведением. Руководил он и народным хором, численность которого доходила до 50 человек, а также сочинял сценарии для различных праздников. Сегодня как и прежде он активный участник всех сельских праздников, фестивалей и отмечает их не только пением и игрой на балалайке, но и сочинением злободневных песен, запечатлевающих текущие исторические моменты. Он по-прежнему ведёт очень насыщенную жизнь: между выступлениями на многочисленных праздниках (не только своего села) регулярно пишет и отправляет в рай-

онную газету «Городищенский вестник» свои статьи содержание которых разное: об истории (часто рассказывает о судьбах людей, о соседних деревнях, которые с годами пришли в запустение), о природе родного края. В 2015 году в свет вышла его книга под названием «Кардаво. С любовью к Кардаву и кардавчанам» [3].

Как исполнитель Виктор Арсентьевич обладает хорошим мягким голосом и приятным тембром. Манерой его пения приближается к академической. Особенно это заметно, при пении песен городского происхождения. Его песенный репертуар основывается на широко известных песнях и романсах, таких как «Я встретил розу», «Однажды морем я плыла», «Я Маруся молодая», «Над серебряной рекой», «Вдоль по улице метелица метёт», «Ах ты ноченька» и других. С удовольствием Виктор Арсентьевич исполняет и частушечные наигрыши, среди них — общерусские наигрыши, такие как «Цыганочка», «Семёновна», «Барыня». Необходимо отметить сатирический талант Виктора Арсентьевича, выражающийся в его складных куплетах. В его книге представлены многочисленные стихи, строки и частушки. Вот некоторые из них:

«Копоть, дым, зола и сажа
Ушли в прошлое от нас,
Ни угля, ни дров не надо-
Провели природный газ.

Мост у нас в селе плохой,
Доски рассыпаются
Собирались летом сделать,
И всё собираются».

Привлекает внимание факт самостоятельного творчества В.А. Моисеева, в котором он себя проявляет как народный поэт, сочиняющий стихотворения в духе текстов народных песен, а также как сочинитель мелодий к собственным стихам. Его произведения можно классифицировать по темам следующим образом: поэтические тексты, посвящённые местным достопримечательностям природы, людям, жителям села Кардаво или их памяти, сатирические куплеты, строфы для частушек.

Виктор Арсентьевич подходит к исполнению фольклора и созданию новых произведений осознанно, стараясь зафиксировать тексты песен и звучание на магнитную ленту, таким образом, выступает как певец собиратель. У него есть желание сохранить старинные песни для односельчан, к которым он относится с огромной теплотой и уважением.

Подлинного восхищения заслуживает артистизм певца: каждая песня исполняется с большим чувством, текст пропеваётся с разнообразными

эмоциональными оттенками. Он очень хорошо подаёт и ценит каждое слово, благодаря этому каждая песня звучит с душой.

В целом Виктор Арсеньевич является представителем сельской интеллигенции, хранителем знаний и культуры на селе, поддерживает краеведческие материалы и собирает историю села. В глазах односельчан он образец для подражания и хранитель пензенской старинной певческой традиции, певец-аутентист. Он имеет определённую известность не только среди односельчан, жителей района и Пензенской области как то проявлялось и у Северных сказителей. Благодаря фестивальному движению его творчество выходит за пределы Пензенского края. Средства массовой информации, в особенности радио, которое в деревне полюбили ещё с 30-х годов, оказало влияние на его репертуар. Так в него вошли знаменитые народные песни и романсы, исполняемые Шаляпиным и другими академическими певцами-профессионалами. Их манера пения отразилась и на его творческом почерке.

Литература

1. *Бахтин Вл.* У русской песни женское лицо // Русские песенницы наших дней: сост. В.С. Виноградов. — М.: Советский композитор. — 1988, 240 с.
2. *Курец Т.С.* Исполнители народных произведений (Заонежье. Карелия) / Т.С.Курец, Петрозаводск.: Карельский научный центр РАН. — 2008, 372 с.
3. *Моисеев В.А.* Кардаво / С любовью к Кардаво и Кардавчанам / В.А. Моисеев: Пенза, — 2015, 110 с.
4. *Щуров В.* Жанры русского музыкального фольклора. Ч. 2. М.: Музыка, 2007, 1056 с.
5. *Ярешко А.С.* Народные песни Великой Отечественной Войны/Москва.: Композитор, 2013. — 408 с.

ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР КАК СРЕДСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

И.Н. Сенина

*ДДЮТ имени Ю.А. Гарарина,
г. Брянск*

Аннотация. Современное российское образование ставит задачу создания условий для личностного развития личности каждого ребенка. В тоже время это должна быть личность, способная в дальнейшем реализовать себя как часть социума. Синтез индивидуального и коллективного таит в себе народная педагогика. Основным видом деятельности в дошкольном возрасте является игра, позволяющая на основе фольклорного материала обеспечить условия для личностного развития ребенка.

Ключевые слова: детский фольклор, традиция, музыкальное развитие, дети, дошкольный возраст, потешки, прибаутки, устное народное творчество, индивидуальность, личность.

Annotation. Modern Russian education is aimed at creating conditions for the personal development of the personality of each child. At the same time, it must be a person who can further realize himself as part of society. Synthesis of individual and collective contains folk pedagogy. The main activity in pre-school age is the game, which allows to provide conditions for personal development of the child on the basis of folklore material.

Keywords: Children's folklore, tradition, musical development, children, preschool age, nursery rhymes, jokes, oral folk art, individuality, personality.

В Федеральной программе развития образования в России отмечается, что среди главных задач, которые должны решаться в системе образования, являются повышение профессионального мастерства педагогов, активизация научно-педагогических исследований, улучшение методического обеспечения, предполагающего создание условий для постоянного совершенствования педагогической деятельности.

Концепция модернизации российского образования ставит задачи достижения нового, современного качества образования, связанного с созданием условий для развития личности каждого ребенка, способной реализовать себя как часть социума, созданием новых моделей и институтов в обучении, новых форм организации работы с одаренными детьми и талантливой молодежью, повышением качества дополнительного образования. Такая личностно ориентированная модель образования направлена на конкурентоспособность каждого взятого обучаемого. При этом конечно же подразумевается развитие творческих способностей у отдельно взятого ребенка, подростка. Все это звучит хорошо и с этим никто не спорит, но на наш взгляд, в данном случае существует опасность движения из крайности в крайность.

Испокон веков человек существовал в коллективе: вместе сеяли, пахали, собирали урожай — работали семьей, водили хороводы, пели песни «гуртом» — хором, при этом всегда была «пясенница»-запевала (солистка), проявляющая себя индивидуально. Иными словами даже в этом случае коллективизм не стирал индивидуальность отдельно взятого человека.

На уровне современной педагогики необходимо соединять индивидуальное с коллективным: применить методы, формы и способы, опирающиеся на истоки народной педагогики, но скорректированные новыми условиями их применения. Для этого возможно и нужно создавать для каждого ребенка фольклорную среду, которая будет благотворно воздействовать на его развитие.

В богатейших народных традициях, промыслах воплощена историческая память поколений, запечатлена душа народа. Воспитание полноценной личности, развитие её нравственного потенциала, эстетического вкуса невозможно, если мы будем говорить об этом абстрактно. Лучшие качества национального характера: целомудрие, скромность, врождённое чувство прекрасного, стремление к гармонии — всё это являют нам образцы русского народного творчества, формирующего уважение к своей истории и традициям, а значит — любовь к Родине. Приобщение к народной мудрости путь не простой, кропотливый, требующий больших усилий, особенно в современном мире, где все более слышится чужеземная речь, заменяющая русские слова английскими или модным жаргоном. Тоже сказать можно и о музыке, песнях, не имеющих глубокого, содержательного смысла, наполненных примитивными, однообразными мелодическими созвучиями и словами, но которые слушают все — от мала до велика! А ведь наша Русская культура многогранна и многолика.

А как это было раньше? Не ставя глобальных педагогических задач перед собой и не претендуя на авторскую концепцию воспитания, между делом, мать рассказывала малышу разные стишки, наговаривала считалки, вспоминая их из собственного детства, напевала колыбельные песни, которые возможно где то услышала, а может и досочинила от своего имени. Со временем оказалось, что это разные жанры фольклора, у каждого из которых есть свое назначение и педагогические функции. Фольклор, в нас сегодняшних, городских — жив, он заложен в нашей генетической памяти и всплывает в нашем сознании потихоньку. Вдруг, в один в прекрасный момент вспоминается стишок:

— Ков, ков, Ковалек,
подкуй сапожок.
— Я не вмею ковать,
мои ручки болят.

При этом вспоминается и другое: во время стишка нужно постукивать пальцем по пяточке малыша. Откуда у меня это в памяти? Как могло случиться, чтобы потешка из раннего детства, спетая бабушкой всю свою жизнь прожившей в Погарском районе Брянской области, вдруг вспомнилась именно в тот момент, когда я сама стала мамой? Наверно это и есть генетическая, произвольная память, народная мудрость, которая передавалась из уст в уста, из поколения в поколение.

Для детей и взрослых свойственны и характерны свои жанры фольклора. Детский фольклор разнообразен, но в это понятие входит огромное количество образцов как детского творчества, так и творчества взрослых (фольклор материнского пестования), многие жанры «перекочевывают» от взрослых к детям. Поэтому с помощью таких примитивных стишков и песенок взрослый легко устанавливает с ребенком эмоциональный контакт. Интересное содержание, яркие художественные образы привлекают внимание ребенка, доставляют ему радость и в то же время воспитывают и развивают его. Напевая пестуя младенца, мы-взрослые уже в этот момент формируем его музыкальный слух, прививаем привычку и любовь к красоте мелодического звучания. Особенно важен при этом нежный и ласковый голос матери, оказывающий благотворное воздействие на эмоциональное состояние младенца.

Первым фольклористом-филологом и этнографом, посвятившим свою жизнь исследованию различных жанров детского фольклора, стал профессор Иркутского университета Г.С. Виноградов. В 20-е годы XX в. он собрал уникальный материал, которым не располагало ни одно научное учреждение того времени. Именно он первым ввел термин «детский фольклор», а также выделил его основные его виды. Опираясь на них в работе с детьми разного возраста и творческом коллективе можно добиться значимых результатов. При этом необходимо учитывать физиологические и психологические особенности развития детей разного возраста. Главными принципами работы должны стать: доступность, постепенность (от простого к сложному), последовательность и системность (повторять, усложняя), наглядность (образно — игровая подача исходного материала), органичное соединение произвольных и непроизвольных действий, включающих имитацию, подражание, индивидуальный подход в условиях коллективного обучения (преимущественность: умения и знания передавать «от старших — младшим»).

В практике моей работы я чаще сталкиваюсь с детьми дошкольного возраста. Дошкольный возраст особенный период в жизни ребенка и его родителей. Особый он и для педагога: не каждый может справиться с ним. В возрасте 4-7 лет основным видом деятельности для ребенка является игровая деятельность. Поэтому основную часть своего времени дети

проводит в играх. В 3-4 года это, как правило, ролевые игры (например в «дочки — матери», в «доктора»). Примеривание на себя различных ролей позволяет ребенку сконцентрировать мир вокруг себя и воспринять себя, как главное действующее лицо (Я-мама, Я-врач). В 4-5 лет дети самоутверждаются. В их лексиконе все чаще звучит «Я сам!», «Я знаю!». Поэтому основной задачей развития становится удовлетворение потребностей ребенка в двигательной активности, навыках общения, расширении кругозора, хотя внимание и память ещё носят произвольный характер. В 5-6 лет ребёнок учится выстраивать отношения со взрослыми, у него формируется способность привязываться и любить другого человека. Именно в этот период активно развиваются способности к практическому мышлению и творчеству, дети начинают понимать музыку, поют и танцуют, а внимание и память постепенно теряют черты произвольности. Так в дошкольном возрасте происходит фактическое формирование будущей личности: изменяется образ жизни ребенка, содержание и формы его общения с другими людьми, резко возрастают возможности физического и психического становления, которые влекут за собой новые потребности и интересы.

Итак, именно в дошкольном возрасте происходят значительные изменения, во всех психологических аспектах развития ребёнка. В этом возрасте ребенок начинает воспринимать себя, как отдельную личность, познает собственное «я», открывает для себя окружающий мир и познаёт свой собственный — внутренний мир. Игры ребёнка с годами меняются, тематика, их значение и формы расширяются от предметно-символических до сюжетно-ролевых игр по определенным правилам. Применительно к музыкальному развитию ребёнка однозначно можно сказать, что дети в 3 года не смогут освоить тот музыкальный материал, который легко воспринимается дети 5-ти лет, поэтому и идёт речь о поступенном обучении, но как в любом деле важным условием усвоения является систематичность занятий, только благодаря этому можно говорить о результате.

Многие воспитатели в детских садах уже давно используют на своих занятиях различные жанры детского фольклора. Это всегда ярко, красочно, познавательно. Но мы поговорим об особенностях занятий в учреждениях дополнительного образования. Как правило, это творческие коллективы, объединения народной направленности. В соответствии с СанПиН 2.4.4.3172-14 от 04.07.2014 (зарегистрировано в Минюсте России 20.08.2014, регистрационный № 33660) занятие для дошколят длится 20-25 минут. За это время не всегда удается выполнить поставленную задачу на одно занятие. Считаем целесообразным проводить по 2–3 урока в день с перерывами. Чаще всего занятия проходят в вечернее время

(17.00–19.00), потому что родители могут привести своих детей только после работы. Не всегда удается сразу собрать их внимание на уроке, так как либо они уже устали, либо наоборот находятся в возбужденном состоянии. Именно тут на помощь приходит детский фольклор. С его помощью мы можем организовать, собрать внимание, говорить уже о музыкальном развитии обучающихся. Наше народное наследие настолько богато своими жанрами, что построить занятие, в котором одно действие и формы работы перетекают в другие, не составляет труда. По глубокому личному мнению, при наличии паузы-перерыва между уроками, занятие может потерять динамическое развитие, рассеять внимание и собранность детей. Мы прыгаем, топаем, танцуем и поем — одно действие вытекает из другого. Можно вместо перерыва сделать игровую паузу, во время которой произойдет смена деятельности, внимание детей переключится на новые эмоции, движения и т.д., в следствие чего дисциплинированное (в меру) поведение и внимание детей гарантированно. Главное не бояться импровизировать, творить, искать для себя и для детей новые формы работы, причем постоянно, так как один и тот же вариант той или иной песни, попевки в этом возрасте быстро надоедает и у детей пропадает интерес к занятиям. Их всегда надо увлекать, удивлять, чтобы каждый раз какой-то новый элемент присутствовал на занятиях. Нельзя работать с народным материалом по шаблону. Творите, играйте и дети к вам потянутся!

Все виды деятельности детей приобретают свой смысл. Проговаривая в определенном ритме потешки, прибаутки (3–4 года) с показом всех действий по тексту мы можем развивать чувства ритма. С возрастом этот материал усложняется: проговаривая и показывая (разыгрывая) скороговорки, мы закрепляем полученные навыки и знания. Дети 5–7 лет очень любят долгоговорки, которые нужно произнести на одном дыхании. В этом незатейливом задании кроется больший смысл, чем сначала кажется:

— во-первых — мы можем говорить о развитии внимания, памяти, чувства ритма, дикции, а также певческого дыхания и..., как бы ни было смешно...

— мы еще учимся считать и правильно говорить, так как в быстром темпе дети теряются и нарушают цифровую и буквенную последовательность, путая при этом окончания в словах.

Например, мы берем долгоговорку — «На горе, на пригорке стояло 22 Егорки....». Для начала фразу следует сказать медленно, четко, с остановками для взятия дыхания. Далее произнесение фразы усложняется: берем дыхание, говорим — считаем до 3 — сброс дыхания. Дальше при повторе на одном дыхании говорим уже до — 5 и т.д. Данное упражнение всегда проходит весело, с большим интересом, у детей появляется сорев-

новательный характер, при этом мы не забываем и про индивидуальный подход к каждому ребенку.

Мелодические попевки, потешки иллюстрируются движениями, голосом, возможны маски или игрушки. Потешку «Как под горкой под горой, торговал старик золой...» мы поем по ступенькам вверх, по ступенькам вниз, одновременно вышагивая ногами по кругу в «гости»: к Маше или Саше, — к тому ребенку, который живет на четвертом этаже. При этом для себя мы отмечаем звуковысотное исполнение попевки (педагог может показать, а ребенок повторить), обращаем внимание и на то, как услышалась и как повторилась потешка.

Любую потешку, считалку и др. можно распеть в небольшом диапазоне. Сам педагог может придумать и озвучить фольклорный материал самостоятельно и в любых несложных вариантах. Например считалка: «За высокими горами, стоит мишка с пирогами: «Здравствуй, Мишенька — дружок, сколько стоит пирожок?». «Пирожки не продаются, они сами в рот кладутся». Мы можем использовать и как пение по ролям, и как музыкальную считалку к игре. Мишка поет. Хорошо, когда в наличии имеется маска медведя на голову, есть слова автора, которые могут исполнять все дети хором, а также варианты ответа, который также может исполнить один ребенок, изображая любого лесного зверя. При повторе меняются главные герои, а пение повторяется.

Во всех музыкальных примерах мы обращаем внимание на чистоту интонирования, ритмическое, эмоциональное воспроизведение, четкость дикции мы ещё не услышим, так как в младшем дошкольном возрасте дети, как правило, не выговаривают многие буквы. Важно, что они играют свои роли даже в такой коротенькой фразе, учатся публично выражать свои эмоции.

На днях бабушка одного мальчика (участника группы) сказала, что им очень помогли занятия в народном певческом коллективе, так как по своему характеру он очень застенчивый, стеснительный, порой на улице не может даже поздороваться со знакомыми прохожими. Теперь он стал более раскрепощенным: не боится выходить к доске отвечать, а дома поет народные песни. Прогресс для этого ребенка очевиден. Мама другого участника группы (девочка 5 лет) даже пожаловалась: «Вы, знаете, мой ребенок все время поет, особенно ей нравится делать подголоски, она даже в магазинах У-ууухает! Я конечно понимаю, что это большая заслуга педагога, но в общественных местах бывает неловко». А на мой взгляд это прекрасно, ребенок не стесняется себя выражать, проявляя любовь к народной песне. И таких примеров множество, ведь все они близки, понятны и доступны детям. Ведь и мы взрослые до сих пор взяв в руки жучка «Божью коровку» начинаем приговаривать: «Божья коровка лети на небо...», пронеся знание о ней через всю сознательную жизнь.

На занятиях всегда используется игра, разыгрывание любого музыкального фольклорного материала: на распевках «надуваем шарик», показываем с малышами как коровка, козочка говорит, с детьми постарше скороговорки не только проговариваем, но поем и показываем жестами или прохлопываем ритм; если считалка — поем, игра — поем или танцем, а также прыгаем и бегаем. Зимой поем колядки, на Сороки птичек закликаем, масленицу встречаем. Поем календарные заклички в соответствии с народным календарем. Жанровое многообразие фольклора позволяет объединить все принципы, формы и методы работы с детьми, развить музыкальный слух и вкус, музыкальную память, чувства ритма, певческие данные, а самое главное привить любовь к своему исконному, народному, Русскому.

Нравственное здоровье нашего общества и его долголетие во многом зависят от того, сумеем ли мы сохранить то поистине бесценное богатство, каким является народное творчество. Именно оно связывает прошлое и будущее. Оберегая его от забвения и небрежного отношения, мы сохраняем нашу память. Это и является главной целью в работе педагога.

ОСВОЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРИАЛА ДЕТСКИМ РАЗНОВОЗРАСТНЫМ АНСАМБЛЕМ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

О.А. Юмашева

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация: В данной статье рассматривается фольклорный материал, его роль в народном воспитании и возможности освоения в системе детского разновозрастного ансамбля. Разновозрастный ансамбль с небольшим количеством участников может основываться на традициях русского семейного воспитания.

Ключевые слова: фольклорный материал, фольклорный ансамбль, разновозрастный детский ансамбль, дополнительное образование, народная педагогика.

Annotation. This article considers folklore material, its role in folk education and possibilities of development in the system of ensemble with children of different age. An uneven-age ensemble with a small number of participants can be based on the traditions of Russian family education

Keywords: folklore material, folklore ensemble, different-age children 's ensemble, additional education, folk pedagogy

Традиция народного воспитания — важная составляющая любого общества. Россия всегда была крепка семейными традициями, которые и

составляли народное традиционное воспитание. С раннего детства семья прививала ребёнку нормы морали, навык совместного труда, формировала волю, сознание, чувства ребёнка. К.Д. Ушинский отмечал: «Воспитание, если оно не хочет быть бессильным, должно быть народным... Только народное воспитание является живым органом в историческом процессе народного организма» [3, С. 5].

Итак, традиционная система воспитания — это система обязанностей. У каждого члена семьи — свои обязанности, у детей самого раннего возраста тоже, тем самым обозначалась обязательность и ответственность перед семьёй и обществом в целом. Род, семья связывала все поколения в единое целое, позволяя передавать культурные, духовные и национальные традиции.

В традиционной крестьянской семье воспитание основывалось на личном примере, а между поколениями существовало соподчинение младших старшим. Вот как об этом пишет А.О. Бороноев: «Причастность <...> к национальным ценностям, истории, исторической памяти измеряется не биологической наследственностью, а степенью активного усвоения тех культурных ценностей и святынь, которые составляют содержание этой истории» [1, С. 66].

Передача информации «из уст в уста» существует столько времени, сколько существует сам народ. Веками проверенный опыт воспитания создал свой идеал совершенного человека. Его мы можем увидеть в сказках, притчах, прибаутках, пословицах и поговорках. В них мы видим гармонично развитого человека: сильного, смелого, умного, человека с честью и достоинством, любовью ко всему окружающему миру и уважением к культуре. Именно этот идеал отразил и народную мудрость, и образ жизни народа и его практическую деятельность в разных сферах. Особо важным в процессе традиционного воспитания является то, что он обусловлен этнической и региональной культурой.

Рассмотрим некоторые общие особенности традиционного крестьянского семейного воспитания. Ребёнок, достигая 6-7 летнего возраста (сегодня это школьный возраст), был уже довольно сформированной личностью, возможно с определенной системой ценностей и внутренним миром. В наше время ребёнок такого возраста находится только на пути к данному состоянию. А почему? Современная культура общества прерывает преемственность межпоколенной общинной воспитательной традиции и в области народной культуры в том числе. А современная система образования, в том числе школьного и дошкольного, направлена в основном на развлечение детей (именно «интерес» стоит на первом месте, тогда как цель «развития» следует за ним). Система индивидуального подхода к каждому ребёнку вырабатывает единоличность, эгоистичное

потребительское отношение к жизни, ожидание повышенного внимания от родителей и педагогов.

Отметим, что система образования основывается в основном на разновозрастных группах, как в общеобразовательных учреждениях, так и в системе дополнительного образования. При этом набор детей одного возраста нарушает систему традиционного воспитания: соподчинение между поколениями прерывается, дети не видят примера от сверстников, утрачивается устность передачи информации.

Урбанизация, миграция, глобализация способствовали утрате связи между поколениями. Современные условия жизни заставляют людей переезжать из деревень в города. В большинстве своём, молодежь, живущая в деревнях, достигая совершеннолетнего возраста, едет в город, так как для достижения личных целей, поставленных перед собой, на местах нет возможности воплощения. В города едут за «хорошей жизнью»: образованием, работой, достатком. В связи с этим, многодетные семьи в городах довольно редкое явление. В отличие от традиционных крестьянских семей, которые были многодетными. «Сорок шесть домов было-то в деревне. Да в каждом доме уж мене-то четырёх робёнок дак и не было поди. Всё были семьи большие. Народу-то — вон сколь весело-то было» (Еремино, К.В. Кожарина, ЧЦНТК:192-21) [2, 3].

На данный момент в стране всего 10% многодетных семей. Семья считается многодетной, если в ней трое детей. А согласно переписи населения 1989 года (по данным Федеральной службы государственной статистики) в России проживает 23,5 млн. семей с детьми до 18 лет (57,5%). Из них: семьи с одним ребенком — 51%, семьи с двумя детьми — 39%, многодетные семьи (3 и более детей) — 9,8%. Однако микроперепись 1994 года показала: на фоне общего снижения рождаемости, эта тенденция стала еще более явной: семьи с одним ребенком — 54%, семьи с двумя детьми — 37%, многодетные семьи — 9,4%, число детей на 100 семей уменьшилось с 163 до 160. И, тем не менее, как считают аналитики, коэффициент семей с детьми в России достаточно высокий — 46,6. Многодетных семей в общей массе в РФ — 9,4%. Из них 77% с тремя детьми, остальные решились на большее количество детей [5].

В связи с этим, считаем интересной формой освоения фольклора разновозрастные детские коллективы, которые могут в некоторой степени создавать подобие общения в многодетной семье.

Итак, разновозрастный коллектив, ансамбль в системе дополнительного образования, что он собой представляет? Под разновозрастным ансамблем, мы имеем в виду детей разных возрастов, объединённых в один ансамбль, возраст которых колеблется от 5 до 17 лет. Через фольклорный материал можно в некоторой степени воспроизводить традиционную си-

стему воспитания. Под традиционной системой воспитания мы имеем ввиду «совокупность знаний и навыков воспитания, сохранившаяся в этнокультурных традициях, народном этическом и художественном творчестве, национально-специфических устойчивых формах общения и взаимодействия представителей различных поколений друг с другом и являющаяся важнейшим средством обеспечения единства и преемственности поколений, целостности этноса» [4]. В таком коллективе старшие дети несут ответственность за младших, подавая во всем пример. Видя образец поведения, младшие дети, тянутся за старшими в освоении «учебного материала» (в нашем случае — фольклорное содержание, имеющее определенный глубинный смысл), который усваивается ими в больших объемах.

В процессе общения, постепенно возрождается устная передача информации. Подростки и юноши, передавая накопленные знания и поддерживая младших учеников, ощущают собственную сопричастность к обучению, а чувство превосходства над малышами перерастает в «опеку» над ними. Младше же тянутся за старшими, стараясь подражать. Так процесс освоения фольклора и процесс воспитания-обучения приобретает двустороннюю связь.

Отметим, что в традиционной культуре для каждого возраста существовала своя система жанров, участвующая в развитии детей. Так начиная с колыбельных, пестушек — жанров материнского фольклора; игр, считалок, дразнилок — жанров для детей среднего возраста, когда начинается личное самовыражение, до календарных, лирических, хороводных — жанров молодежных и взрослых. Через постепенное формирование первоначальных представлений о мире и образцы поведения и коммуникации, происходило моральное становление человека и всё это сопровождалось фольклорными жанрами. Фольклор влиял на душевное и эмоциональное состояние ребёнка, способствовал осмыслению разных жизненных ситуаций, формированию отношений в социуме, коллективности. Так и сегодня формируется мировоззрение и отношение ребёнка к миру, его представления о нравственных нормах, способность к логике, осмысление действий и система ценностей.

В работе с детским коллективом, жанры подбираются в соответствии с возрастом участников ансамбля. Разновозрастный ансамбль объединяет в себе детей разной степени развития и разных физических возможностей. Конечно же, существуют некоторые трудности в общении между детьми, в силу этих разных возрастных характеристик.

В дошкольном и младшем школьном возрасте дети проходят некоторую «перестройку» межличностных отношений и пытаются осознавать свои действия, восприятия, формируют чувство ответственности за них.

В этом возрасте ребёнку важно внимание к нему, проявление уважения и сопереживание. Закладывается основной «фундамент» знаний и умений, развивающийся в дальнейшем, видно потенциал ребёнка и тяготение к определённым сферам в обучении. Большую роль играет ориентация на общество сверстников и более старших товарищей (в том числе взрослых).

Подростковый возраст также имеет свои отличные возрастные психологические характеристики. Этап формирования личности, переходный возраст не только в моральном, но и физическом плане. Зачастую психологическое осознание себя не успевает за быстрым физиологическим взрослением, что может выливаться в противопоставлении себя окружению. Очень важным, для подростка в данный период является групповое общение.

Для старших детей, вступивших в период юности — это своеобразная репетиция их взрослой жизни, в которой рано или поздно общение с детьми станет их главной обязанностью, как родителей. И если в собственной семье каждый из них — единственный ребёнок, то общение с младшими участниками ансамбля, даст им нужный в будущем опыт, поможет взрослению, формированию собственной ответственности.

Несмотря на кажущиеся различия, в характеристиках детей разных возрастов, между ними много общего и при должном подходе эта совокупность может быть положительной. Так, например, младшие дети берут пример с более взрослых участников ансамбля, лучше и быстрее перенимают умения и знания от старших товарищей, чем даже от взрослых, видя положительный пример. В процессе коммуникации, происходит удовлетворение потребности в общении, проявление эмпатии (улавливание эмоционального состояния), развивается чувство сопереживания и поддержки. Зачастую на основе понимания ближнего так зарождаются доверительные отношения. Посредством фольклорного материала в разновозрастном коллективе сопровождается взросление и становление личности детей. Взаимообусловленность коллективного и индивидуального начал в фольклоре, позволяет проявить детям разных возрастов (от младшего школьного возраста до юношеского) задатки, индивидуально самоутвердиться и самовыразиться. Одна из самых эффективных форм работы в таком коллективе — игра: через неё пропадают возрастные различия, формируется эмоциональное и физическое раскрепощение, развивается мышление, фантазия, логика, память, речь. Всё это — своеобразный «фундамент» психологического развития. Поэтому необходимость фольклора как содержания занятий в разновозрастных группах очевидна. Так, через возрастающий интерес, возрастную преемственность и разновозрастное освоение-общение, начиная с самых простых жанров, и, постепенно доходя до самых сложных, осваивается традиция и происходит развитие и становление личности.

Литература

1. *Бороньев А.О., Павленко В.Н.* Этническая психология. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1994, — 165 с.
2. Спой, баба, сказочку: сборник фольклорно-этнографических материалов /Авт. кол. А. В. Кулев, С. Р. Кулева, Е. В. Савинская, О. Н. Зеленина; Сост., науч.ред. С. Р. Кулева; Департамент культуры и охраны объектов культурного наследия Вологод. обл., Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации. — Вологда: ОНМЦК и ПК, 2010. — 116 с.: нот.
3. *Ушинский К.Д.* Воспитать ребёнка. Как? [Текст] : самая эффективная книга по воспитанию от патриарха отечественной педагогики / Константин Ушинский. — Москва : АСТ, 2014. — 381.; ISBN 978-5-17-086269-6
4. *Этнопсихологический словарь.* — М.: МПСИ. В.Г. Крысько. 1999. — 343с.
5. Демографическая статистика // [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://professional.ru/Soobschestva/vseoxvatnyj_gender_osobennosti_polorolevogo_5653/rossijskaya_semejnyaja_statistika/

ФОЛЬКЛОР СРЕДНЕЙ ПОЛОСЫ РОССИИ КАК ПЕРВИЧНАЯ ФОРМА ОСВОЕНИЯ ТРАДИЦИИ ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

К.С. Слабикова

*Московский государственный
институт культуры*

Аннотация. В данной статье предложена начальная форма освоения региональной специфики в дошкольном возрасте. Учитывая развитие дополнительного образования, а также современные взгляды и веяния, фольклор Среднерусской полосы России представляется наиболее плавным для вхождения в традицию.

Ключевые слова: народная педагогика, этнопедагогика, Средняя полоса России, дошкольный возраст.

Annotation. This article proposes an initial form of development of regional specifics in preschool age. Given the development of additional education, as well as modern views and trends, the folklore of the Central Russian strip of Russia seems to be the smoother for entering the tradition.

Keywords: folk pedagogy, ethnopedagogy, Middle Russia, preschool age.

В настоящее время получает всё большее развитие дополнительное образование детей. Возросло количество самодеятельных детских народных хоров и фольклорных ансамблей при музыкальных школах, домах народного творчества, домах культуры и других организациях. Не меньшее развитие получают сегодня платные образовательные услуги для детей дошкольного и школьного возрастов, которые переживают период интенсивного развития. Многие дети посещают сразу несколько кружков (студий и пр.) из предложенных дополнительным образованием: например занимаются балльными танцами, посещают театральную школу, а также занимаются предметом «игровой фольклор». Все перечисленные предметы развивают ребенка, но вот являются ли они средством вхождения его в культуру общества?

Культура общества, как известно базируется на традициях. И с этой точки зрения только предметы, содержанием которых является «народное» (творчество, игры, песни и др.) могут стать способом освоения, а позже — вхождения, своей культуры. Но могут ли маленькие дети они постичь, освоить фольклор и как это возможно сделать в условиях современного мира?

Многочисленные средства массовой информации: телевидение, радио, сетевое общество и т.д. изменило современного ребёнка и мы должны это учитывать. Интернет ресурсы и телевидение стали занимать одно из ведущих мест по силе воспитательного воздействия после семьи, являясь каналом интенсивной социализации. О пользе или вреде для детей интернета и телевидения вопрос неоднозначный, но определённо точно СМИ оказывают существенное влияние на общественное сознание и формирование личности дошкольника. Данная проблема до сих пор является предметом научных исследований.

Главный факт, интересующий нас в связи с этим следующий: ни один телевизионный канал не посвящён народной культуре или рассматривает её в очень минимальном объеме, ни на одной волне радио нельзя услышать народные песни в аутентичном звучании либо это происходит эпизодически. Поэтому ни у современных детей, ни у их родителей нет элементарной возможности узнать о традиционной для русского общества культуре, проводимых ранее обрядах, праздниках, услышать народные песни. Не удивительно, что многие не знают даже самых больших праздников (таких как Каляда, Масленица), а многие дети не слышали от своих родителей даже колыбельных песен и потешек. И всё потому, что изменился современный мир.

Ценности традиционной культуры заменяются зрелищностью виртуального мира. На смену общению приходит замкнутость. Современные дети, подверженные влияниям СМИ, уже нуждаются в раскрепощении посред-

ством игровой деятельности и элементарному общению со сверстниками. Именно поэтому в системе дополнительного образования и возникает необходимость в предметах, позволяющих хоть в минимальной степени осваивать свою традиционную культуру. Но сам процесс вхождения в неё для ребенка должен быть поэтапным: от простого ознакомления к принятию.

Идеи «народной педагогики» не новы, предложенные в середине XIX века К.Д. Ушинским (1864 г.), они получили продолжение в трудах многих исследователей (Н.Ф. Бунакова, П.Ф. Кантерева и Д.Д. Семёнова и др.). Но сам Ушинский рассматривал её как самое обширное, сложное, высокое и необходимое искусство. В.А. Сухомлинский рассматривал народную педагогику как средство обновления и совершенствования учебно-воспитательной работы с детьми (акцент на воспитательных возможностях народного творчества). А.С. Макаренко отмечал, что воспитание в народной среде осуществляется «между делом, как будто в параллельных процессах», к которым относится и трудовая деятельность народа, и обряды, и развлечения во всех многообразных формах и различных проявлениях [5, С.20-24]. Данный подход с акцентировал важность самого процесса освоения традиции. А этнограф и педагог Г.С. Виноградов рассматривал народную педагогику как педагогическую практику: «История народной педагогики — в том виде, как её можно проследить по устным источникам, упирается в ссылки на «стариков», являющихся едва ли не единственным авторитетом в глазах народа...» и далее «...простолудины не видят надобности доказывать общественное, общепринятое» [3, С 2]. В данном случае акцент ставится на передаче традиции: так нужно делать, потому что так делали наши предки.

Обобщая приведенные точки зрения резюмируем: «Народная педагогика — это совокупность накопленных и проверенных практикой эмпирических знаний, умений и навыков, передаваемых из поколения в поколение преимущественно в устной форме как продукт исторического и социального опыта народных масс» (А.Э. Измайлов, Я.И. Ханбиков и др.) [8-9]. В 60-е годы XX века утвердился новый термин — «этнопедагогика», предложенный Г.Н. Волковым, обозначивший сущность целого направления в области педагогики. Так «этнопедагогика» стала наукой об эмпирическом опыте этнических групп в воспитании и образовании детей, о морально-этических и эстетических воззрениях на исконные ценности семьи, рода, племени, народности, нации» [4, С.2-6].

Итак, все, что охватывает «народная педагогика» или «этнопедагогика» сводится к воспитанию, формированию личности и, одновременно, к освоению традиций. Но цель родителей, отдающих детей в фольклорные школы и кружки системы дополнительного образования иная: дети приходят заниматься в основном для общего развития, для раскрепощения посред-

ством игровой деятельности и уж только затем для общего ознакомления с русской народной культурой.

Но и у руководителя фольклорного коллектива цель тоже иная: его задача — дать представление о певческой специфике фольклорного материала, в том числе региональной, а именно это нередко и «отпугивает» детей и родителей.

Задачи в общем совпадают, не совпадает их последовательность.

Теперь, собственно, и перейдем к основной идее: руководителю важно понимать, что при освоении народно-песенного материала нужно учитывать возрастные, индивидуальные и познавательные потребности, особенности и возможности детей. *А.В. Бакушинский* писал: «Каждый возраст требует своей особой художественно-педагогической и методической обработки. Но должен быть один основной принцип, от коего немислимы отступления. Такой принцип сводится к требованию, весьма часто нарушаемому и практически и теоретически...: необходимо исходить из внутреннего мира, из внутренних потребностей ребёнка, из их естественного развития, а не из внешнего мира, слишком резких и прямолинейных требований окружающей обстановки. Иначе говоря, следует путь воспитания предпочесть пути образования и последнее бесповоротно подчинить первому» [5, С.14].

Итак, у нас есть группа детей определенного возраста и фольклорный материал как содержание урока. Наша цель — дать ребёнку первичное представление о собственной традиционной культуре, привить интерес к ней, раскрепостить ребёнка.

Следуя периодизации психолого-возрастных особенностей развития детей разного возраста, предложенной Д.Б. Элькониним, и не описывая все её этапы, условно выделим три периода взросления ребёнка: дошкольное детство (от рождения до 6-7 лет); младший школьный возраст (от 6-7 до 10-11 лет); средний и старший школьный возраст (от 10-11 до 16-17) [2]. Нас в основном будет интересовать дошкольный возраст: 6-7 лет. Как известно ведущим типом деятельности в данном возрасте является игра — незаменимая школа физического, умственного и нравственного воспитания (*А.Е. Покровский*) [6]. В нашем случае именно игра превращает песни в музыкально-игровые композиции.

Но почему знакомство с фольклорным материалом лучше всего начинать со Среднерусской традиции? Среднерусская традиция отличается мягким, спокойным звуком и плавной манерой исполнения, близкой к академической. Этот регион также ярко представлен хороводами. Поэтому гармоничным и интересным будет выбор различных игровых, а впоследствии и орнаментальных хороводов в сочетании с песнями, представленными данной традицией. Интересен и инструментарий данной

традиции: например, Владимирская область ярко представлена речечной музыкой, которую как фоновое сопровождение в записи можно будет включить в выступление детей. В данном возрасте обучение игре на владимирских рожках невозможно, но их фоновое звучание формирует слушательский образец, а наглядное первичное знакомство может заинтересовать в дальнейшем. Весьма интересным будет подобное включение и других духовых инструментов в музыкально-игровые композиции, исполняемые детьми.

Отметим, что дети дошкольного возраста воспринимают лишь наглядный показ педагога, стараясь подражать его исполнению. Учитывая индивидуальные особенности детского голоса и их возможности, на данном этапе развития певческого аппарата мы не можем в полной мере уделить большое внимание *манере пения*, но предполагаем что на первом году обучения целесообразнее чередовать песенные образцы более северных районов Среднерусской традиции с более южными. Впоследствии освоение данной традиции даст возможность плавного перехода как на севернорусскую, так и на южнорусскую песенные традиции.

Для любителей точного «копирования» народного говора Среднерусская традиция также станет более доступным пластом освоения народного пения. Менее богатая в отличие от южнорусской и севернорусской традиций, она даст понимание текстового содержания песен. Конечно, в данном случае мы говорим о дальнейшем освоении фольклора, — у школьников среднего и старшего возраста, — у детей младшего школьного и дошкольного возраста это невозможно!

Отметим, что современные репертуарные сборники для детей отмечены большим количеством фольклорного материала как жанрового, так и регионального состава различных областей России. Например в сборнике «Песенные узоры» П. Сорокина представлены песни Мурманской, Ульяновской, Костромской, Сумской, Вологодской, Куйбышевской, Московской, Белгородской, Калужской, Псковской, Ростовской, Свердловской, Кировской, Пензенской, Новгородской, Брянской, Воронежской, Смоленской областей России. Но преобладают песни Костромской, Белгородской, Ростовской, Куйбышевской, Свердловской и Пензенской областей [7]. Подобным образом строится песенная «Хрестоматия для детских народных хоров и ансамблей. Поёт детский хор Лыбедь» (Артёмкины А. и Т.) [1], также представляющая русские народные песни разных областей России и в подлинной записи, и в обработке, а также авторские песни, написанные в народном стиле. Здесь также включены песни Кировской, Астраханской, Сумской, Калужской, Белгородской, Орловской, Московской, Ярославской, Ленинградской и Вологодской областей. Как репертуарным сборником можно воспользоваться и сборником «Жаворо-

нушки» Г.М. Науменко, в котором большей частью представлены песни Смоленской, Калужской, Ивановской, Московской, Калининской областей России. И таких репертуарных сборников много, в них предлагаемая в данной статье Среднерусская традиция представлена тоже широко жанрами детского фольклора.

Учитывая современные веяния, психологию детского возраста и основные цели родителей, отдающих детей в различные кружки системы дополнительного образования и для занятий в музыкальные школы (фольклорные отделения), мы должны понимать, что процесс вхождения ребёнка в народно-певческое исполнительство должен быть мягким и поэтапным. Именно тогда мы добьемся главной задачи: привития интереса и любви к культуре своего народа. Необходимо соединять индивидуальное и коллективное на уровне современной педагогики, применяя формы и способы, опирающиеся на народные истоки. Такие задачи диктует модернизация российского образования, связанного с созданием условий для развития личности каждого ребенка, способной реализовать себя как часть социума. В дошкольном возрасте происходит начальное формирование личности, а мир познается посредством игровой деятельности. Игра может пронизать огромное количество жанров фольклора. Главное не бояться импровизировать, творить, искать для себя и для детей новые формы работы. Конечно, раскрепостить ребёнка посредством игровой деятельности можно и через фольклор любой области. А вот уделяя внимание развитию голоса и навыкам будущего ансамблевого пения интересен именно песенный репертуар Средней полосы России.

Литература

1. Артёмкин А., Артёмкин Т. Поёт детский хор «Лыбедь». Владимир: Из-во ООО «Транзит-Икс», 2002. — 28 с.
2. Бим-Бад Б.М. Педагогический энциклопедический словарь.— М.: 2002. — 158 с.
3. Виноградов Г.С. Народная педагогика. Иркутск, 1926.- 28 с.
4. Волков Г.Н. Этнопедагогика: Учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений.— М.: Изд. центр «Академия», 1999. — 168с.
5. Музыкально-певческий фольклор: программы обучения, сценарии, опыт: сборник материалов / Сост. А.С. Каргин. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2012. — 384 с.
6. Покровский Е.А. Физическое воспитание детей у разных народов, преимущественно России. — М.: 1884. — 379 с.
7. Песенные узоры. Вып. 4. / Сост. П. Сорокин: Рус. нар. Песни и

- игры для детей шк. возраста: Для пения (соло,хор) без сопровожд. и в сопровожд. нар. муз. инструментов. — М.: Музыка, 1990. — 64 с.
8. Хилько М.Е., Ткачева М.С. Возрастная психология: Учебное пособие для вузов. — М.: Юрайт, 2019. — 201 с.
9. Элибаева Л.С. Народная педагогика — основа формирования личности // Молодой учёный.-2014.- 597 с.

ФОЛЬКЛОРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ПРАВСТВЕННО- ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ДШИ ИМ. М.А. БАЛАКИРЕВА

*А.Н. Свиридюк
Н.В. Жукова
ГБУДО г.Москвы
ДШИ им. М.А. Балакирева*

Аннотация. Смена ориентиров современного общества обесценивает значимость культурных, исторических ценностей среди подрастающего поколения нашей страны. Но в наших силах сдержать этот процесс поиском новых способов и интерпретаций передачи историко-культурной информации будущим поколениям. Основная задача при адаптации материала это не исказить и не разрушать его подлинности и исторической принадлежности. На отделении Музыкальный фольклор ДШИ им.М.А.Балакирева с 2016 года в образовательный процесс, изначально в качестве эксперимента, а теперь уже и на постоянной основе, введен музыкально-фольклорный спектакль. Такая форма адаптации музыкального фольклора помогает нам заинтересовать большое количество детей и взрослых, привить любовь к подлинной культуре своей страны.

Ключевые слова: традиционная культура, музыкальный фольклор, музыкально-фольклорный театр, дополнительное образование детей.

Annotation. The change of orientations of modern society devalues the significance of cultural and historical values among the younger generation of our country. But it is in our power to restrain this process by the search for new ways and interpretations of the transmission of historical and cultural information to future generations. The main task in adapting the material is not to distort or destroy its authenticity and historical affiliation. Since 2016, at the Department of Musical Folklore of the Children's Art School named after M.A. Balakirev, a musical-folklore performance has been introduced into the educational process, initially as an experiment, and now on an ongoing basis.

Keywords: traditional culture, musical folklore, musical and folklore theater, additional education of children.

XXI век — это век великих технических достижений и культурных потерь. Опасная тенденция, наметившаяся еще 20 лет тому назад, на сегодня

нышний день приобрела глобальные масштабы. Вместе с культурной самоидентификацией народа исчезают многовековые культурные ориентиры. Современным детям очень сложно понять, что еще недавно было время, когда не существовало мобильных устройств, телевизоров и планшетов. Еще сложнее понять, почему корову когда-то называли кормилицей, а еду готовили в печи, овощи росли на грядках, а не в магазинах, а хлеб выращивали в поле в виде колосков. Существующие технологические соблазны формирует нового человека — потребителя, интересы которого сводятся к удовлетворению своих потребностей. Изменение жизненных ценностей и принципов, притупление чувств к окружающему ребенка миру, все это уже приводит к тому, что у него нет желания познавать реальный мир, историю и культуру своего народа.

В такой сложной информационной и технической обстановке, преподаватели отделения Музыкальный фольклор ДШИ Балакирева были озадачены решением возникших вопросов:

— Как вовлечь современного ребенка в образовательный процесс по обучению на программе Музыкальный фольклор?

— Как убедить ученика и его родителей, что заниматься фольклором это очень важно и необходимо для гармоничного и нравственно-эстетического развития ребенка?»

— Как помочь ребенку принять народную культуру естественным образом?»

Решение этих вопросов пришло не сразу, так как пение фольклорного материала в его аутентичной интерпретации неподготовленному человеку слушать достаточно сложно. Песенный фольклор всегда сопровождал события жизни русского крестьянина — каждой песне было свое место. На сегодняшний день, невозможно создание подлинных условий для исполнения тех или иных песен, поэтому в своих спектаклях мы создаем ситуации, позволяющие ребенку «сыграть» песню со своим отношением, прожить ее, только тогда она становится «своей». Принимая участие в сценическом действе дети, как и положено, начинают проживать ситуацию «взаправду», становясь активными участниками театрального действия.

В 2016 году в качестве эксперимента, на большой сцене ДШИ им. М.А.Балакирева состоялся первый музыкально-фольклорный спектакль «Сказка-быль о Путешествии во времени». На этом этапе осваивалась интеграция с другими направлениями школы — «Театральным искусством» и «Экранным творчеством». Связь с направлением «Экранное творчество» позволила создать ряд видеороликов и фото проекций, которые в дальнейшем стали использоваться для сюжетной реализации идеи.

Основной идеей спектакля стала история о машине времени, механизм которой случайно ломает современный мальчик. Такой механический сбой

переносит подростка во времени, что позволяет ему стать свидетелем различных событий. В финале спектакля, главный герой задумывается о своих ценностях, о прошлом своих прадедов, о своей стране и ее богатой культуре. Своими размышлениями главный герой ненавязчивым образом наталкивает своих ровесников-зрителей на те же самые мысли.

Успех этого эксперимента дал свои результаты практически мгновенно. Дети, сидевшие в зале, были увлечены историей и красотой народной песни. Спектакль не оставил никого равнодушным. На наше отделение захотели поступить многие дети из сидевших в зале. Это позволило отбирать лучших музыкально-одаренных учеников, что повысило уровень отдела. Эта тенденция сохраняется и на сегодняшний день.

На следующий год было решено продолжить практику проведения музыкально-фольклорных спектаклей. В 2017 году был создан спектакль «Рождественский колокольчик», имевший духовно-нравственную направленность. В основе спектакля использовались традиционные песни и обряды, связанные с Рождеством и Святочной неделей. Сюжет спектакля сопровождался Тропарем, колядками, рождественскими играми, веселыми разыгрываниями сценки вождения козы, святочными гаданиями. В этом проекте удалось воплотить в жизнь уникальную идею «Теневого Вертепа», фигуры которого были воссозданы по рисункам, взятым с лубочных картинок и гравюр, выполненных в человеческий рост.

В 2018 году за основу сюжета спектакля была взята комедия И.А. Крылова «Поучение дочкам». Две барышни после обучения «на французский манер» возвращаются из столицы в деревню, в родной дом, где провели все свое детство. Модные наряды и иностранные манеры кажутся здесь нелепыми. На протяжении всего спектакля девушки вспоминают счастливые моменты детства, постепенно осознавая, что соблазнившись на все иностранное, они могли потерять самое дорогое в жизни — связь со своей Родиной, родными местами, родными и близкими людьми. Спектакль наполнен образцами подлинных русских народных песен, веселыми плясками, хороводами, лирическими песнями. Патриотическая направленность спектакля приводит зрителя к подтверждению важной мысли о том, что «Пока мы помним наше прошлое — мы живем и имеем надежду на будущее».

29 ноября 2019 года состоялась премьера нового музыкально-фольклорного спектакля «Букачка». Образ главного сказочного героя «Букачка» взят из славянской мифологии. Вредный и злобный, он ищет себе преемника. На протяжении спектакля главный герой показывает ученику как это весело вредить и разрушать созданное чужими руками. Но когда Букачка пытается навредить лучшей подруге ученика, тот отказывается творить зло, разруху и ссоры. Букачка остается один.

Сюжетная линия выстроена таким образом, что главные герои проваливаются в волшебную яму, именно там, глубоко под землей находится сказочный мир. В этом мире Букачка показывает свое мастерство вредительства. По следам героев, на поиски своего друга отправляется девочка Маша. Она помогает сказочным персонажам, которым успел навредить Букачка и его ученик. За свою доброту и помощь девочка получает от героев, которым оказала помощь и поддержку, волшебные предметы. Именно они на протяжении всего спектакля помогают героине бороться со злом.

Каждый фольклорный ансамбль нашего отделения представлял различные сценки со своими сказочными жителями. Например, Волшебное царство, Боровички, Мудреницы, Туманницы, Дружина. Наполненность каждой сцены — это элементы народного театра, фольклорные песни, танцы, игры, небылицы.

На данный момент, имея за своими плечами четыре успешных фольклорно-музыкальных спектакля («Сказка-быль о путешествии во времени» 2016 г., «Рождественский колокольчик» 2017 г., «Поучение дочкам» 2018 г., «Букачка» 2019 г.) мы можем смело сказать, что эта форма освоения фольклора — лучшая в современной жизни, она привлекает любого ребенка. Мы не можем заставить ребенка петь фольклорные песни, но в наших силах заинтересовать им его и создать такие условия, чтобы не возникало сомнений о необходимости изучения песенной культуры своего народа. Через театральное действо ребенок соприкасается с фольклором в доступной, понятной и интересной для него форме. Хочется сказать и еще об одной важной составляющей, такой — как генетическая память, которая срабатывает у каждого ученика и его родителей уже на первом году обучения.

Народная культура — это цепь событий по которой все передается из поколения в поколение. Наши спектакли — это звено одной культурной цепи, которая адаптирует фольклор для неподготовленных зрителей, не разрушая его подлинности. Так как наша аудитория жители одного района, то из года в год мы затрагиваем разные темы и постепенно приучаем зрителя к фольклору, к традициям, культуре нашей страны. Благодаря музыкально-фольклорным спектаклям направление Музыкальный фольклор самое популярное и востребованное направление в нашей школе.

РЕАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ В РЕГИОНАЛЬНОМ ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ

С.Н. Чабан

*Орловский государственный
институт культуры*

Аннотация. В статье рассмотрены художественно-творческие проекты кафедры народного пения вуза культуры направленные на сохранение и развитие традиционной народной культуры региона. Анализируется опыт разработки и реализации проектов в процессе подготовки обучающихся по направлению «Искусство народного пения» в Орловском государственном институте культуры.

Ключевые слова: вуз культуры, направление подготовки, искусство народного пения, проектная деятельность, творческий проект.

Annotation. The article considers artistic and creative projects of the Department of Folk Singing of the University of Culture aimed at preserving and developing the traditional folk culture of the region. Experience of development and implementation of projects in the process of training students in the direction Art of Folk Singing at the Oryol State Institute of Culture was analyzed.

Keywords: University of culture, direction of training, art of folk singing, project activity, creative project

Многолетний опыт организации образовательной и художественно-творческой деятельности обучающихся в вузе культуры по направлению подготовки «Искусство народного пения» позволил коллективу кафедры народного пения сформировать целостное представление о способах сохранения фольклорного наследия и реализации его духовно-развивающего потенциала в культурной жизни региона. Стоит отметить, что в наши дни именно учебные заведения, наряду с учреждениями культуры, становятся важнейшими центрами, способными координировать и совершенствовать процесс трансляции национально-культурных ценностей, в том числе народных певческих традиций, в актуальных формах, понятных современной аудитории. Если в бытовой народной культуре носителями самобытных традиций во все времена был мастер-исполнитель из числа участников аутентичного ансамбля, а также его члены, то в современной творческо-образовательной практике эту роль вполне могут выполнить руководитель-педагог и народно-певческие коллективы разного типа.

Процесс формирования «ретрансляторов» народно-певческих традиций в условиях обучения в вузе достаточно сложный и многоступенчатый. Он включает в себя образовательную, воспитательную, развивающую, творческую, исследовательскую, просветительскую функции. Эти функ-

ции стали опорными для реализации проектной деятельности кафедрой народного пения.

Перспективность проектной деятельности в сфере сохранения народно-песенного наследия подтверждается множеством разнообразных культурных проектов, реализуемых в больших и малых российских городах и сёлах. Постепенно данная деятельность становится предметом научно-методического осмысления, в ряде публикаций намечены основные пути, которые могут служить отправной точкой при подготовке руководителей-хормейстеров и преподавателей народно-певческого направления — будущих профессиональных кадров учреждений образования и культуры [5].

Художественно-творческие проекты представляют собой продукты коллективной творческой деятельности, предполагает участие преподавателей и обучающихся кафедры народного пения, а также сотрудничество с другими учреждениями образования и культуры. Ярким примером творческого взаимодействия учебных заведений культуры стал проект «Национальный фольклор в современном вузе», в котором приняли участие представители народно-певческого направления из Орловского и Московского институтов культуры.

Данный проект включал несколько составляющих — музыкально-фольклорную программу, проходящую в виде концерта под общим названием «Традиционно, современно, душевно...», приуроченного к 200-летию И.С. Тургенева; проведение мастер-класса Заслуженного работника культуры РФ, профессора МГИК В.В. Бакке на тему «Вокально-хоровая работа в народно-певческом коллективе» (на примере студенческого фольклорного ансамбля «Златоцвет»); творческое общение преподавателей и обучающихся двух вузов.

В программе совместного концерта прозвучали произведения традиционного песенного фольклора различных стилевых традиций и современные обработки народных песен, которые были исполнены фольклорными ансамблями «Златоцвет» (МГИК), «Каравай» (Орловская государственная филармония), «Оберег», «Вольница», «Левада», «Горенка» и сводным хором кафедры народного пения (ОГИК). Следует отметить, что направленность данного проекта на популяризацию традиционного фольклора обусловила исполнение фольклорно-песенных произведений в как можно более неизменной, приближенной к аутентичной форме.

Творческий проект кафедры народного пения «Национальный фольклор в современном вузе» привлекает большое внимание обучающихся и педагогов не только вузов, но и профильных учебных заведений — колледжей и детских школ искусств, учреждений дополнительного образования (Центры и Дома творчества), в которых ведётся освоение традиционной

музыкальной культуры. Так, очередная концертная программа в рамках данного проекта была организована совместно с участниками Всероссийского конкурса исполнителей народной песни «Орёл сизокрылый», состоявшемся в ОГИК в 2019 году.

Рассмотрим ещё один творческий проект музыкально-просветительской направленности «Этнографический калейдоскоп», реализуемый кафедрой народного пения на протяжении многих лет. Его замысел состоял в сохранении и популяризации региональных музыкально-песенных традиций посредством подготовки концертных программ фольклорной тематики. В первую очередь, это были театрализованные программы, посвящённые праздникам народного календаря: «Златой осени венец», «Святочные забавы», «Вёснущка-весна» в исполнении фольклорного ансамбля «Каравай» (руководитель — заслуженный работник культуры РФ Чабан С.Н.).

Проектная деятельность по подготовке программ проводилась в течение учебного года и состояла из трёх основных этапов:

1. Подбор репертуара (сбор и расшифровка записей регионального фольклора, его комплексное изучение и освоение);
2. Разработка сценарной основы каждой из театрализованных программ (на основе особенностей регионального бытования обрядов и праздников, режиссерского замысла, сценического и актерского мастерства), организация репетиционного процесса;
3. Реализация программ на территории Орла и Орловской области.

В рамках первого этапа проекта «Этнографический калейдоскоп» студенты выезжали в фольклорные экспедиции по отдельным районам Орловской области, встречались и беседовали с народными исполнителями. Далее аутентичный песенный материал, записанный от них, расшифровывался, анализировался, обобщался и практически осваивался в учебном процессе. В ходе данного этапа студентами активно применялись знания, полученные в процессе изучения базовых дисциплин: «Традиционная песенная культура Орловской области», «Народное музыкальное творчество», «Народные певческие стили», «Хороведение и методика работы с хором». В процессе подбора и формирования репертуара концертных программ были использованы опубликованные нотные сборники по орловскому фольклору [2-4], а также аудио-источники и видеозаписи этнографических материалов, цикл фильмов из серии «Фольклор Орловщины» областной телерадиокомпании (музыкальный редактор — М.Г. Асланьян).

Написание сценария музыкально-театрализованной программы и выстраивание репертуара происходило в соответствии с особенностями подлинного бытования традиционных обрядов и народных праздников на

Орловщине [1]. Тщательное изучение обрядовой культуры, ее структурных и сюжетных особенностей выступало фактором целостного видения конкретного обрядового действия и особенностей его представления в конкретной программе. Подлинные аутентичные образцы фольклорных произведений, используемые в каждой программе, рассматривались с позиций художественно-эстетического явления и как источник духовно-нравственных ценностей.

Главная цель проекта «Этнографический калейдоскоп» состояла не только в сохранении региональных фольклорных традиций посредством качественной подготовки концертных программ ансамблем «Каравай», но и в проведении большой культурно-просветительской работы среди населения. В данной работе были применены приёмы творческой адаптации фольклорного материала с учетом возрастных и других особенностей различных групп слушателей, интерактивные формы представления концертных номеров.

Знакомство с уникальными песенными образцами орловского фольклора осуществлялось в зрительской аудитории с акцентом на детскую и молодежную среду. Участниками проекта стали различные образовательные и культурно-досуговые учреждения города Орла и Орловской области. Особую категорию зрителей составляют сельские и городские детские и молодежные народно-певческие коллективы, а также начинающие преподаватели (по региональному музыкальному фольклору) учреждений общего и дополнительного образования, методисты-организаторы внеклассной работы и работы с молодёжью.

Творческий подход к реализации фольклорных театрализованных программ проекта «Этнографический калейдоскоп», использование в них интерактивных форм взаимодействия с аудиторией позволили создать особую творческую атмосферу между исполнителями и участниками (зрителями).

В ходе заключительного этапа проекта его успешной реализации содействовали различные городские (областные) структуры, выполняющие роль организатора (администратора) концертов — управление культуры, областной центр народного творчества, филармония, творческо-исполнительский центр института.

Результаты творческого проекта «Этнографический калейдоскоп», успешно реализованного кафедрой народного пения и фольклорным ансамблем «Каравай», на протяжении ряда лет можно увидеть в следующем:

1. повышение научно-творческого и исполнительского уровня обучающихся, их способности к аналитической работе с аутентичным материалом, вокального и ансамблевого мастерства, в том числе с использованием народного инструментария, бытовой хореографии, приемов театрализации;

2. расширение зрительской аудитории, интересующейся фольклором, народным творчеством и обрядовой культурой, песенными традициями Орловщины (что показали отзывы и благодарности организаций и участников концертов);

3. активное взаимодействие всех участников проекта — коллектива кафедры (преподаватели, студенты); учреждений образования и культуры региона (педагоги, руководители народно-певческих коллективов, любительские хоры и ансамбли, в том числе детские); административных органов, участвующих в организации концертов.

Таким образом, опыт реализации художественно-творческих проектов кафедрой народного пения показывает эффективное формирование профессиональных компетенций у обучающихся вуза по направлению «Искусство народного пения», вносит значительный вклад в популяризацию в современной зрительской аудитории народно-песенной культуры Орловского края как части народной музыкальной культуры России.

Литература

1. *Белозёрова В.В.* Традиции духовно-нравственной культуры Орловского края (праздники и обряды): монография. — Орел: Изд-во «Картуш», 2014. — 369 с.
2. *Чабан С.Н.* Народные песни Орловской области (календарно-обрядовый фольклор для сольного и ансамблевого исполнения): учеб.-метод. пособие. Ч. 1. — Орёл: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2011. — 51 с.
3. *Чабан С.Н.* Традиционная песенная культура Орловского края: история и современность: учеб. пособие. Ч. I / Под общ. ред. проф. В.М. Щурова. Изд. 2-е. — Орел: Полиграфическая фирма «Картуш», 2005. — 226 с.
4. *Чернобаева О.В.* Традиционный свадебный обряд Орловской области: учеб. пособие. — Орёл: Полиграф. фирма «Картуш», 2012. — 242 с., нот.
5. *Якушкина Г.В.* Народное музыкальное творчество: проектирование и изучение в контексте мировоззренческого развития личности: Учеб.-метод. пособие. — Орёл: Орл. гос. ин-т искусств и культуры, 2009. — 132 с.

СОЗДАНИЕ ПРОЕКТОВ КАК ФОРМА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПО НАПРАВЛЕНИЮ «ИСКУССТВО НАРОДНОГО ПЕНИЯ»

Т.В. Тищенко

*Орловский государственный
институт культуры*

Аннотация. В центре внимания автора работы находится 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 творческо-исполнительский. Оба вида успешно апробированы педагогами и обучающимися Орловского государственного института культуры на кафедре народного пения.

Научно-исследовательские проекты обучающихся кафедры народного пения представлены на конкурсах, имеющих внутривузовский, 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». Актуальность данной работы 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», «Тра-

диционная 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 гг. 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.

Тема актуальна поскольку и в XXI веке — веке инновационных технологий, проблемы воспитания гармоничной личности по-прежнему волнуют педагогов и психологов. В центре внимания проекта находится учреждение среднего профессионального образования Орловский музыкальный колледж и особенности профессионального обучения в нём в рамках специальности углубленной подготовки 53.02.05 Сольное и хоровое народное пение, имеющей непосредственное отношение к исследованию, сохранению и практическому освоению традиционной культуры. Автор проекта отмечает, что в современном мире фольклор прочно вошел в индустрию праздников, концертов и спектаклей, в которых нашли применение своему творчеству различные фольклорные и сценические коллективы и исполнители.

Особый интерес для исследования представляет процесс преподавания специальных дисциплин по 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.

Научная разработка проекта осуществлялась в соответствии с направлением научно-творческой школы кафедры народного пения «Сохранение и передача традиций в русском фольклоре» в рамках научной лаборатории «Народное музыкально-певческое искусство Орловского края: исследование, сохранение, возрождение».

Основные положения проекта были представлены в виде доклада на студенческой научно-практической конференции «Традиционное народно-певческое искусство: изучение, преподавание, исполнительство» 5-6 апреля 2017 г. в рамках Дней фольклора — 2017 на кафедре народного пения и опубликованных статей во всероссийских и международных конференциях (гг. Минск, Орел, Белгород).

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. Баке на тему «Вокально-хоровая работа в народно-певческом коллективе». Опыт проведения вокально-хоровой работы с фольклорным ансамблем

поделилась педагог Московского институт культуры Т.В. Бушуйкина на примере учебного ансамбля «Златоцвет».

Репертуар совместного концерта 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 в как можно более 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 к ним относятся народные фестивали» [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_deyatelnostno-sredovoy_podhod — Загл. с экрана — (Дата обращения 14.06.2019).
2. *Лонгинов В.В.* Проектная деятельность в сфере культуры // Евразийский Научный Журнал №12 2017» (декабрь, 2017). — Электронный ресурс. URL: <http://journalpro.ru/articles/proektnaya-deyatelnost-v-sfere-kultury/> — Загл. с экрана — (Дата обращения 14.06.2019).
3. Проектная деятельность //Справочник руководителя учреждения культуры. Электронный журнал. URL: <https://www.cultmanager.ru/rubric/4400-proektnaya-deyatelnost> — Загл. с экрана — (Дата обращения 16.06.2019).
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-dejatelnost-kak-faktor-tvorcheskogo-razvitija-uchawihjsja.html> — Загл. с экрана — (Дата обращения 17.06.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. **Азиханов Марат Фяритович** — магистрант, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, кафедра народного пения и этномузыкологии; науч. рук. — доктор иск., проф. *Михайлова А.А.*
2. **Байкова Елена Николаевна** — профессор кафедры хорового и сольного народного пения РАМ им.Гнесиных, профессор кафедры хорового дирижирования МГИМ им.А.Г.Шнитке.
3. **Бакке Виктор Владимирович** — заслуженный работник культуры РФ, профессор, Московский государственный институт культуры, кафедра русского народно-певческого искусства
4. **Батагова Татьяна Эльбрусовна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры оркестрового дирижирования, Московский государственный институт культуры, Химки
5. **Бородинова Алина Эдуардовна** — студентка, МГИМ имени А.Г. Шнитке, Москва, науч. рук. — канд. иск., проф. *Зайцева Е.А.*
6. **Боронина Елена Германовна** — канд. пед. наук, доцент кафедры народной художественной культуры, Московский государственный институт культуры, Химки
7. **Вижентас Эвэлина Валерьевна** — магистрант кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, — науч. рук. — канд. пед. наук, проф. *Ржепянская И.В.*
8. **Горбатовская Анна Васильевна** — преподаватель, Губкинский филиал Белгородского государственного института искусств и культуры
9. **Гордеева Анна Алексеевна** — магистрант кафедры сольного народного пения, Московский государственный институт культуры, науч. рук. — канд. пед. наук, проф. *Ржепянская И.В.*
10. **Григорьева Валерия Владимировна** — магистрант кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, — науч. рук. — канд. пед. наук, доц. *Фуникова О.Н.*

-
11. **Дымова Елизавета Дмитриевна** — студентка кафедры русского народно-певческого искусства по направлению этномузыкалогия, Московский государственный институт культуры, руководитель — преп. кафедры *Хибина О.В.*
 12. **Жукова Наталия Викторовна** — председатель цикловой комиссии отделения Музыкальный фольклор, ДШИ им. М.А. Балакирева ГБУДО г.Москвы ДШИ им.М.А.Балакирева
 13. **Зайцева Елена Александровна** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г Шнитке, академик Международной академии творчества, г. Москва
 14. **Золотухина Диана Сергеевна** — студентка кафедры русского народно-певческого искусства по направлению этномузыкалогия, Московский государственный институт культуры, науч. рук. — канд. пед. наук, проф. *Ржепянская И.В.*
 15. **Калюжная Ольга Александровна** — магистрант кафедры народного пения, Московский государственный институт культуры, — науч. рук. — канд. иск., проф. *Назарова В.Х.*
 16. **Киселева Ирина Львовна** — доцент кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, Химки
 17. **Кочегарова Виктория Николаевна** — магистрант кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, — науч. рук. — канд. иск., проф. *Назарова В.Х.*
 18. **Медведева Марина Васильевна** — кандидат педагогических наук, профессор РАМ им. Гнесиных, Москва
 19. **Морозов Дмитрий Викторович** — руководитель Центра русского фольклора ГРДНТ им. В.Д. Поленова, г. Москва
 20. **Назарова Венера Хушиновна** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, Химки
 21. **Ржепянская Ирина Вячеславовна** — канд. пед. наук, профессор кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, Химки
 22. **Романова Наталья Николаевна** — преподаватель Ярославского колледжа искусств и культуры, хормейстер фольклорной группы

«Услада» Муниципального автономного учреждения Дома культуры «Строитель» г. Ярославль

23. **Ряшенцева Лариса Юрьевна** — магистрант кафедры сольного народного пения, Московский государственный институт культуры
24. **Свиридюк Анна Николаевна** — руководитель методического центра отделений фольклорного и сольного народного пения города Москвы, ГБУДО г.Москвы ДШИ им. М.А. Балакирева
25. **Сенина Ирина Николаевна** — педагог детской фольклорной школы «Калинушка», Брянский областной Дворец детского и юношеского творчества им. Ю.А. Гагарина, Брянск
26. **Сергеев Алексей Андреевич** — студент кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, — науч. рук. — канд. пед. наук, проф. *Ржепянская И.В.*
27. **Слабикова Ксения Сергеевна** — магистрант кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, науч. рук. — канд. пед. наук, проф. *Ржепянская И.В.*
28. **Сорокин Пётр Алексеевич** — заведующий отделом народно-певческого искусства Государственного Российского Дома народного творчества им. В.Д. Поленова, заслуженный артист РФ, Москва
29. **Тищенко Татьяна Владимировна** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры народного пения, Орловский государственный институт культуры. г. Орел
30. **Фокина Елена Алексеевна** — студентка, МГИМ имени А.Г. Шнитке, Москва, науч. рук. — канд. иск., проф. *Зайцева Е.А.*
31. **Фуникова Ольга Николаевна** — канд. пед. наук, доцент кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, Химки.
32. **Хибина Ольга Викторовна** — преподаватель кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, Химки
33. **Чабан Светлана Николаевна** — заслуженный работник культуры Р.Ф., профессор, зав. кафедрой народного пения, Орловский государственный институт культуры. г. Орел

-
34. **Шамеева Юлия Николаевна** — магистрант кафедры народного пения и этномузыкологии, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, науч. рук. — доктор иск., проф. *Михайлова А.А.*
35. **Юмашева Оксана Александровна** — студентка кафедры русского народно-певческого искусства, Московский государственный институт культуры, науч. рук. — канд. пед. наук, проф. *Ржепянская И.В.*
36. **Юхнова Алина Андреевна** — магистрант кафедры сольного народного пения, Московский государственный институт культуры, науч. рук. — канд. иск., проф. *Назарова В.Х.*

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ:

материалы научно-практической конференции
г. Москва, 13-14 декабря 2019 г.

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

Компьютерная верстка
Балабашина З.С.

Подписано в печать 03.11 2020 г.
Формат 60х90 1/16 Усл. печ. л. 12,25
Тираж 50 экз.

Отпечатано в типографии ООО «ДекАРТ»
141400, Московская область, г. Химки, ул. Ленинградская, дом 1