

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

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ

: МАТЕРИАЛЫ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
МОСКВА, 25-26 МАРТА 2021 Г.

Москва
2021

ББК 85.31
УДК 78
М11

Рекомендовано к изданию
Редакционно-издательским советом МГИК

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

М 11 Музыкальный фольклор народов России: материалы научно-практической конференции, Москва, 25-26 марта 2021 г. — Москва: МГИК, 2021. — 192 с.
ISBN 978-5-94778-611-8

Музыкальный фольклор народов России многогранен, включает огромное количество жанров и стилей. В настоящем сборнике представлены традиции Сибири, средней полосы, юга и севера России, Чувашии, Северной и Южной Осетии, территорий русско-белорусского пограничья. Довольно значительно представлен практический опыт вокально-хоровой работы и методические наработки по освоению фольклорного материала. Уделено внимание современной концертной практике и перспективам её развития.

По традиции в рамках конференции прошли творческие мастерские выпускников кафедры русского народно-певческого искусства и мастер-классы.

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

ББК 85.31
УДК 78
М11

ISBN 978-5-94778-611-8

© Московский государственный
институт культуры, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Беляева Татьяна Петровна (Химки)</i> Система преподавания и освоения региональных певческих стилей в процессе обучения студентов кафедры русского народно-певческого искусства	7
<i>Бакке Виктор Владимирович (Химки)</i> Вопросы редактирования песенного фольклора	10
<i>Шпарийчук Ирина Васильевна (Химки)</i> Методы и технологии развития народно-хорового исполнительства	20
<i>Батагова Татьяна Эльбрусовна (Химки)</i> Музыкальный фольклор в творчестве композиторов Северного Кавказа. На примере хоровых сочинений 1960-1970-х годов.	26
<i>Мамукова Людмила Сергеевна (Северная Осетия)</i> Освоение фольклорного репертуара как средство духовного и творческого развития студентов на примере любительских хоровых коллективов Северной Осетии	32
<i>Емзагов Руслан Мартинови (Химки)</i> Истоки народного пения адыгов: институт придворного джегуако	37
<i>Танганова Тамара Сергеевна (Санкт-Петербург)</i> Исполнительские особенности бурятских традиционных напевов	43
<i>Золотухина Диана Сергеевна (Химки)</i> Назначение, структура и семантика движений якутского обрядового танца «осуохай»	48
<i>Субботина Валерия Николаевна (Химки)</i> К вопросу выявления характерных черт свадебных песен села Каверье Семилукского района Воронежской области.	54
<i>Сергеев Алексей Андреевич (Химки)</i> Характерные особенности гостевых песен деревни Новые Шальтямы Канашского района Чувашской республики	59
<i>Григорьева Валерия Владимировна (Химки)</i> Вожделение и похороны стрелы на территории русско-белорусского пограничья	65

<i>Бутоняева Дарья Игоревна (Химки)</i>	
Петровские молодёжные гуляния на Пинежье. Анализ локальных певческих традиций	71
<i>Карлова Ульяна Сергеевна (Химки)</i>	
Некоторые особенности жанровой специфики фольклора семейских Забайкалья	78
<i>Рециков Николай Иванович (Бурятия)</i>	
К проблеме изучения и освоения певческой манеры семейских	84
<i>Ржепянская Ирина Вячеславовна (Химки)</i>	
К вопросу об определении границ песенных традиций	90
<i>Хомутинникова Анастасия Станиславовна (Химки)</i>	
Творчество уличных певцов в фольклоре XX века	96
<i>Киселева Ирина Львовна (Химки)</i>	
Особенности бытования духовного стиха в старообрядческих общинах	103
<i>Кувайцева Марина Викторовна (Эстония)</i>	
Святой боже, святой крепкий, святой бессмертный, помилуй нас	111
<i>Бобрикова Ульяна Сергеевна (Химки)</i>	
Опыт исследования этнического состава Верхнего Прикамья	118
<i>Седова Елизавета Максимовна (Химки)</i>	
Жанровая специфика песенной культуры Белгородской области. На примере песенной традиции села Готовье Красненского района	122
<i>Юмашева Оксана Александровна (Химки)</i>	
Жанрово-стилевые особенности песенной традиции хопёрских казаков	126
<i>Хибина Ольга Викторовна, Дымова Елизавета Дмитриевна (Химки)</i>	
Традиция празднования зимних святок в деревне Аргамаково Рязанской области: этнографическое описание	131

<i>Боронина Елена Германовна (Химки)</i>	
Татьяна Ивановна Шукаева из деревни Логиново Павло- Посадского района Московской области как представитель московской певческой традиции	136
<i>Романова Наталья Николаевна (Ярославль)</i>	
Женский обрядовый костюм Ярославской области.	141
<i>Зайцева Елена Александровна (Москва)</i>	
Музыкальный фольклор в мультимедийном пространстве.	148
<i>Киселева Анастасия Андреевна (Москва)</i>	
Репрезентация русского музыкального фольклора в творчестве этнофутуристов	154
<i>Лободина Елена Алексеевна (Москва)</i>	
Этномузыкальные традиции вятской молодежи в системе образования и формах досуга.	157
<i>Кабисов Сармат Владимирович (Южная Осетия)</i>	
Фольклорное молодежное движение в Осетии XXI века	162
<i>Байкова Елена Николаевна (Москва)</i>	
Фольклор и искусство хорового народного пения как важные тенденции развития народно-певческого жанра в начале XXI века	167
<i>Халина Дина Викторовна (Курск)</i>	
Внеурочная деятельность обучающихся как благоприятная среда в совершенствовании профессиональных компетенций.	173
<i>Слабикова Ксения Сергеевна (Химки)</i>	
Песенный репертуар средней полосы России как основа репертуара для детей дошкольного возраста	179
<i>Сенина Ирина Николаевна (Брянск)</i>	
О некоторых принципах и методах приобщения детей дошкольного и младшего школьного возраста к традиционному фольклору.	184
Сведения об авторах	190

СИСТЕМА ПРЕПОДАВАНИЯ И ОСВОЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ ПЕВЧЕСКИХ СТИЛЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ КАФЕДРЫ РУССКОГО НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*Беляева Татьяна Петровна
Московский государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. Статья посвящена сложившейся на протяжении полувека системе народно-певческого образования студентов МГИК. Эта система (своего рода уникальная педагогическая школа), позволяет сочетать теоретические знания и практические навыки с огромной работой по сохранению и распространению народных традиций.

Ключевые слова: фольклор, обучение, стилевые особенности, экспедиция, межпредметные связи.

Abstract. The article is devoted to the system of folk singing education of students, which has been established for half a century. This system (a kind of unique pedagogical school), allows you to combine theoretical knowledge and practical skills with a lot of work on the preservation and dissemination of folk traditions.

Keywords: folklore, training, stylistic features, expedition, intersubject communications.

Совсем скоро кафедре Русского народно-певческого искусства МГИК исполнится 50 лет. За этот солидный срок было подготовлено огромное количество специалистов, которые работают руководителями народных хоров, фольклорных ансамблей, занимаются педагогической или артистической деятельностью. Такой широкий спектр применения полученных знаний, умений, навыков был заложен в системе обучения студентов за все время учебы.

С самого начала своей деятельности на кафедре был заложен уникальный принцип построения учебного процесса:

- 1) каждая студенческая группа является самостоятельной учебной и творческой единицей,
- 2) все обучение сосредоточено, в основном, на фольклорном материале,
- 3) каждый семестр учебных занятий посвящен изучению певческой манеры различных регионов России,
- 4) после 2 и 3 курсов все студенты проходят фольклорно-этнографическую выездную практику.

Во время этой практики студенты собирают песенный материал от народных информаторов, записывают песни с помощью технических

средств, фиксируют тексты песен, собирают информацию об особенностях местного быта, промыслов, обрядов. По результатам полевой практики студенты выбирают темы дипломных рефератов и готовят концертную программу государственного экзамена.

Таким образом, система образования, принятая на кафедре, имеет выстроенную сквозную линию, основанную на принципе межпредметных связей.

Так, например, на первом курсе изучается средне-русская песенная традиция. Этот музыкально-песенный материал осваивается на занятиях хорового класса, вокальной подготовки. В результате единства требований, работа над одинаковой манерой звука чаще всего приводит к глубокому погружению в данную традицию как в теоретическом, так и в практическом аспекте.

После средне-русской традиции осуществляется переход к освоению южно-русской традиции. Здесь также связаны между собой программы хорового класса, хоровой практики, вокальной подготовки. Работая над этой традицией, мы добиваемся единой вокальной манеры звука, осваиваем особенности местного диалекта, народной хореографии.

Таким же образом построено освоение традиций русского Севера и регионов Урал, Сибирь, Поволжье. В результате наш выпускник в процессе обучения приобретает знания и умения, охватывающие основные регионы России. Эта система позволяет молодым специалистам работать в любом регионе страны, знакомить участников коллективов и зрителей с традициями и особенностями музыкальной народной культуры любого уголка нашей страны.

Особо хочется рассказать о роли, значении фольклорно-этнографической практики после 2 и 3 курсов. Наверное, самым ценным в этой практике является непосредственное общение с носителями народных традиций, личное впечатление от увиденного и услышанного. Такое общение с «мудростью народной» не проходит даром, молодое поколение впитывает народные традиции, проникается уважением и любовью к старшему поколению, учится у них правилам общения, соблюдению всех принятых в народе норм поведения.

На 4 семестре учебным планом предусмотрены лекционные занятия по методике проведения фольклорно-этнографической практики.

Фольклорно-этнографическая практика осуществляется как в индивидуальном порядке, так и в мелко-групповом (под руководством преподавателя). В каждой из этих форм есть свои положительные моменты. При проведении практики в индивидуальном порядке студент чаще всего направляется по месту жительства. В этом случае в своем районе у него есть знание и понимание местных особенностей, шире круг знакомых,

которые могут помочь с транспортом, выявлением ярких носителей местных традиций. Здесь, как говорится, и стены помогают. Весь собранный материал является собственностью данного студента, и ему легче произвести отбор наиболее ценного материала.

В том случае, когда едет вместе группа студентов под руководством преподавателя, гораздо конструктивнее можно составить задание на практику, очень ценным должен стать опыт преподавателя в организации фольклорно-этнографической практики. Но весь собранный материал надо будет распределить между всеми студентами. Довольно часто этого материала не будет много, и тогда неминуемо встает вопрос о его распределении, так как на основе этого материала создается дипломный реферат.

По результатам фольклорно-экспедиционной практики (после 2 курса) на 5 семестре проводится студенческая научно-практическая конференция, где все студенты отчитываются о проделанной работе, делают выводы и обобщения, делятся своими впечатлениями. В это же время по учебному плану начинается предмет «Методика собирания и расшифровка записей народной песни» уже в индивидуальной форме.

Вместе со своим преподавателем студенты отслушивают весь собранный в экспедиции музыкальный материал, отбирают наиболее ценные образцы для дальнейшей работы. С этого момента студент и его руководитель начинают работать над дипломным рефератом. На первом этапе расшифровывается (нотируется) определенное количество песен. Затем приступаем к аналитической работе над музыкальным и поэтическим текстом. Эта серьезная, кропотливая работа базируется на теоретических знаниях, полученных на 1 и 2 курсах на таких предметах, как «Русское народное музыкальное творчество», «Региональные певческие стили», «Музыкально-стилистический анализ РНМТ».

Дипломный реферат студента-выпускника — это итог двухлетней (3 и 4 курсы) работы над собранным в фольклорной экспедиции музыкально-песенным материалом, его последующая расшифровка (нотация), анализ музыкального и поэтического материала, вступительная статья (с описанием истории края, быта, обрядов, традиционного костюма, особенностей народной хореографии, диалекта, музыкальных инструментов и любых локальных особенностей данной местности).

Обязательными являются «паспортные данные» информаторов, что позволяет сохранить данные о народных певцах. Такие требования предъявляются ко всем студентам очной и заочной форм обучения.

География экспедиций очень широка. Конечно, более ранние записи являются для нас более ценными. Носители старинных традиций, к сожалению, уходят от нас зачастую не передавая своих богатых духовных сокровищ молодому поколению. Тем более ценным и важным нам

представляется большая работа преподавателей и студентов кафедры Русского народно-певческого искусства по сохранению традиционной народной певческой культуры различных регионов нашей страны.

Одним из главных принципов обучения студентов мы считаем непрерывность и взаимосвязь получаемых знаний, умений и навыков. Те песенные образцы, которые студенты записали в экспедиции, затем нотировали на предмете «Методика собирания и расшифровка записей народных песен», используются в репертуаре хорового класса, дирижерско-хоровой практики, вокальной подготовки, ансамблевого пения, аранжировки и многих других предметах. Для усвоения локальных певческих традиций очень важны непосредственные слуховые впечатления, вынесенные из фольклорных экспедиций.

ВОПРОСЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Бакке Виктор Владимирович
Московский государственный
институт культуры
г. Химки

Аннотация. Современный уровень, многообразие форм и жанров народно-певческого исполнительства требует от руководителей хоровых коллективов и ансамблей значительных умений, навыков и знания основ хорового письма. Статья рассматривает вопросы хоровой аранжировки для народно-певческих коллективов и варианты редактирования песенного фольклора, которые сегодня мало освещены в учебной и методической литературе.

Ключевые слова: фольклор, народно-певческие коллективы, хоровые коллективы и ансамбли, редактирование фольклора, народно-певческое исполнительство.

Abstract. The variety of forms and genres of folk singing on current level requires from the leaders of choral groups and ensembles significant skills and knowledge of the basics of choral writing. Article discusses issues of choral arrangement for folk singing groups and options for editing song folklore, which today are little covered in educational and methodological literature.

Keywords: folklore, folk singing groups, choral groups and ensembles, folklore editing, folk singing.

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 песни и исполнение её 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 также значительной доли удобства, комфортности для исполнителей этой партитуры.

На эти специфические черты творческой деятельности руководителя в 70-е годы прошлого столетия указывал видный музыкальный деятель, исследователь-музыковед, композитор А.С.Абрамский. В журнале «Клубные вечера» им были обозначены цели и задачи аранжировки для народно-певческого исполнительства, впервые сформулированы приемы и методы выполнения такой сложной творческой работы. А.С.Абрамский

определил три основных направления хоровой аранжировки: редактирование аутентичного поэтического и музыкального текста, переложение многоголосных образцов русской песенной культуры с одного состава на другой, обработка народных песен для различных певческих составов. Позже он конкретизировал методику обработки по двум направлениям («стилевая» и «свободная»), при этом подчеркивая, что творческая работа по созданию обработки партитуры должна быть приравнена к авторскому сочинению и защищена всеми принятыми законодательством авторскими правами, как это принято в авторских работах для академического хора (см. хоровые сочинения и обработки Н.А.Римского-Корсакова, М.А.Балакирева, П.И.Чайковского, П.Г.Чеснокова, А.В.Свешникова, В.Г.Соколова, В.А.Гаврилина, В.Ю.Калистратова и других авторов).

Известен и другой принцип творческой аранжировки, сложившийся еще в конце XIX, начале XX века. С участниками своих певческих коллективов «на голоса» пытались распеть народные песни И.Е.Молчанов, Д.А.Агренин-Славянский, Е.Э. Линева. М.Е.Пятницкий, собравший «природных» певцов из различных регионов России, организовав своеобразную творческую лабораторию, в которой каждый знаток народной песенности одновременно являлся и «учителем» и «учеником», участвующим в распеве традиционных народных песен «на голоса». Примером такой творческой работы может послужить и художественно-исполнительская деятельность известного хора П.Г.Яркова. Позднее этим приемом пользовались творческие группы Государственного Северного русского народного хора (рук. А.Я.Колотилова, Н.К.Мешко), Государственного Уральского русского народного хора (рук. Л.Л.Христиансен), Государственного ансамбля песни и танца донских казаков (рук. А.Н.Квасов) и некоторые другие коллективы.

В наше время, распевом «на голоса» неписьменной фиксации пользуются многие ансамблевые коллективы, возрождающие, реконструирующие многоголосную культуру русской песенности различных регионов России. Однако вопросы хоровой аранжировки для народно-певческих коллективов, в отличие от хоровой аранжировки для академического хора, мало освещены в учебной и методической литературе. В академической аранжировке главным образом используются приемы переложения с одного состава хора на другой и аранжировка для хора сольных вокальных произведений с сопровождением. Способы хоровой аранжировки для народно-певческих коллективов различных исполнительских форм и жанров помогут широкому кругу руководителей приобрести навыки разнообразных приемов подготовки традиционного русского песенного фольклора для хорового (ансамблевого) учебного и концертного исполнительства, понять и применять методику сочинения обработки народной песни,

пополнить репертуар своих коллективов новым качественным песенным высокохудожественным репертуаром.

Как уже говорилось ранее, в хоровой (ансамблевой) аранжировке можно выделить три основных типа: редактирование поэтического и нотного текста фольклорной записи для концертного исполнения певческим коллективом, переложение с одного состава исполнителей на другой и творческую обработку песенного материала. Переложение и хоровая обработка — это особый творческий процесс требующий определенных знаний, умений и навыков музыкально-теоретической и практической хормейстерской деятельности руководителя певческого коллектива.

Редактирование поэтического и музыкального текста фольклорного песенного материала необходимый элемент подготовки партитуры для концертного исполнения. Народная песня является неотъемлемой частью жизненного и бытового уклада человека. В условиях бытового народного песнетворчества, приуроченности песен к определенным важным и необходимым условиям ее исполнения, песня существует как художественное событие реальной жизненной ситуации. Если это некий календарный обряд, то от его начала до завершения песня логично составляет его сопровождение. Если в свадебном обряде предусмотрено традицией постепенное песенное информирование о происходящем действии, то песня будет об этом поэтапно повествовать (например: обряд «расплетания» и «заплетания» косы, ритуальная баня или встреча «поезжан»). Если это молодежные хороводные гуляния, то пока весь состав действующих участников не заплетется в «плетенку», а потом назад не расплетется, песня будет продолжать звучать. Не хватит одного текста, к нему путем контаминации присоединяются сходные по напеву, музыкальной форме или содержанию другие сюжеты. Если это лирическая песня, то она, хоть и не приурочена к определенному месту и времени действия, но выражает многогранные события, чувства и переживания человека во всех подробностях рассказывая о них.

Современники описывали как на концертах Секции любителей естествознания Его Императорского Величества Российского географического общества известный северный сказитель Т.Рябинин более часа «сказывал» одну былинку об Илье Муромце во всех подробностях и деталях, импровизируя и повторяя в вариантах те или иные фрагменты. Таким образом, песня в быту существует вне времени и подчиняется целесообразности конкретной жизненной ситуации.

Конечно, отрывая песенный материал от его исторически сложившегося предназначения, мы нарушаем естественную природу бытования фольклора. Но и реальные условия сценической деятельности народно-певческого коллектива требуют другого прочтения и применения исполняемого

песенного репертуара для широкой зрительской аудитории. В концертном исполнительстве, исходя из условий и задач создания красочного, многожанрового, а иногда и яркого театрализованного действия, сюжетного народного спектакля, приходится чаще чередовать песенно-танцевальные, песенно-музыкальные номера для создания определенной динамики художественно-сценической выразительности. Практика сценической деятельности показывает, что один концертный номер может продолжаться в зависимости от самого материала от 3-5 до 7 минут. При этом количество строф поэтического текста будет зависеть от многих составляющих: жанра, характера, темпа исполняемого произведения. Так для лирических песен, баллад, песен-романсов с умеренным темпом и несложной музыкально-слоговой ритмической формой напева (далее МСРФ) количество поэтических строф составит от 5 до 8. В протяжных, «проголосных», «тягловых» песнях при их широкой внутрислоговой распевности, медленном темпе, часто сложной и развитой МСРФ напева, может быть использовано только 4-6 строф поэтического текста. В песенных жанрах скорого музыкального изложения, с короткой, лаконичной МСРФ напева, количество поэтических строф часто регламентируется необходимостью успешного, эффектного завершения игры, хоровода, танца, пляски и может достигать (в зависимости от темпа) до 15-20 строф.

Во всех случаях редактирования поэтического текста следует следить за рациональной последовательностью изложения и логической завершенностью содержания песни, его художественной и эстетической значимостью. Для этого надо уметь предельно грамотно литературно и музыкально-стилистически в комплексе редактировать её поэтический и музыкальный текст, являющие собой единое художественное целое.

В редактировании поэтического текста можно выделить несколько реальных приемов, помогающих с одной стороны предельно сохранить песенный сюжет зафиксированный в фольклорной записи, с другой стороны значительно ускорить время его повествования.

1. Иногда в одной песне встречается контаминация сходных по музыкальному и ритмическому построению поэтических текстов, но различных по содержанию сюжетов. С такими явлениями мы сталкиваемся например в свадебных песнях, когда на один «типовой» напев поются различные поэтические тексты, или в хороводных — когда для продления времени выполнения и завершения танцевальной композиции добавляются путем контаминации другие сюжеты. В этом случае, определяясь с целями и задачами конкретного концертного номера, следует выбирать один из необходимых сюжетов.

2. При двукратном, трехкратном, а порой и многократном повторении поэтического текста или разыгрываемого персонажами действия

по содержанию песни, возможно его сокращение до логического завершения сюжета.

3. Повсеместно почти во всех песенных жанрах используется прием цепного соединения поэтических строф, когда последняя строка (строки) повторяются, становятся первыми в последующей строфе во время исполнения песенной композиции. В этом случае, обозначив цепную форму как формообразующий прием, можно перейти к последовательному (без повторения) изложению сюжета песни.

4. Порой в песенных текстах встречаются дополнительные построения, уточнения, художественная детализация эпизодов содержания. По необходимости их можно опустить, не нарушая при этом последовательности изложения содержания песни.

5. Иногда в песенных текстах необходимо найти аналогию невнятного, непонятного или устаревшему по нашим понятиям слову, порой заменить ненормативную лексику.

Используя перечисленные приемы редактирования поэтического текста народных песен и стараясь не нарушать в них привычную последовательность и завершенность, мы значительно ускоряем время звучания, более сжато и лаконично можем выразить основное содержание песни, исключая подробности наиболее ярко выявить художественную образность исполняемого произведения.

В основе редактирования нотного текста лежит задача изучения и обобщения музыкально-теоретического анализа, склада, выявление специфических черт и исполнительских приемов народной песенности. Редактирование — это один из основных типов создания хоровой партитуры на основе нотаций подлинных фольклорных записей. Главное условие при редактировании — предельно бережное сохранение песенного первоисточника. В редактировании нотного текста народных песен применяется несколько приемов, все из которых способствуют созданию хоровой (ансамблевой) партитуры для конкретного состава исполнителей.

1. Редактирование музыкального текста фольклорной нотации предусматривает транспонирование нотации в удобную для певческого коллектива тональность, соответствующую его реальным вокально-техническим возможностям. Особенно тщательно следует подходить в редактировании нотной записи к выбору тесситурных условий исполняемого произведения. В экспедиционных записях при их нотации фиксируется реально звучащее звуковысотное положение. Обычно народные певцы поют в удобной певческой зоне примарных звуков. Однако, изредка, встречаются певицы, у которых (в силу возрастных особенностей) более развит нижний певческий диапазон. В этом случае следует произвести транспонирование вверх, следя за тем, чтобы не выйти за рамки грудного регистра.

При практическом исполнении часто возникают неудобства пения в высокой или, наоборот, слишком низкой тесситуре. Выбор удобной тональности — залог успешного освоения и исполнения народной песни.

2. Для хорового (ансамблевого) исполнительства характерно пение на цепном дыхании. Часто имеющиеся в нотации паузы при внимательном рассмотрении оказываются на стыках музыкальных фраз или случайно возникают в напеве песни. Скорее всего такие паузы имеют дыхательную функцию и их следует убрать, создав единую непрерывную мелодическую фразу. В том случае, если пауза всегда возникает в одном и том же месте и имеет формообразующую функцию, её следует сохранить как средство художественной выразительности.

3. Возможно создание многоголосной партитуры из имеющихся вариантов одноголосной нотации фольклорной записи. Большинство песенных жанров русского фольклора представляют традиции артельного многоголосного пения. Поскольку народные исполнители во время пения, опираясь на свой опыт совместного многоголосного пения, свободно «разговаривают» на своем мелодическом языке, то на протяжении всей песни они создают разнообразные варианты, постепенно обогащая свое пение новыми исполнительскими приемами импровизационно, сообразуясь с поэтическим текстом, используют мелодические попевки в разных регистровых зонах, «вспоминая» как это звучало в совместном пении. В таких случаях нужно попытаться выполнить редакцию музыкального материала, внимательно проанализировав структуру напева, его ладово-гармоническое строение, особенности внутрислоговых распевов и из всех имеющихся разнообразных вариантов «собрать» воедино сводную партитуру, закрепив в ней наиболее подходящие варианты.

4. В многоголосных нотациях фольклорных записей часто фиксируется характерная для народной песенности вариационность. Чтобы выучить всю нотацию народной песни, необходимо либо точно «зазубрить» все имеющиеся варианты, либо научиться «говорить на их языке», т.е. уметь, как исполнители импровизировать в условиях данной песенной традиции. Первое бывает трудно даже для профессионалов, особенно, если это сложная многоголосная фактура с множеством ритмических и мелодических разночтений музыкального текста. Второе требует глубокого изучения, знания конкретного певческого стиля, приобретения и освоения определенных вокально-технических навыков и умений, что бывает весьма проблематично в условиях неподготовленного певческого коллектива (особенно в любительском исполнительстве). При этом следует тщательно проанализировать весь музыкальный материал нотации, обобщить и зафиксировать характерные для песни звуко сочетания, складывающиеся из линейного движения голосов, выявить наиболее характерные варианты

напева по голосам и закрепить их в нотной партитуре, учитывая особенности подтекстовки последующих поэтических строф.

В тех случаях, когда подтекстовка слов песни вызывает определенные трудности, следует выписать в партитуре варианты ритмической организации музыкального текста в соответствии с наиболее характерными различиями поэтического текста. Это дает возможность и самому руководителю свободно ориентироваться в различных музыкально-поэтических строфах, и исполнителям распевать их по типовым музыкальным вариантам.

5. В этом случае, когда в песне заметны расхождения в структурной организации соседних музыкально-поэтических строф, где часто первая имеет ненормативное строение, а уже во второй-третьей определяется конкретная СМРФ по которой поются все последующие строфы, учитывая эти особенности формообразования, следует выполнить и зафиксировать два-три варианта хоровой партитуры.

6. Редактирование музыкального текста возможно выполнить как в сторону усложнения, так и в сторону упрощения многоголосной фактуры. Снятие дублирующих звуков в соседних мелодических линиях (особенно в многомикрофонных записях), «выборка» наиболее логичных мелодических линий хоровых партий как правило сохраняет все характерные звуко сочетания и общий колорит звучания первоисточника.

7. Упрощение многоголосной партитуры возможно без ущерба для общего звучания песни и путем снятия (исключения) целиком всех дублирующих партий. Используя способ составления сводного хорового дирекциона, в конечном итоге, получаем компактную, без лишнего дублирования многоголосную партитуру соответствующую данной певческой традиции.

8. В случае отсутствия в певческом коллективе навыков пения в головном регистре, возможно упрощение многоголосной партитуры путем «снятия» октавного удвоения дублирующего «тонкого голоса». Октавное дублирование полностью снимается, а при неудобных тесситурных условиях следует выполнить транспонирование в удобный для грудного регистра диапазон, создавая при этом новое многоголосное звуко сочетание в тесном расположении голосов.

9. Складываясь из отдельных мелодических линий, многоголосная партитура представляет сложное переплетение различных вариантов одной народной песни распетой «на голоса». Е.В.Гиппиус в своих исследованиях отмечал на два основных типа взаимоотношения голосов в пении: согласованное и конфликтное. «Согласованное» пение характеризуется тембровым и благозвучным сочетанием мелодических линий. Природные певцы порой вступают друг с другом в «конфликтные» соотношения, стараясь выделить свой вариант напева по аналогии с тем, как это происходит в народной пляске. Такое явление он отмечал у знаменитой четверки

«семейских» Забайкалья, где каждый «мастер» старался отметитья «своим коленцем». Это зависит от характера, склада, общего тонаса исполняемых песен. В лирических песнях мелодические линии голосов как бы дополняют друг друга, выступают в консолидации для выявления обобщенного художественного образа. В скорых (плясовых, игровых) песнях напротив голоса как бы вступают в некоторое соревнование между собой. И здесь народные исполнители в поисках ярких, своеобразных, «своих» попевок-подголосков порой значительно удаляются или противопоставляются друг другу. Однако, слишком «далекие» варианты, как правило, не постоянны и уже в последующих строфах в этих «сложных» местах можно обнаружить совсем другие звуко сочетания. Поэтому возможны и приемы исключения «конфликтующего» варианта из общей партитуры, или их чередование, или их совместное звучание в соответствии с драматургией и содержанием исполняемой песни. В таких случаях все три варианта должны быть отражены в хоровой партитуре.

10. Иногда, по ходу содержания песни, приходится использовать солистов в качестве определенных персонажей при разыгрывании, «разводке» хороводных, игровых, вечерошных песен. В таких случаях следует тщательно выбирать из всего поэтического текста главный, основной сюжет и, распределив его по действующим персонажам, подобрать из имеющегося музыкального материала мелодические попевки, обороты, наиболее отвечающие их образным характеристикам.

11. Усложнение хоровой партитуры при определенных условиях состава исполнителей возможно путем дублирования одной из женских партий на октаву «тонким голосом» в головном регистре. При этом такая партия может быть составной из попевок исполняемых нижними голосами в грудном регистре. Такой же прием может быть использован при дублировании женских партий мужскими голосами на октаву вниз. Тогда придется женский состав хора поднимать в верхнюю тесситуру грудного регистра, чтобы избежать слишком низкого звучания мужских партий.

12. Усложнение хоровой партитуры возможно выполнить сложным путем перестановки и комбинированного составления хоровых партий из имеющегося нотного материала. Однако, этот прием применяется реже, т.к. в этом случае чаще всего в ансамблевом исполнительстве теряется региональная музыкальная стилистика певческой традиции. А вот для хорового состава при свободной обработке материала такой способ подготовки партитуры бывает вполне оправданным.

13. В практической работе руководителя певческого коллектива порой возникают вопросы подбора, формирования песенного репертуара для сольного учебного и концертного исполнения. Таких песенных сборников публикуется мало. Поэтому репертуар исполнителей несколько

ограничен, и часто самому руководителю приходится подбирать и готовить песни для певцов-солистов. В этих случаях в редактировании можно использовать прием, который позволяет из многоголосной фактуры составить сольный вариант песни путем «выборки» мелодических линий из различных голосов. А руководствуясь образным поэтическим содержанием и имеющимися музыкальными вариантами, создать яркое песенное произведение для певца-солиста, используя разнообразные музыкальные и образные средства художественной выразительности.

14. Возможен и другой прием, суть которого в постоянном комбинировании при составлении сольного варианта из двух-трёх хоровых партий. Таким образом, появляется новое музыкальное построение, в котором использованы наиболее яркие мелодические обороты из целой партитуры.

В целом, редактирование поэтического и нотного текста нотации песенного материала, составление, корректировка партитуры для хорового или ансамблевого исполнения, «выборка» вариантов для сольного исполнения — работа кропотливая, творческая и очень ответственная, так как в условиях и задачах фольклористического исполнительства (особенно ансамблевого) надо стремиться предельно сохранить стилистику, особенности певческих приемов, тип и вид многоголосия конкретной певческой традиции, строй, ладово-гармоническую организацию, музыкально-слоговую ритмическую форму напева первоисточника. Постепенно овладев навыками редактирования поэтического и музыкального текста народных песен, приобретаются предпосылки для следующего этапа хоровой аранжировки — работы над вокальными упражнениями и подготовка к концертному исполнению партитур народных песен путем переложения с одного певческого состава на другой, а также создания «стилевой» и «свободной» обработки для конкретного профессионального, учебного, любительского певческого коллектива.

МЕТОДЫ И ТЕХНОЛОГИИ РАЗВИТИЯ НАРОДНО-ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Шпанийчук Ирина Васильевна
Московский государственный
институт культуры
г. Химки

Аннотация. Данная статья посвящена разработке методологических технологий развития народно-хорового исполнительства. В ней освещаются принципы развития данного вида искусства. Рассматриваются аспекты научной профессиональной подготовки хормейстера-народника. Защищается право на перспективное развитие данного вида искусства.

Ключевые слова: полистадиальность, аутентичность, традиции, этнос, аналитическое исследование, регистр, обработка.

Abstract. This article is devoted to the elaboration of methodological technologies for the development of folk choral performance. The principles of the development of this type of art are covered. The aspects of scientific professional training of the choirmaster have been raised. The right of the future development of this art is elucidated.

Keywords: polystadiality, authenticity, ethnos, traditions, analytical research, register, processing.

Полистадиальность исторического развития народно-хорового исполнительства как вида искусства, привела в современную эпоху к поискам новых путей в сценическом воплощении аутентичного художественного материала. Эти поиски увенчались успехом в открытии многообразных форм и направлений, интерпретации народно-песенных истоков.

Разнообразие систем функционирования данного вида искусства требует глубокого теоретического осмысления и анализа. Народное хоровое исполнительство как вид искусства, отличается внутренней многожанровостью, стилевым разнообразием исполнительских манер и направлений.

Основой содержания народно-песенного творчества является отражение жизненной правды любого этноса, его национальных традиций, фактов исторического развития общества, форм быта и коллективного труда, системы культурных ценностей, воплощённых в нормах, нравах, обычаях культуры; в системе социальных установок и художественных воззрений, степени духовного развития.

Ключом к теоретическому осмыслению основ данного вида искусства, является степень приближения к подлинному аутентичному первоисточнику. Данный факт составляет первооснову, фундамент народно-хорового исполнительства. Выбор направления в работе коллектива осуществляется осознанно, на основе анализа теоретических познаний

в области этномузыкологии. При этом следует учитывать, что творческое лицо каждого народно-хорового коллектива должно отличаться яркой индивидуальностью.

Репертуарная политика в народно-хоровом исполнительстве осуществляется на основе исследования жанровых разновидностей произведений народного музыкального творчества, особенностей стилевой региональной специфики, включая пути исторического развития художественного материала. Исполнительская практика должна быть основана на ясном понимании сути содержания, композиционного развёртывания поэтического текста, на исследовании диалекта и фонетических особенностей говора [6, С.304].

План конкретной репетиционной практической деятельности хормейстера-народника зависит от осознанности особенностей музыкально-ритмического и вокально-хорового строения песни. Научный подход в выборе направления и подборе концертного репертуара очень важен, так как не позволяет хормейстеру-народнику оторваться от национальных истоков народной хоровой культуры, вместе с тем добиться правдивого, естественного воплощения художественного материала. Для достоверности отражения региональных традиций важна работа с первоисточником в виде фольклорных экспедиций, аудио- и видеозаписей, изучения научной литературы, песенных сборников, интернет-ресурсов [5, С. 25].

Исполнению подлинных шедевров народного музыкального творчества контрастируют обработки народных песен, а нередко сочинения, созданные в стиле народно-песенных традиций. Введение в репертуар народно-хоровых коллективов подобных жанровых разновидностей, близких по духу и тематике народной песне, не нарушает направление и профиль народно-хорового исполнительства. Правильно найденное в концертной практике соотношение, между аутентичным материалом и обработками народных песен, не только не нарушает законов данного вида искусства, но вносит яркий колорит в песенный коллаж программы, внося элементы контрастирования. А это необходимо для сохранения свежести восприятия слушателей [4, С.55].

Практике народно-хорового исполнительства присущи два вида обработок: **свободные** и **регионально-стилевые**. Свободные обработки отличаются своеобразием вариационного развития подголосков, строящихся на приёмах «раскрашивания» первоисточника. Данный вид обработок используется для песен позднего исторического пласта, городского стиля.

Более бережным отношением к первоисточнику отличаются регионально-стилевые обработки. Их специфика кроется в сохранении средств музыкально-поэтической выразительности определённой локальной традиции. Как правило, такой вид обработки основан на максимальном

приближении к первоисточнику. Он используется для работы с песнями древнейших исторических пластов. Владение техникой обработки подобного вида предполагает глубокое знание музыкальной стилистики, конструктивных особенностей многоголосной фактуры разных регионов России, своеобразия мелодико-интонационного, ритмического и ладового строения напева. Наиболее ценными из данного вида обработок считаются те из них, в которых менее ярко проявляется авторское начало, а структура строения хоровой партитуры не выходит за рамки региональной традиции.

Итак, на основе вышеизложенного, следует вывод, что технологические стратегии развития народно-хорового исполнительства включают два основных метода работы:

- исполнительство как воспроизведение,
- исполнительство как творчество.

Первым, основным и наиболее весомым **методом работы**, в народно-хоровом исполнительстве, является точное воспроизведение материала, соответственно стилистике выбранного региона, ареала, локального стиля. Во главу угла ставится точное отображение вокальных исполнительских манер. Важное место при воспроизведении регионального стиля отводится звукообразованию и звуковедению, а также специфике регистрового формирования голоса, с опорой на речевой посыл звука, фонетические особенности говора и использование резонаторов [4, С.83].

Непременным условием вокального воспроизведения является отображение системы средств выразительности, например: флажолет, группетто, голосовых переходов на речевую интонацию и обратно, глиссандо, «иков», йотирований, форшлагов, мордентов, гуканий, методах вокального раскачивания звука. Кроме того, использовании вокальных приёмов, увеличивающих протяжённость звучания голоса, например: огласовок, дифтонгов, повторении гласных в распевных построениях.

Формирование вокального звука в народной манере осуществляется на основе использования акустических возможностей речевого аппарата, методами перекрашивания гласных, их смешанного произношения в пении, а также редуцирования. В различных певческих манерах отражается специфическое произнесение согласных, таких как «г» фрикативное, «ч» (произносящееся с примесью «т» и «э»), губное «в»-«w». Воспроизведении аффрикатов, окаяющего и цёкающего говоров, хамоний, хабуов и анинайков.

Техника пения в аутентичной манере предполагает умение перестраивать голос для пения в различных регистрах [3, С.9]. Культивировать пение в грудном, головном регистрах, а также путём смешения — микстом. Умение сочетать в одном голосе пение в различных регистрах (как, например, в фольклоре Саратовского Поволжья). Умение исполнять партитуры с многорегистровой фактурой.

Наряду с вокальным воспроизведением народной песни, не менее важным и сложным является правильное отражение её метро-ритмики. Для воспроизведения метро-ритмической структуры песни требуется владение основами ритмического анализа. Важно уметь различать виды ритмического соотношения стиха и напева, такие как: количественный, качественный, силлабо-тонический, тактовый, промежуточный [7, С.114].

Технологии практической работы хормейстера-народника (как в прочем и теоретической) основываются на выработке у исполнителей единого ощущения ритмической пульсации. Без единства в ощущении ритмической пульсации у хорового коллектива невозможна квалифицированная работа над пунктирными и синкопированными, а также триольными ритмами; над жанрами со смещением ритмических акцентов; над вокально-ритмической свободой речитативных построений, над агогикой.

Следует учитывать, что искусство народного пения представляет собой монолит музыки и слова, находящихся в определённом ритмическом взаимодействии. Искусство вокального воплощения строится на интонациях живой речи. Главной отличительной особенностью которой, во всех ареалах России, является речевое интонирование [2, С.163]. Это свойство народной вокализации отмечал Б.В.Асафьев ещё в начале XX столетия, утверждая, что мелодическое строение народных напевов строится на интонациях и выразительных свойствах живой речи [1, С.3]. Звуковысотное строение напевов буквально повторяет интонационно-динамическую структуру движения речевых интонаций: возгласов, вопросов, ответов, монотонности повествовательной речи, просьб, жалоб, плачей и т. д. Таким образом, следует уяснить, что в основе трансляции фольклорного материала лежит речевое интонирование, идущее от понимания идейной основы произведения, его смысла и содержания. Именно это придаёт правдивость исполнению, умение проживать песню во время её исполнения, позволяет отразить высокий уровень духовности русского народного искусства [3, С.19].

Вторым методом работы в народно-хоровом исполнительстве является исполнительство-творчество. На чём основан этот метод? Здесь важно учитывать, что исполнение песен в быту диаметрально противоположно их сценическому воплощению. В обыденной жизни народная песня звучит для самих исполнителей. А на сцене — для зрителя-слушателя. Этот фактор требует особых подходов. Вынося сокровища народно-песенного искусства на всеобщее обозрение, следует соблюдать законы сценического искусства. Это касается не только режиссуры концертных и театральных постановок, но и сценографии, сценического движения, сценической речи, раскрытия сценических образов.

Приоритеты в развитии творческого направления лежат в сфере обязанностей руководителя народно-хорового коллектива. Именно он ищет пути

развития жанра. Осуществляет композиционное строение концертных программ. Проводит репертуарную политику. Обрабатывает и аранжирует художественный материал, komponует последовательность концертных номеров. Разъясняет исполнителям цели и задачи творческого процесса. Работает над образной системой и трактовкой содержания. От профессионализма руководителя, его творческого горения и воображения, от художественного вкуса, одарённости, способности к творческому развитию зависит успех работы коллектива. На творческом облике народно-хорового коллектива сказывается художественное видение, вкус и методы работы руководителя.

Вместе с тем, неверной была бы недооценка значимости коллективного артистического труда. Заслуги коллектива в творческом процессе весьма велики. Высокая духовность, творческий подъём и самоотдача, в сочетании с блестящей техникой, является залогом общего успеха. Работа артиста всегда на виду и по заслугам оценивается публикой.

Воспроизводя специфику певческой манеры того или иного локального стиля, не следует игнорировать достижения методики классического вокального искусства, основу которого составляет работа: над вокальным дыханием (с приоритетом равномерного и долго длящегося выдоха); крепкой опорой звука, его мягкой атакой, над использованием высокой певческой форманты (придающей голосу полётность); правильным подключением системы резонирования. Использование классических основ постановки голоса позволит бережно сохранять здоровье голосового аппарата исполнителя [3, С.5; 5, С.14].

В целом, вокальная работа в народно-хоровом исполнительстве должна разумно сочетать методы стилового воспроизведения народных певческих традиций и творческого развития данного вида искусства, воздвигнутого на фундаменте школы классической постановки голоса [6, С.197].

Работая над воспроизведением народных певческих стилей, следует избегать слепого, бездумного копирования. Художественный материал должен быть тщательно отобран и проверен на достоверность. Следует избегать вторичного копирования. Звуковой эталон должен точно отражать фонетику речи: особенности говоров, наречий, диалектов и строиться на основе речевых интонаций. Важным условием работы по воспроизведению является развитый этнический слух, позволяющий точно копировать вокальные приёмы изучаемого стиля.

Творческие поиски по развитию народно-певческого исполнительства правомерны, поскольку ведут в будущее и делают этот вид искусства ярче и многообразнее. Взаимодействие описанных выше методов насущно необходимо для сохранения жанровых признаков в будущем развитии народно-хорового исполнительства. А неуклонное движение вперёд важно для любого вида искусства и культуры.

Литература

1. *Асафьев Б.В.* «Музыкальная форма как процесс». — Л.: Музыка, 1971. — Изд 2-е, — 376 с.
2. *Асафьев Б.В.* О народной музыке. Сборник статей / сост. Земцовский И.И. и Кунанбаева А.Б. — Л.: Музыка. 1987, С.165-167.
3. *Мешко Н.К.* Искусство народного пения. Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. — М.: НОУ Луч. 1996, 42 с.
4. *Шамина Л.В.* Основы народно-певческой педагогики. Учебное пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. - 200 с.
5. *Шамина Л.В.* «Школа русского народного пения» — М.: Русская песня, 1997. — 86 с.
6. *Шпарийчук И.В.* О технологиях вокального процесса в современном народно-хоровом исполнительстве. / Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве» Материалы научно-практической конференции / Под науч. ред. Л.С. Майковской и А.П. Мансуровой — М, МГИК, 2020 — 407 с.
7. *Щуров В.М.* Стилиевые основы народной музыки — М.: Сов. Композитор, 1987. — 304 с.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА. НА ПРИМЕРЕ ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ 1960-1970-х ГОДОВ

*Батагова Татьяна Эльбрусовна,
Московский государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. Статья посвящена хоровым произведениям северокавказских композиторов. На примере хоров А. Даурова, М. Кажлаева, Д. Хаханова, Ш. Чалаева, написанных в 1960-1970-е годы, рассмотрена проблема взаимоотношений композиторского творчества и фольклора.

Ключевые слова: композитор, фольклор, хоровая музыка, А. Дауров, М. Кажлаев, Д. Хаханов, Ш. Чалаев.

Abstract. The article is devoted to the choral works of North Caucasian composers. On the example of the choirs of A. Daurov, M. Kazhlaev, D. Khakhanov, Sh. Chalaev, written in the 1960s and 1970s, the problem of the relationship between the composer's creativity and folklore is considered.

Keywords: composer, folklore, choral music, A. Daurov, M. Kazhlaev, D. Khakhanov, Sh. Chalaev.

Композиторские школы Северного Кавказа молоды. В XX веке они прошли стремительный путь формирования, выдвигая первоначально перед собой задачи освоения академических форм, жанров, музыкального языка западноевропейского типа. Становление композиторского творчества в национальных республиках протекало в русле доминантных идей и творческих процессов советской художественной жизни. Опираясь на традиции русской классической школы, осваивая принципы западноевропейского музыкального академизма, композиторы вместе с тем стремились к созданию своего национально-самобытного музыкального стиля. Процесс эволюции композиторского творчества протекал в несколько этапов. Первый этап (1920–1940-е годы) был связан с зарождением музыкального профессионализма, с культурным строительством и деятельностью музыкантов-первопроходцев. В каждой из национальных республик открывались музыкальные учебные заведения и коллективы художественной самодеятельности. Авторы осваивали такие жанры академической музыкально-письменной традиции, как инструментальная миниатюра, песня, романс, хоровая песня, обработка народной мелодии. Музыканты с энтузиазмом изучали, записывали, обрабатывали песенно-инструментальный фольклор. Творческая деятельность «композиторов

в 1920–1930-е годы протекала под знаменем фольклоризма. Расшифровки и исследовательские изыскания, выполненные в упомянутый период, на протяжении многих лет служили методологическими ориентирами и неиссякаемыми «источниками» музыкального материала для композиторов разных поколений» [1, С. 19].

Второй этап развития национальных композиторских школ (1950–1970-е годы) характеризовался началом и расцветом деятельности в республиках композиторов-профессионалов коренных национальностей, получивших образование в ведущих консерваториях страны. Значительно расширился жанровый диапазон творчества молодых авторов, стали создаваться камерно-инструментальные сочинения, произведения крупных жанров, первые национальные симфонии, оперы, балеты, кантаты, оратории. В этот период фольклор по-прежнему является «отправной точкой образно-поэтического индивидуального композиторского творчества. Произведения композиторов <...> нередко лишены прямых фольклорных включений, но свободное обращение с отдельными элементами народного музыкального языка остается важным средством выражения национального характера» [3, С.12]. Активизировалась концертно-театральная жизнь, окрепли действующие исполнительские коллективы, появились новые. Так, например, были открыты: в Адыгее — музыкальное училище (Майкоп, 1960), концертно-эстрадное бюро, преобразованное позднее в филармонию (1964, 1972), Адыгейский ансамбль танца «Нальмэс» (1971); в Кабардино-Балкарии — музыкальное училище (1956), Культпросветучилище (1960), хор Кабардино-Балкарского радио и телевидения (1965), Музыкальный театр (1968), в Северной Осетии — Оперный ансамбль (1951), музыкальная труппа в музыкально-драматическом театре (1958), самодеятельная хоровая капелла «Иристон» под управлением А. Ачеева (1962), Музыкальный театр (1972).

В эти годы в советской музыке набирает мощь художественное течение, названное впоследствии «новой фольклорной волной». Молодые композиторы изучают фольклор на профессиональном уровне, выезжают в фольклорные экспедиции, общаются с народными певцами, погружаются в животворящую стихию народно-певческого искусства. И, как результат, создают сочинения, эстетически и музыкально-стилистически связанные с народным мышлением. Примечательно, что почти все самые яркие произведения этого направления названы «песнями» и написаны на народные поэтические тексты: «Курские песни» (1964) Г. Свиридова, «Свадебные песни острова Кихну» (1959), «Эстонские календарные песни» (1967) В. Тормиса, «Свадебные песни» (1966) Ю. Буцко, «Гурийские песни» (1971) О. Тактакишвили. Флагманами названного направления были Г.Свиридов и В.Тормис, композиторы, особенно плодотворно рабо-

тавшие в жанрах хоровой музыки, поэтому неудивительно, что «хоровой жанр стал едва ли не главным в дальнейшем развитии и обогащении фольклорных традиций» [4, С. 6].

В 1950-1970-е годы в стране особенно интенсивно стало развиваться хоровое искусство. С открытием в 1957 году Всероссийского хорового общества, поддерживаемого Министерством культуры РСФСР и Союзом композиторов СССР, хоровое пение стало поистине массовым. Названные тенденции не могли не коснуться талантливых композиторов Северного Кавказа: фольклор для них был с детства родной стихией, а расцвет хорового искусства, энтузиазм хормейстеров и хористов побуждал к созданию хоровых сочинений разных жанров. Кроме того, некоторые композиторы были связаны с хоровым искусством профессионально. Ш.Чалаев до поступления на композиторское отделение в Московскую консерваторию учился на хоровом отделении в музыкальном училище в Махачкале, А.Бериев и А.Ачеев окончили МГК по классу хорового дирижирования, А.Дауров окончил МГК им.П.Чайковского по классам композиции и хорового дирижирования.

Дагестанский (лакский) композитор Ширвани Чалаев буквально ворвался в мировую академическую музыку своим вокальным циклом «Семь лакских песен» для баритона и камерного оркестра (1968). Непревзойденный певец-солист, сам исполняющий партию баритона в данном сочинении, Чалаев покориł и музыкой, и своим аутентичным пением слушателей России, Белоруссии, Франции, Италии, Испании, Китая и других стран. Ш.Чалаев занимался сбором народных лакских, даргинских, аварских, лезгинских мелодий [7]. Многие из народных мелодий Ш.Чалаев ввёл в свои сочинения самых разных жанров: вокальные циклы, камерно-инструментальную музыку, оперы. Автор говорит об этом как об «инкрустации», прямом цитировании, а не как об обработке: «Нет, я не обрабатываю. Я пою мелодию, вторит оркестр или какой-нибудь инструмент, один низкий звук или аккорд, скажем, фортепиано. <...> Это не обработка, а моё ощущение этих песен как бы во мне самом» [8, С. 16].

Однако, всё обстоит иначе в хоровой музыке, где композитор именно обрабатывает народные мелодии. В основе миниатюры Ш.Чалаева «Милый мой» для смешанного хора без сопровождения (на слова М. Магомедова; перевод Т. Сикорской) лежит лакская народная песня. Удивительно не то, что композитор, тогда еще студент младших курсов МГК им.П.Чайковского, очень бережно отнесся к народной мелодии, а то, что молодой автор в одной из своих первых хоровых обработок продемонстрировал чутье, знание и понимание выразительных возможностей хорового коллектива. Хор написан в простой трёхчастной форме. Лирическое, любовное содержание поэтического текста выражается в двух основных музыкальных образах: печальном, сдержанном и страстном, взволнованном. Мягкий лиризм

крайних частей хора связан с умеренным темпом (Певуче, спокойно), тихой звучностью (*p*, *mp*), плавностью мелодического рисунка, переменным метром (9/8, 6/8, 3/4), фактурным и темброво-регистровым решением. Тесное расположение голосов, гармоническая фактура, звуковая окраска, когда первая фраза звучит у альтов в среднем регистре, во второй фразе первого предложения к альтам присоединяются сопрано, поющие мелодию вместе с альтами в терцовую втору, во втором предложении к женским голосам присоединяется тенора, также связаны с передачей основного нежного и поэтичного настроения. В средней части хора (Подвижно. Энергично) эмоциональное возбуждение передается такими средствами, как ускорение темпа, имитационно-полифонический склад, синкопированный ритм, двудольный размер (2/4), наступательный восходящий мелодический рисунок. Хоровая миниатюра «Милый мой» Ш.Чалаева в 1960 году была премирована на конкурсе Московской консерватории на создание песен и обработок народных мелодий.

Как и Ширвани Чалаев, Аслан Дауров относился к народной музыке как источнику вдохновения, прекрасно знал её, изучал, воплощал в своем творчестве. Аслан Алиевич ярко заявил о своем композиторском таланте будучи студентом Московской консерватории. Музыкант написал цикл «Пять горских песен» для хоров разных составов без сопровождения (1968), который был отмечен критиками, композиторами, слушателями. Небольшой опус (цикл длится неполных десять минут) черкесского композитора составлен по принципу чередования разнохарактерных и разнонациональных песен. Вслед за лирико-драматической, исполняющейся в умеренном темпе карачаево-балкарской «Айджаяк» (№1) следует оживлённая лирическая кабардино-черкесская «Накулен» (№2). Быстрая, бестекстовая, написанная для женского хора чечено-ингушская «Песня девушек» (№3), контрастна по отношению ко всем остальным частям. Медленная грузинская песня для смешанного хора и сопрано соло «Чонгури» (№4) звучит словно островок печали и раздумий, а стремительная осетинская «Плясовая» (№5) служит эффектным финалом цикла. Образная драматургия цикла выстраивается по принципу постепенного эмоционального просветления, от любовной песни «Айджаяк», носящей, по словам самого А.Даурова, «элегический характер», содержащей «много тоски, горя» [6, С. 23] к праздничной по характеру «Плясовой». В хоровой музыке академического характера, написанной на переводные русскоязычные тексты, основанной на четырёхголосной гомофонно-гармонической фактуре, проводниками национально характерного начала явились фригийский (№1), дорийский (№2, №3), эолийский (№4) лады, особенности метроритмики, в частности, синкопы, пунктирные ритмы, переменность метра, последовательное и одновременное сочетание дуолей с триолями,

движения голосов параллельными квинтами, использование остинато, нетерцовых аккордов и созвучий, применение антифонных фактурных построений и т.п. Для А. Даурова музыкальный фольклор Черкессии и других народов Северного Кавказа являлся притягательным предметом изучения и творческого осмысления. Музыкант написал ряд обработок северокавказских народных мелодий, а также исследование «Музыкальная культура народов Карачаево-Черкессии» [6].

Осетинский композитор Дудар Хаханов исследовал музыкальный фольклор профессионально: защитил диссертацию, посвященную ладам осетинской народной музыки, занимался сбором, научным осмыслением фольклора, в качестве редактора выпустил нотно-текстовый сборник народных историко-героических песен. Пять лет (1952–1957) композитор работал художественным руководителем Северо-Осетинского и Юго-Осетинского государственных ансамблей песни и танца, написал для них хоровые обработки осетинских народных песен «Дади», «Æфхæрдты Хæсанæ», «Фыййауы зарæг» («Песня пастуха»), «Танцевальная». В 1960-е появились две хоровые миниатюры, которые следует назвать не просто обработками, а «обработками-трансформациями» [5, С.81]. В основе миниатюры «Чепена» для смешанного хора и фортепиано на народный текст лежит мелодия народной песни-танца, исполняемого мужчинами во время свадебного обряда. К интересным композиторским находкам в области гармонического языка и фактурного изложения добавилась свежая идея театральной зрелищности, в данном случае ростков хорового театра. Хоровая пьеса «Круговой танец» для смешанного хора а капелла представляет собой звуковой гештальт парного стремительного танца, у осетин бытующего под названием «зилгæ кафт» или «тымбыл кафт» («круговой танец»), распространенного в разных этнических версиях на всем Кавказе и известного также под названием «лезгинка». В наборе национально-выразительных средств выделяются не только мелодико-ритмические (цитирование фольклорных мелодических фраз, сочетание дуолей и триолей в разных хоровых партиях, последовательность пунктирного с триольным ритмом), гармонические (например, квартакорды) особенности, но и «национальная темброво-фактурная идиоматика фольклорного генезиса, включающая имитацию народного песенно-хорового и инструментального звучаний» [2, С.20]. Один из первых композитор талантливо использовал хоровое подражание инструментальным звучаниям, в частности, включение бестекстовых асемантических сонорно-изобразительных слогов («бам», «бом», «бим», «бум» и т.п.).

Примером хорового произведения, в котором талантливо сочетаются два начала — современное и национальное, основанное на народной стилистике, служит хор М.Кажлаева на стихи Р.Гамзатова «Если в мире тысяча мужчин». Помимо общекавказских лексем, фактурных приемов,

композитор вводит в акапельную хоровую музыку голос этнического инструмента. Оstinатная поддержка хорового звучания ритмом кавказского барабана (в партитуре записано «нагара или том-том») подчеркивает абсолютно аутентичный характер звукообраза.

Таким образом, чуткие к велениям времени, северокавказские композиторы в 1960-1970-х годах создали современные хоровые произведения, связанные с раскрытием потенциала народной музыки, и в первую очередь народно-певческого искусства. Обращение к хоровому жанру позволило композиторам написать музыку ярко национальную, почвенную, но и современную, адекватную современным эстетическим и музыкально-стилевым процессам. Названные произведения сразу после премьерных исполнений были справедливо оценены как яркие художественные явления, получили признание у слушателей и критиков, прочно вошли в концертный и учебный репертуар хоровых коллективов страны.

Литература

1. *Батагова Т.Э.* Композиторский фольклоризм как фактор развития музыкального профессионализма в Северной Осетии 1920–1930-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016, № 4. С.17–21.
2. *Батагова Т.Э.* Осетинская симфоническая музыка 20-80-х годов XX века (национально-характерное в становлении и развитии композиторского творчества) / автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2004. — 22 с.
3. *Батагова Т.Э.* Роль фольклора в становлении осетинской профессиональной музыки // Материалы I Международной научной конференции «Осетиноведение: история и современность». Владикавказ, 1991. — С.11-13.
4. *Григорьева, Г.В.* Русская хоровая музыка 1970-80-х годов / Г. В. Григорьева. М.: Музыка, 1991. — 77 с.
5. *Гулеско, И.И.* Новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60-80-х годов [Текст] / И. И. Гулеско; М-во культуры Украины, Харьковский гос. ин-т культуры. Харьков: [б. и.], 1991. 107 л.
6. *Дауров, А.А.* Музыкальная культура народов Карачаево-Черкессии [Текст] / Ставроп. краев. хоровое о-во. Черкесск : Ставроп. кн. изд-во. Карачаево-Черкес. Отд-ние, 1974. — 84 с.
7. *Чалаев, Ш.Р.* Лакские народные песни : В обр. для голоса и ф.-п. / Запись текстов, подстр. пер. и предисл. М.-З. Аминова; С коммент.; Предисл. авт. М.: Сов. композитор, 1977. 214 с.
8. *Чумакова И.* Ширвани Чалаев // Музыкант-классик. 2006. № 10-11. С.14-19.

ОСВОЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНОГО РЕПЕРТУАРА КАК СРЕДСТВО ДУХОВНОГО И ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ СТУДЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ СЕВЕРНОЙ ОСЕТИИ

Мамукова Людмила Сергеевна

*Северо-Осетинский государственный
педагогический институт*

г. Владикавказ

Аннотация. Автор рассматривает хоровое пение как важное средство духовно-творческого развития и патриотического воспитания молодежи. На основе анализа своей работы со студенческими хоровыми коллективами «Ацамаз» и «Алутон» (РСО-А), автор делает выводы о том, что хоровое пение способствует развитию музыкальных способностей студентов, формированию у них эстетического вкуса и навыков межкультурных коммуникаций, приобщению их к общечеловеческим и национальным ценностям.

Ключевые слова: Осетинский музыкальный фольклор, осетинская хоровая музыка, любительский хор, художественное воспитание студентов.

Abstract. The author considers choral singing as an important means of spiritual and creative development and patriotic education of young people. Based on the analysis of his work with the student choral groups «Atsamaz» and «Aluton» (RSO-A), the author concludes that choral singing contributes to the development of students' musical abilities, the formation of their aesthetic taste and intercultural communication skills, and their familiarization with universal and national values.

Keywords: Ossetian musical folklore, Ossetian choral music, amateur choir, artistic education of students.

В принятых и утвержденных Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Основах государственной культурной политики» выработаны основания для государственной культурной политики, её принципы и цели. Среди последних называются следующие:

- укрепление гражданской идентичности;
- создание условий для воспитания граждан;
- сохранение исторического и культурного наследия и его использование для воспитания и образования;
- передача от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения;
- создание условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала;
- обеспечение доступа граждан к знаниям, информации, культурным ценностям и благам [5].

Для успешной реализации целей и задач, поставленных Президентом и Правительством РФ, особенно в области сохранения культурного наследия народов России, в области воспитания и просвещения, в области молодежного движения, необходимо расширение сферы воздействия высокой культуры на подрастающее поколение. Важными составляющими повышения эффективности художественного образования молодежи являются не только современные формы и методы ведения образовательного процесса, но и креативные направления организации досуговой деятельности студентов в ссузах и вузах. Одним из таких направлений является хоровое пение — культурно-досуговая деятельность, нацеленная на развитие творческого потенциала студентов, на приобщение их к явлениям традиционной и современной духовной жизни общества, на утверждение ценностно-нравственных ориентиров.

Приобщение к хоровому пению, является не просто важной частью формирования культурного досуга студентов. В современных сложных социокультурных условиях — информационного взрыва, наступления массовой культуры, глобализационных вызовов, стремительно меняющихся социальных отношений — пение в хоре становится для студентов немзыкальных вузов серьёзным и мощным средством развития эмоционально-эстетической, творческой, духовной сфер жизни.

В Северной Осетии в последнее двадцатилетие наметился подъём интереса к народному музыкальному творчеству: в городах и селениях появились новые фольклорно-этнографические ансамбли, открылось два государственных музыкальных коллектива (Мужской хор Национальной песни, ансамбль народной песни «Уацамонга»), активизировали свою деятельность прежде существующие хоры, ансамбли, пережившие тяжелые времена в 1990-е годы. Ещё одним свидетельством распространения в республике фольклорно-певческого движения стало появление новых студенческих хоровых коллективов, в частности, учреждение дирижером-хормейстером Л.С. Мамуковой юношеского хора «Ацамаз» Республиканского колледжа культуры РСО-А (1999) и студенческого хора «Алутон» Северо-Осетинского государственного педагогического института (2003).

Приобщая хористов к хоровой классике и народной песне, занимаясь репетиционной работой и концертными выступлениями, руководитель хора ставит и успешно выполняет целый комплекс творческих, просветительских, воспитательных задач. Хоровой дирижер, педагог, председатель хоровой секции Московского музыкального общества, В.Л. Живов справедливо пишет о том, что «хоровое пение развивает творческое мышление, воображение, наблюдательность, память; формируются разносторонние элементы сознания, способные оказывать влияние на развитие творческих способностей и поступки в других сферах деятельности. Специалисты

утверждают, что люди, занимающиеся хоровым пением, по сравнению с теми, кто далек от творческой деятельности, более эрудированны, открыты, общительны, коммуникативны, обладают большей способностью к нешаблонному мышлению» [4, С.103].

Опыт работы автора статьи в качестве руководителя хоров «Ацамаз» и «Алутон» позволяет сделать выводы о том, что у студентов-хористов:

- формируется эстетический и художественный вкус,
- воспитывается потребность в творческой деятельности,
- культивируются принципы современных и традиционных общечеловеческих и национальных этических, нравственных ценностей,
- вырабатываются вокально-хоровые навыки,
- совершенствуются музыкальные способности,
- расширяется художественный и музыкальный кругозор,
- развивается чувство коллективизма, взаимовыручки, ответственности,
- исчезает страх сцены, появляется вкус к концертно-сценической практике и публичной деятельности.

Названные хоровые коллективы вели и ведут активную концертную работу, участвуют в фестивалях, конкурсах, в важных мероприятиях вузовского, республиканского, всероссийского и международного уровней. Так, например, юношеский хор «Ацамаз» стал лауреатом I Всероссийского смотра-конкурса молодежных народных хоров и фольклорных ансамблей (Самара, 2001). Хор «Алутон» является лауреатом Северо-Осетинских, Северо-Кавказских, всероссийских и международных конкурсов. В 2016 году студенческий коллектив был включен в качестве почетного участника в концертную программу Церемонии закрытия Всемирных хоровых игр в Сочи, в 2017 году хор стал обладателем «Гран-при» в академической номинации финального этапа III Всероссийского хорового конкурса-фестиваля.

Выступая за пределами республики, хоры «Ацамаз» и «Алутон» становятся своеобразными «полпредами» национальной музыкальной культуры, знакомят слушателей с песенно-хоровым богатством осетинского этноса. Основной репертуар составляют осетинские народные песни самых разных жанров: историко-героические («Æнæ хай», «Остаты Алексейы зарæг», «Пухаты Иликъойы зарæг»), обрядовые («Уастырджийы зарæг»), семейно-бытовые («Куыройы къуту», «Зилгæ кафты зарæг»). Серьезное изучение народной музыки способствует решению музыкально-художественных задач, формированию патриотического сознания и любви к Родине, расширяет знания о национальной истории, обычаях, традициях, укрепляет контакт с представителями среднего и старшего поколения.

Осетинское хоровое пение сегодня переживает период подъема, ежегодно в республике проводится праздник «Ирон зарæг» («Осетинская песня»), в котором участвуют фольклорные ансамбли и народные хоровые

коллективы осетинских городов и селений. Принимая участие в этом фестивале, студенческий хор «Алутон» выступает как самый молодой по составу коллектив. Нередко хористы принимают участие в работе фольклорных коллективов селений Гизель, Чикола, Сунжа, Кадгарон, Ольгинское, где основными участниками являются представители старшего поколения.

Репертуар студенческих хоров постоянно пополняется осетинскими народными песнями. Особенно важным представляется тот факт, что иногда мелодии привозятся из осетинских селений самими студентами. Руководитель хора делает переложения этих новинок и вносит их в репертуар. Глубокое осмысление фольклора приводит к оживлению форм его концертного исполнения: включению элементов хорового театра, поиску новых вокально-певческих средств и приёмов, «обновлению музыкально-выразительных средств, воссоздающих характерные звукообразы <...> народного песенно-хорового и инструментального звучаний» [1, С.20], освоению солистами аутентичной певческой манеры, включению в исполнение этнических традиционно-народных (осетинская гармоника, осетинская арфа, кавказский барабан/доул) и академических инструментов (виолончель).

Важной составляющей духовного развития и художественного воспитания студентов является постижение принципов межкультурной коммуникации. Помимо осетинских песен, хористы поют русские народные песни (например, «Как кума-то к куме», «Под окном черемуха колышется», «Черный ворон»), музыку Карачаево-Черкессии («На ладонях гор» А.Даурова на слова Д. Лагучева), Дагестана («Горская песня. Долалай» М.Кажлаева на слова Р.Гамзатова), расширяют свои представления о мире, других национальных культурах, учатся с уважением относиться к духовным ценностям, традициям и культуре других народов.

Неотъемлемой частью репертуара студенческого хора является хоровая классика, музыка отечественных композиторов. Исполняя классические и современные хоровые произведения, в том числе и музыку осетинских композиторов XX века, стремящихся «к отражению глубинных закономерностей фольклора» [2, С.13] («Джук-тур», «О, нана» И.Габараева, «Усгуры зарæг» А.Бериева, «Мады Майрæм» Т.Хосроева, «Из героического эпоса» Ж.Плиевой) хористы учатся культуре пения, оттачивают свои слуховые и вокально-певческие навыки, практически осваивают концертно-сценические приемы, набирают опыт концертных выступлений.

Хоровая музыка, связанная с фольклором, наилучшим образом передает национальный дух, раскрывает секреты народного мировоззрения и духовной культуры. Профессор МГК им.П.Чайковского Г.В. Григорьева, утверждающая, что «демократичность основы, корнями связанная с массовым музыкальным исполнительством, отечественными традициями,

вокальной природой в ее самых различных проявлениях, обеспечивает хоровому жанру особое положение» [3, С. 4]. Студенческие хоры Северной Осетии стали своего рода творческими лабораториями, где формируются певческие кадры для различных, в том числе государственных коллективов. Те молодые люди, кто начинал свою хоровую практику в коллективах «Ацамаз» и «Алутон», сегодня поют в государственных коллективах — Мужском хоре Национальной песни, в ансамбле народной песни «Уацамонга», создают свои фольклорные вокально-хоровые ансамбли и группы. Но и те, кто не связал профессионально свою судьбу с музыкой, уже не расстаются в своей жизни с народной песней, с музыкой и творчеством.

Литература

1. *Батагова Т.Э.* Осетинская симфоническая музыка 20-80-х годов XX века (национально-характерное в становлении и развитии композиторского творчества) / автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2004. — 22 с.
2. *Батагова Т.Э.* Роль фольклора в становлении осетинской профессиональной музыки // Осетиноведение: история и современность. I Международная научная конференция. Владикавказ, 1991. С. 11-13.
3. *Григорьева Г. В.* Русская хоровая музыка 1970 — 1980-х годов. М.: Музыка, 1991. — 80 с.
4. *Живов В.Л., Аликина Е.В.* Любительский студенческий хор как объект научного исследования // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. 2013. № 2 (2). С. 99-107.
5. Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» / URL: <https://base.garant.ru/70828330/> (дата обращения: 22.02.2021).

ИСТОКИ НАРОДНОГО ПЕНИЯ АДЫГОВ: ИНСТИТУТ ПРИДВОРНОГО ДЖЕГУАКО

*Емзагов Руслан Мартинович
Московский государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. Статья посвящена исследованию проблемы генезиса народного пения адыгов, изучению творчества первых певцов-сказителей. Выявляются особенности творчества придворного певца и его отличия от дружинного. Отдельное внимание уделяется роли и месту певца-сказителя в политической и культурной жизни народа.

Ключевые слова: народное пение, певец-сказитель, певец-песнотворец, генезис, истоки.

Abstract. The article is devoted to the study of the problem of the genesis of the Circassian folk singing, the study of the creativity of the first singers-storytellers. The peculiarities of the work of the court singer and its differences from the squad singer are revealed. Special attention is paid to the role and place of the singer-storyteller in the political and cultural life of the people.

Keywords: folk singing, singer-storyteller, singer-songwriter, genesis, origins.

Истоки народного пения как художественного явления в адыгской культуре восходят к глубокой древности. На протяжении многих веков творцами разных поколений вырабатывался национально маркированный музыкально-поэтический язык, была сформирована особая система, включающая различные песенные жанры, исполнительские стили, эстетические категории. С течением времени практическая потребность фольклора трансформировалась в эстетическую необходимость, что привело к возрастанию роли исполнителя народных композиций.

Генезис народного исполнительства непосредственно коррелирует с древнейшей историей этноса, в которую следует немного углубиться, чтобы представить наиболее полную картину становления певческого искусства адыгов (черкесов).

Главным творцом и хранителем этой устной истории народа был *джегуако* — сказитель и песнотворец. «Каждый князь, пользовавшийся уважением своих подвластных, имел при себе певцов, содержал их в довольстве и обогащал дарами» [12, С. 111], — писал Хан-Гирей. О существовании придворных джегуако — особого исторического типа народных поэтов — в феодальной Кабарде и Черкесии писали и другие авторы [6, С. 274–277; 7, С. 80–89; 8, С. 194]. Очень ценно, например, свидетельство Т. Лапинского: «... я видел весною 1857 г. во время сильной перестрелки на реке Атакуме, как один <...> бард влез на дерево, откуда он далеко раздающимся

голосом воспевал храбрых и называл по имени боязливых. Адыг больше всего на свете боится быть названным трусом в национальных песнях — в этом случае он погиб, ни одна девушка не захочет быть его женой, ни один друг не подаст ему руки, он становится посмешищем в стране. Присутствие популярного барда во время битвы — лучшее побуждение для молодых людей показать свою храбрость» [10, С. 117]. Такие же свидетельства можно найти и в старинных кабардинских преданиях [1, С. 110–111].

Наблюдение над стилем старинных героических песен адыгов также убеждает в том, что они сложены непосредственно очевидцами этих сражений и поют их так, будто события разворачиваются перед глазами певца.

Княжеские дворы стали местом первичного зарождения народного певческого искусства адыгов (черкесов). А временем генезисом этого вида искусства стала эпоха XV–XVIII вв.

Как следует полагать, опираясь на труды многих историков, придворный джегуако сохранил все обязанности дружинного: своим искусством обслуживал двор князя, ездил с ним в походы, создавал песни о подвигах князя и его войска и т.д. Но, по сравнению с дружинным певцом, у придворного еще больше возрастает зависимость от сюзерена, а также функция песнотворца за счет дальнейшего падения скоморошьего элемента, который все же никогда не исчезает. Однако его главное отличие от архаического предшественника в чрезмерном усилении политического мотива в творчестве джегуако: острая и неугасающая политическая борьба внутри адыгского этноса и, в особенности в Кабарде, в форме частых кровопролитных войн между удельными князьями становится содержанием его песен. Вследствие этого, естественно, преобразуется как поэтика, так и жанровая система творчества джегуако: вместо эпической поэмы на первый план выходит разножанровая историко-героическая песня. Так, например, типологически древнейшим произведением этого жанра, дошедшим до нас, является «Песня об Андемиркане» [1, С. 223–336; 9, С. 283–322]. Выделение дружинного, а затем и придворного поэта-песнотворца не означало исчезновения с исторической арены странствующих джегуако — скоморохов: они продолжали параллельно существовать и взаимодействовать. Каждый из них развивался по собственному самостоятельному творческому пути, двигаясь при этом в одном направлении — в сторону превращения джегуако-мага в поэта-мыслителя или профессионального певца. Институт придворного джегуако отличался высокой степенью знаковости. Ш.Б. Ногмов сообщает, что на войну они ездили всегда на серых конях [Там же].

Известно также, что они носили серую черкеску. Однако серый цвет не был исключительно цветом (знаком) только джегуако, потому что на серой

лошади и в серой черкеске мог выезжать и князь. Но когда «серый всадник» разъезжал безоружный — это уже означало, что на коне — джегуако. Его узнавали также по тому, что он всегда носил с собой музыкальный инструмент: стоило ему показать этот инструмент, как перед ним открывались любые двери, даже двери женской половины (лэгъунэ) дома [11, С.444], куда были вхожи лишь близкие родственники. Но эти знаки были рассчитаны на зрительное восприятие: в любое же время суток в любом обществе джегуако узнавали по его остроумным и скабрёзным шуткам и проделкам.

Искусство при дворе сюзерена было представлено не одним только песнотворцем: инструменталисты (скрипач, флейтист, балалаечник, арфист, 2–4 трещоточника — *пхъэцгычауэ*), певец (*уэрэдгъэлу*), и сказитель — в разных сочетаниях — составляли к нему ансамбль. Другими словами, джегуако пребывал во дворе князя со своей группой. Корифеем в этом ансамбле был тот, кто сочетал в себе функции поэта и музыканта (а также, видимо хатяко — ведущего, церемониймейстера), поскольку для князя важнее всех был песнотворец, который создавал о его походах песни и сказания, «переживающие и самый гробовой гранит» [13, С.60] (согласно средневековым представлениям), а остальные члены группы дополняли его. Кроме того, имея в виду возросшее значение памяти о прошлом (история) в системе идеологических ценностей феодализма, следует предположить, что один из членов ансамбля играл также роль «хранителя минувшего» — им мог быть сам песнотворец или сказитель.

Придворные поэты были выразителями идеологии развивающегося феодализма. В военно-политических столкновениях они, естественно, выступали каждый на стороне своего сюзерена, своими хохами предрекали ему боевой успех, пением вдохновляли его войска, в песнях воспевали его подвиги и храбрость воинов. В этой связи следует указать, что некоторые литераторы, противопоставляя им свободных джегуако, называли их княжескими льстецами, воспевающими, вместо крестьян, их угнетателей. Такая оценка не объективна. Князей воспевали и свободные джегуако, когда их приглашали в поход или заказывали им песни. Но главное в другом. На настоящий момент в адыгском фольклоре нет ни одной песни, в которой князь воспевался бы как эксплуататор: князя (пши) и дворяне (уорки) в историко-героических песнях выступают не в роли помещика-землеладельца, а в роли рыцаря-воина и полководца, ведущих опасные войны, либо за создание централизованного государства (исторический смысл борьбы князя за власть в стране как раз в этом и состоит, а это было весьма актуально в феодальном обществе), либо за свободу и независимость этнической родины. При этом следует признать, что воспевались и набеги на соседние племена, на соседние удельные княжества и даже селения.

Но, по понятиям того далекого от современности времени, набег на соседа и отражение иноземного завоевателя одинаково считались делом доблести и мужества, и требовать от джегуако, чтобы он оценивал явления жизни с позиций, которые исторически к тому времени еще не успели созреть, было бы неправильным. Неоспоримым остается факт, что придворные джегуако работали на историческую задачу эпохи. Если бы они пошли против развивающегося феодализма, то их надо было бы оценивать как силу, стремящуюся остановить поступательное движение истории. Кроме того, мнение, будто придворные джегуако приписывали подвиги людей из народа князьям и дворянам, противоречит фактам: например, в «Песне о Большом ночном нападении» высоко оценивается действие крестьянского отряда — «Къэрэхъэлькъыдзэ».

Придворные джегуако были блюстителями и пропагандистами «Адыгъ хабзэ» («Кодекса чести адыгов») [5], что подтверждает высокую семиотичность их мышления и мировоззрения. В феодальном быту едва ли не каждый поступок песнотворца и его сюзерена являлось этикетным, т.е. знаковым. Поэтому и стилистика его песен глубоко семиотична. Например, джегуако, попавший в положение, из которого самостоятельно не может выйти, отдается под защиту сильнейшему. Этикетная форма этого обычая в песенной стилистике может проявиться формулой: «Если это дом адыга, то мы — ваши гости!» («Песня о сыновьях Бдзатхала») [4]. Если человек показал себя трусом в битве, где решалась судьба страны, села или сюзерена, на него надевали позорную «рубашку труса». И этот знак становился системным в стилистике героической песни — например, в «Песне о Каноко Етече»:

*Айтековых снохой когда я была,
Пленных верхом мне приносили,
Трус мерзкий когда меня замуж взял,
Труса рубашку кроить мне пришлось [2].*

В системе этикетных стилистических формул можно условно выделить две группы:

1. Знаки самоподачи рыцаря-героя — это знаковые действия.
2. Знаки авторской подачи рыцаря — это не поведенческая семиотика, а внешние атрибуты рыцарского типажа. Как и для нартского богатыря, так и для героя исторической песни знаковую функцию выполняет не одежда, а доспехи. Они не любили нарядно одеваться, но высоко ценили оружие. Поэтому герой придворного (как и дружинного) песнотворца — это блестяще вооруженный всадник на достойном коне, и это отражается на песенной стилистике. Например, когда джегуако говорит: «Зубра могучего спинная кожа — у братьев пути» или «Хуару (лучшая порода

кабардинской верховой лошади. — *Р.Е.) подручную для тебя водят*» [3], это тоже знак рыцарской доблести.

Подводя итоги, следует отметить, что историческая заслуга придворных поэтов-песнотворцев состоит в том, что именно они в адыгском устном народном творчестве вывели образ реального человека. Если образ Андемиркана сохраняет богатырские черты, роднящие его с нартом Бадыноко, то герои «Песни о Большом ночном нападении», «Куркужинской битвы», «Дамалея», «Санджалаея», «Князя Кучука» и др., несмотря на многие условности, этикетные клише — идеализированные, но реальные люди. Их победы и поражения, переживания героя и радость по своим масштабам и содержанию вполне «очеловечены». Это было большим шагом в гуманизации фольклора. Гуманизация искусства за счет постепенного вытеснения из него магии и бога, возникновение конкретно-исторического мышления были актами величайшего историко-культурного значения. Этим определяются заслуги придворного джегуако перед историей. Важно при этом отметить, что эту заслугу они делят с бродячими джегуако, которые непосредственно причастны к историко-героическому фольклору, как его творцы и носители: ведь князя приглашали ко двору бродячие труппы, и они становились придворными; ведь те, у кого не было придворных певцов, бродячим джегуако заказывали песню.

Таким образом, у истоков формирования песенного искусства и народного пения адыгов (черкесов) стояли поэты-песнотворцы, которых они называли джегуако. Именно они заложили основы песенного искусства этноса, их сочинения стали первыми образцами народной песни.

Литература

1. Адыгский фольклор [на каб.-черк. яз.: Адыгэ IуэрыIуатэхэр] / Сост. З.П. Кардангушев. — Нальчик: Эльбрус, 1969. Т. 2. — 412 с.
2. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Фонотека. Кассета № 1/14.
3. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Фонотека. Кассета № 42/3, 159/3.
4. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Фонотека. Кассета № 4213.
5. Бгажноков Б.Х. Адыгский этикет. — Нальчик: Эльбрус, 1978. — 160 с.
6. Белл Дж.С. Дневник пребывания в Черкесии в течение 1837, 1838, 1839 гг. Т. 1–2. Лондон, 1840 / Пер. с англ. Н. Данкевич-Пушиной // Научная библиотека КБНИИИФЭ. Перепечатка № 173/1. — 737 с.
7. Дубровин Н.Ф. История войны и владычества русских на Кавказе. — СПб: Тип. Департамента уделов, 1871. Т. 1. Кн. 1. — 656 с.
8. Жантиева Д.Г. Мотивы исторического эпоса северокавказских народов // Записки Северо-Кавказского краевого горского научно-

- исследовательского института. — Ростов-на-Дону, 1929. — Вып. 2. — С. 188–202.
9. Кабардинский фольклор / Общ. ред. Г.И. Бройдо; Вступ. статья, комментарии и словарь М.Е. Талпа; Ред. Ю.М. Соколова; Кабардино-Балкарский научно-исследовательский институт национальной культуры. — Москва; Ленинград: Academia, 1936. — 650 с.
10. *Лапинский Т.* Горцы Кавказа и их освободительная борьба против русских. Описание очевидца Теофила Лапинского (Теффик-бея), полковника и командира польского отряда в стране независимых кавказцев. — Париж, 1862. Т. 1. / Пер. В.К. Гарданова // Научная библиотека КБНИИИФЭ. Перепечатка № 238/1. — 236 с.
11. *Монпере де Ф.Д.* Путешествие по Кавказу. К черкесам и абхазцам, в Колхидию, Грузию, Армению и в Крым / Пер. А.И. Петрова // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / Сост., редакция переводов, введение и вступительные статьи к текстам В.К. Гарданова. — Нальчик: Эльбрус, 1974. — С. 435–457.
12. *Хан-Гирей.* Записки о Черкесии / Вступительная статья и подготовка текста к печати В.К. Гарданова и Г.Х. Мамбетова. — Нальчик: Эльбрус, 1978. — 335 с.
13. *Хан-Гирей.* Избранные произведения / Подготовка текста и вступительная статья Р.Х. Хашхожевой. — Нальчик, «Эльбрус», 1974. — 336 с.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БУРЯТСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ НАПЕВОВ

*Танганова Тамара Сергеевна
Российский институт
истории искусств
г. Санкт-Петербург*

Аннотация. Статья посвящена исследованию бурятских традиционных напевов, обладающие целым рядом различий и позволяющих выделить их в три разные традиции. Формирование каждой из них было обусловлено особенностями генезиса и истории развития этих этнических групп, их религии, что отражает реальные процессы формирования и исторического развития конкретной этнической группы и их культуры в целом.

Ключевые слова: песня, мотив, напев, обрядовый цикл, ёхор

Abstract. The article is devoted to the study of Buryat traditional chants, which have a number of differences and allow them to be distinguished into three different traditions. The formation of each of them was determined by the peculiarities of the genesis and history of the development of these ethnic groups, their religion, which reflects the real processes of formation and historical development of a particular ethnic group and their culture as a whole.

Keywords: song, motif, chant, ritual cycle, chorus.

Бурятский этнос формировался на территории Восточной Сибири. Это довольно обширная полоса лесостепной и горно-таежной зоны, простирающаяся от г. Нижнеудинска на западе до верховьев Амура на востоке. Область, расположенную к западу от оз. Байкал, принято называть Предбайкальем, к востоку — Забайкальем. Существует традиция всю эту территорию именовать Прибайкальем или этнографической Бурятией.

Начиная с хуннского периода протобуряты входят в союз как западные хунну. Под давлением сяньбийцев, северо-восточного народа Хунну отходят от китайской границы, часть идет на свои исконные земли под названием (по китайским источникам) северные хунну, а другая уходит в Венгрию (Hungaria, можно предположительно перевести с бурятского, как человек ушедший со своей земли, откочевавший). Протобуряты входят в Первый Тюркский каганат, оставаясь на своих территориях. С возвышением империи Чингисхана частично вовлекаются в движение монголов.

Западно-бурятские народы (эхириты, булагаты), живущие в Предбайкалье, принадлежали к западно-азиатскому культурному кругу, а хори-буряты, проживающие в Забайкалье, принадлежали к восточно-азиатскому типу культуры. Исследования по этногенезу бурятского народа позволяют считать, что в основе разделения бурят на предбайкальских и забайкальских, помимо территориального признака, могут лежать истоки происхождения той или иной субгруппы бурятского этноса. Так, в процессе

формирования предбайкальских бурят (эхириты, булагаты) генетическую основу составляли тюркоязычные этнические элементы, а генетическую основу хори — монголоязычные. Для первых в обрядовой культуре был характерен культ Солнца, для вторых — культ пары «Небо-Земля».

В религиозном плане у бурят предбайкалья — эхиритов и булагатов в большей степени сохранился шаманизм, а также исконная традиционная культура, в то время как в Забайкалье шаманизм утратил свою силу и распространился буддизм, соответственно у забайкальских бурят постепенно сформировалась культура, основанная на буддизме. Важно заметить, что христианизация с Запада и буддизм с Востока дошли до предбайкалья примерно в одно и то же время — 300 лет назад, и сильно повлияли на мировоззрение и миропонимание бурят. Шло переосмысление многих истин, жизненных ситуаций уже с позиций этих двух религий.

Традиционная музыкальная культура бурят представляет для нас особую ценность, поскольку в ней обнаруживаются некие базовые смысловые зоны, способствующие реконструкции общей «картины мира» древних бурят. На современном этапе изучения этого важнейшего фрагмента культуры существенно не только выявление всего круга песен бурят, их системное описание и классификация, но и изучение развернутых в пространстве многообразных диалектных форм местных песен.

Народное певческое искусство бурят занимает особое место в современной этнической культуре. В песнях небольших по численности этнических групп, как бурят, встречаются удивительные, точные и эмоциональные отзвуки прошлого. Такими отзвуками прошлого являются необычные и уникальные в музыкальной культуре бурят песни, которые приобрели статус фольклорных реликтов и тем самым заслуживают сохранение и передачу последующим поколениям.

У народных исполнителей существуют собственные термины для определения специфических приемов.

У бурят пение является основной сферой интонационной практики, где определяющим признаком становится мелодия. Основная категория общебурятской вокальной музыки обозначается термином *аялга*. В целом понятие аялга означает разные тоны голоса или инструмента, которые восходят к названию *ая* — «тон, мелодический звук». Последний фигурирует как в древнетюркской, так и древнемонгольской эталонированной музыке, а основа *ая* многозначна: «приличная манера поведения и благопристойность», «тон голоса» и даже «тон», содержащий акустический смысл.

У бурят понятие *ая* в значении «мотив, напев» сохранилось у булагатов. У эхиритов в значении «мотив, мелодия» применяют термин аянга, происходящий от корня «ян(г)», который перекликается с тюркским термином

«юнг ~ ин» и терминологией народов Енисея. У эхиритов термин дуу(н) соответствует понятиям «звук», «голос», «песня», «петь песню» — дуу бариха. У булагатов понятие «песня» обозначается термином *зугаа* (беседа, разговор), а «петь песню» — *зугаа зугаалха*, дословно: *вести беседу или вести песенный разговор*. У забайкальских хори-бурят сохранилось понятие *дуун* — песня.

Сохранность песенных жанров у бурят — не одинакова.

Подробный анализ системы жанров, бытующей в песенном фольклоре бурят Предбайкалья — эхиритов и булагатов, выявляет концентрацию основных песенных жанров вокруг *обрядовых циклов*. Повсеместно у эхиритов и булагатов достаточно полно и разнообразно представлены песенные жанры, составляющие основную часть репертуара — свадебные и застольные песни. Свадебные песни, по сравнению с другими обрядовыми песнями, оказались наиболее жизнеспособными по причине своего практического использования вплоть до настоящего времени.

Застольные песни исполняются в сольной манере и в форме песенного диалога по случаю приезда гостей, на праздниках, свадьбах и других семейно-родовых торжествах.

Функции застольных песен эхиритов проявляются в содержании их текстов и семантике сопутствующих им ритуальных действий. По сути, они являются специфическим музыкально-поэтическим способом выражения чувства почтения к гостям, родственникам. Их исполнение сопровождается ритуалом преподнесения и обмена чашами с тарасуном (молочной водкой), величанием гостей, их угощением именными частями мяса соответственно степени родства, пола и возраста, дарением подарков. В целом, эти действия представляют собой особую церемонию, восходящую своими истоками к обрядности весенне-летнего сезона года — кулымысным праздникам тюрко-монгольских народов Центральной Азии.

Певцы-эхириты исполняют свадебные и застольные песни, приподнимая плечи, руки держат перед собой, притопывают ногой или приплясывают, заметно проявляется танцевальное начало. Слова проговариваются выразительно, упруго, энергично. Можно предположить, что танцевальный характер хороводного танца *ёохор* наложил отпечаток на исполнительскую традицию песен эхиритов.

Исполнительская манера эхиритов имеет характерную особенность и своеобразие, которое выражается пением в речевом регистре, выразительной упругой подачей текста песен, интонационной рельефностью звука-слога исполнение в удобном грудном регистре — узкий диапазон кварты, в подвижном темпе. Для мелодики песен эхиритов характерны архаические черты в звуковысотном, ладовом, ритмическом и тембровом показателях, которые имеют место в песенных жанрах.

Обрядовые песни булагатов отличаются от напевов эхиритов своей протяжностью, широкими внутрислоговыми распевами, обилием мелизматике, диапазон узкий в пределах квинты, в мягком грудном резонаторе. Песенные напевы являются типовыми, они широко бытуют в свадебном репертуаре булагатов.

В отличие от эхиритов, в застольных песнях булагатов отсутствует характерный припев. Напевы песен булагатов обладают мягкостью, закругленностью мелодической линии. Все типы свадебных и застольных песен широко распространены в местах компактного проживания булагатов. Напевы песен булагатов имеют ярко выраженный локальный характер.

У предбайкальских бурят сочетанием стойкости жанровых признаков и способности к обновлению характеризуются ёхоры — хороводные песни. При этом важно сказать о способности хороводных песен формировать новые, современные сюжеты, сохраняя в качестве истока традиционные напевы.

Забайкальские хори-буряты проживают в трех соседствующих странах: в Китае, России, Монголии.

Для певческой традиции Забайкальских хори-бурят характерно угадание *исконных обрядовых песен*, которые являются наиболее консервативными жанрами с устоявшимися ритмомелодическими параметрами, не допускающими обновления в содержании и художественной форме. Сегодня звучат буддийские религиозные песни-прославления *магталы* или хвалебные песни.

Особенно заметны различия в свадебной обрядности предбайкальских (западных) и забайкальских (восточных) бурят, связанные с особенностями религиозных верований: у первых — господствующая религия шаманизм, у вторых — ламаизм, которые пронизывали все стороны жизни бурят. У предбайкальских бурят духовное лицо — шаман не играет особой роли ни при женитьбе, ни при исполнении различных обрядов свадебного цикла. У забайкальских бурят, в частности хори-бурят, большое влияние на свадебные обряды оказывает ламаизм. Участие духовного лица, буддийского монаха ламы в женитьбе и отправлении свадебных церемоний обязательны. Именно лама определяет по существующим астрологическим книгам возможность брачного союза молодых, указывает дни исполнения досвадебных обрядов, день и месяц свадьбы, время выезда свадебного кортежа и т.д.

Как было сказано выше, в танцевальной культуре предбайкальских бурят существовал круговой танец *ёхор*, исполняемый «по ходу солнца», что символизировало утверждение жизни «соединение Неба с Землей» для ее «оплодотворения» посредством небесной влаги (дождя). Круг хоровода также означал Солнце. Танцевали *ёхор* вокруг шеста, костра,

столба, горы. Эти предметы олицетворяли образ «Мирового дерева», способного быть посредником между «Отцом/Небом» и «Матерью/Землей». Происходил космогонический акт «творения мира» вокруг так называемого «фаллического начала» — центра круга, обладающего наивысшей сакральностью. Основной функцией танца принято считать гармонизацию и сакрализацию пространства.

Хори-буряты не знали кругового танца, поскольку принадлежали к восточно-азиатскому типу культуры, характеризующемуся отсутствием культа Солнца. Для них был характерен, как уже указывалось выше, культ Неба и Земли. Поэтому у хори-бурят существовал некруговой тип — *нэрьелгэ*: стенка на стенку.

В песенных традициях хори-бурят преобладающую роль занимает протяжная лирическая песня. Создатели протяжной песни — это пастухи, паствующие свои стада на огромных степных просторах. На рубеже XIX-XX вв. у хори-бурят сохранялась яркая самобытная культура. Главным их занятием было скотоводство, являвшееся основным источником существования. Для хори-бурят был характерен кочевой тип, при котором скот круглый год содержался на открытых пастбищах. Природная среда и традиционный уклад жизни оказали самое благотворное влияние на характер их песен. Подчеркнем их отличительные особенности: широту дыхания, раздольность, бесконечную тягучесть напевов.

Звукоряд мелодий хори-бурят представлен пентатоникой и достигает диапазона 2, 5 октав. Импровизационный свободный характер исполнения отмечен богатством мелизматических знаков, индивидуальное прочтение которых остается за исполнителем, свобода в метроритмическом плане, особая манера подачи звука с использованием вибрато.

Таким образом, общая характеристика певческих традиций эхиритов, булагатов и хори-бурят показывает, что их песни и исполнительская манера обладают целым рядом различий, позволяющих выделить их в три разные традиции. Формирование каждой из них было обусловлено особенностями генезиса и истории развития этих этнических групп, их религии, что отражает реальные процессы формирования и исторического развития конкретной этнической группы и их культуры в целом.

НАЗНАЧЕНИЕ, СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА ДВИЖЕНИЙ ЯКУТСКОГО ОБРЯДОВОГО ТАНЦА «ОСУОХАЙ»

*Золотухина Диана Сергеевна
Московский государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. В данной статье, рассматривается историческое появление круговых танцев и анализируется якутский обрядовый танец осуохай. Подробно разбирается семантика, практическая принадлежность, форма исполнения и музыкальная составляющая.

Ключевые слова: танец, осуохай, анимизм, тотемизм, якуты, саха, урунхай, семантика, круг, Солнце, ритуал, обряд, Ысыах, олонхо, религия, олонхосут, космос, божества.

Abstract. In this article, the historical appearance of circular dances is considered and the Yakut ritual dance osuokhai is analyzed. The semantics, practical affiliation, form of performance and musical component are analyzed in detail.

Keywords: dance, osuokhai, animism, totemism, Yakuts, Sakha, urunghai, semantics, circle, Sun, ritual, rite, Ysyah, olonkho, religion, olonkhosut, cosmos, deities.

Танец в современном обществе рассматривается каждым по-своему. Для одних это способ самовыражения, для других возможность продемонстрировать свои физические возможности, поэтому многие танцы приобретают зрелищный вид, а многие рассматриваются наукой. К примеру, в психологии появляется все больше различных методик на основе творчества, среди которых присутствует танец. Он применяется как способ психодиагностики и психотерапии для повышения принятия себя [6]. Помимо всего прочего танец присутствует в жизни каждого человека для достижения удовольствия. Но от куда же берет свое начало танец? К сожалению точной информации об этом нет. Мы лишь можем попробовать представить себе это, реконструировав какой-либо традиционный образец.

Нам известно, что в древности жизнь каждого человека зависела от природы и все в ней являлось одушевленным. Таким образом проявились анимистические представления об окружающей жизни. Люди старались задобрить и отблагодарить духов природы за жизненное благополучие используя при этом танец. Отсюда формируется представление о том, что танец имел магический имитационный характер — тотемический, где человек переносил на животное свои переживания. Двигаясь в определенном ритме уподоблялся животному, покровителю рода или племени [3].

В танце передавалось все, что окружало человека, а также и испытываемые при этом эмоции. У каждого племени присутствовал свой определенный вид танца, он был способом коммуникации с другими племенами, а следовательно служил способом объединения народа.

С течением времени танец приобретает ритуально-мифологический характер, а позднее конкретную приуроченность к быту человека. У различных народов в танце проходила некая репетиция военных действий и охоты [5, С.77-78]. Такой пример можно встретить в бурятском танце ёхор, который является наследием общинной *зэгтэ аба* («облава за росомахами»), то есть связан с охотнической деятельностью, а также с целью обучения военному делу, так как он устраивался для захвата чужих земель [7].

Практически всем народам севера удалось законсервировать свои традиции и верования. В основе их обрядов лежит культ почитания медведя и встретить такое можно практически у каждого: якутов, эвенков, эвен, долган. Но их так же связывает и форма исполнения ритуалов. В основе каждого лежит танец в форме круга, который семантически определяется как солярный символ. Смысл единения, цикличность движения всего в природе, времена года и сама жизнь заключались в круговых обрядовых танцах. И таким танцам народы севера придавали глубокий смысл начиная с древности [2, С. 665-679].

Религия коренного народа Сибири сахалар (ед. ч — *саха*, т.е якутов), по старому уранхай, — шаманизм есть одна из самых ранних форм, в основе которой лежит анимизм и тотемизм. Шаманы являются связующим звеном между человеком и божествами. С помощью танца, очень ритмичных и четких движений они переходят из одного состояния в другое (транс), стараясь добиться единства и гармонии между мирами.

Тема единства преследуется и в круговом танце якутов *осуохай*.

Эпос народа саха *Олонхо* говорит, что мир разбит на 3 уровня [4, С. 191]. В Среднем мире, там где живут люди, растет Мировое дерево, корни этого дерева уходят в Нижний мир, где обитают злобные силы, а крона возвышается до самого Верхнего мира — Айыы (бог), где находятся высшие божества, создатели народа саха. В соответствии с этим выстраивается традиционная религия якутов — Айыы, подразумевающая веру в божеств Верхнего мира. Якуты — солнцепоклонники. Их главным божеством, — Солнцем, — является Юрюнг Айыы Тойон, именуемый как Самый Высокий Хозяин [1].

Поклонение солнцу у народа саха прослеживается в традиционном танце *осуохай*, исполняемом в главный праздник — *ысыах*. Изначально он возник как ритуальный танец благодарения. *Ысыах* («кропить», «окроплять») празднуется 21-22 июня, в день солнечного равноденствия, которое символизирует приход короткого северного лета после долгой и суровой

зимы. Существует предание, что Эллей Боотур, первопредок народов саха, первый завел первый *ысыах* в долине Туймаада (долина по левому берегу р. Лена) где воспел хвалу Высшим богам Айыы, исконным Богам. Весь ход праздника предусматривает, что на Землю придут солнечные божества *Айыы*. Поэтому для них устанавливается Айыы Сэргэ — божественная коновязь, так как боги приедут на своих огненных лошадях. В этот день говорят и поют добрые напутствия — Алгыс. Люди обращаются не только к Айыы, но и к природе — лесам, полям, озерам, рекам, но сакральным неизменно остается Солнце. Отсюда форма танца — круг, хоровод.

Движение происходит по часовой стрелке, идентично движению главного божества — с востока на запад. В этой форме заложен и космический смысл, так называемая коновязь ставилась в середину круга, символизируя мировое дерево, центр вселенной.

Осуохай, это синкретичный вид танца. Он совмещает в себе поэтическую импровизационность, при музыкальном постоянстве и танцевальную пластичность. В основе лежит принцип повторности. Ведущий — «*олонхосут*», задает темп, характер и произносит текст «прошения», а его слова повторяют остальные участники танца:



Разумеется, исполнение возможно с различными вариациями. Все зависит от *олонхосута*. Ниже предложены варианты исполнения Колесовой Сахасталины Гаврильевны 1934 г.р. из Крест-Хальджая (Томпонский р-он), записанные Эдуардом Ефимовичем Алексеевым в 1972 году.



Стоит заметить, что текст, исполняемый во время танца генерируется ведущим и закрепленного текста к этому танцу быть не может. Каждый возносит свою молитву и благодарность богам. За весь достаточно продолжительный танец *олонхосут* может меняться.

Примерный текст благодарности богам:

оһуокайдыр оһуокай
 эһиэкэйдир эһиэкэй
 саман сайын кэлбитин
 дьэнкир кюммуот кербютюн
 туйгун ыйбыт сюппютюн
 тунах ыйа буолбутун
 саман сайын кэрэтин
 ыһых ыһар астыгын
 атым кенюл туйага
 тойук тохтор доргооно
 ыраас санаам тюмсуютэ
 нарын хомус тыаһата
 улуу туймаада хочотугар
 кедеһиолэр буолабыт
 горнай дьоно аймахтарбыт
 атамайдар дэнэбит
 ынах сүеһи мэччийэр
 атыр сылгы долгуйар
 эдэр хааным дохсуна
 орто эбээ долгуна
 сахам сирин кэрэтэ
 сахам тылын дуораана
 эдэр ыччат кыайыта
 кэрэ нарын тюһиолгэ
 саха бегес онньуута
 кюстээх боотур тустуута
 кэлин керюн ыалдыттан
 сахам сирин айхаллан
 оһуокайдыр оһуокай
 эһиэкэйдир эһиэкэй

осуохайдыр осуохай
 эсиэхэйдир эсиэхэй
 пришло прекрасное лето
 чистое солнце взошло
 уплыла бледная луна
 изобилия месяц настал
 как прекрасно нежное лето
 как хорошо праздновать ысыах
 вольным ходом скакуна
 льются звуки песни тойука
 и светлые думы мои
 звучат в игре прекрасной хомуса
 в долине великой туймаады
 это мы род кедеһио
 родственники людей из горного улуса
 атамайского племени
 там где рогатый скот пасется
 длинногривые лошади скачут
 где волнуется моя кровь молодая
 это среднее течение великой кормилицы эбээ
 как прекрасна якутия моя
 звучание языка саха
 и победа молодежи саха
 на красивом праздничном тюһиолгэ
 игры могучих из якутов
 борьба сильнейших богатырей
 приходите смотрите гостите
 землю саха восхвалите
 осуохайдыр осуохай
 эсиэхэйдир эсиэхэй

Рассмотрим структуру танца и его семантику. Он состоит из трех частей.

Зачин. «Юнгк» — кланяюсь, молюсь. Запевала протяжным пением приглашает всех присутствующих на танец. В этой части много поклонов, которые по сути являются выразительным отражением молений устраиваемых на древних *ысыахах*. Важно заметить, что в верованиях якутов кланяться могут только обитатели Верхнего и Среднего мира. Низший мир, населенный «чертями» не совершает поклоны, в *олонхо* сказано, что это воспринимается, как копирование действий. Эта часть является прямым отражением молений. Музыкальный размер в основном 4/4, но метрика может быть и изменена запевалой-импровизатором.

Танец шагом. В древней форме он означал «*айан*», то есть «путь» или «пеший путь». «Путь» — образное определение основной и самой

продолжительной части *осуохая*. Исполняются ритмичные, пружинистые шаги, сопровождаемые энергичными движениями тела, рук, головы и пением в упругом ритме (*дэгэрэн ырыа*). Движение по ходу солнца продолжается, темп ускоряется, наблюдается приподнятый настрой, предвещающий кульминацию.

«**Полет**» — кульминация танца. Продолжительность короче предыдущих частей танца, но эмоциональнее и ярче. Концентрирует главную мысль *осуохая* — вознесение к божествам. Среди основных движений — упругие прыжки с ноги на ногу.

Вся структура этого танца — глубокие наклоны, постепенное ускорение, энергичные прыжки в конце доказывают нам ритуальную принадлежность. В первой части ярко прослеживается символ единения, когда вся община соединяется в один единый круг, взявшись под руки. Вторая часть сама молитва, общее прошение и поклонение божествам. Третья часть сравнима с экстазом, когда человек чувствует некую легкость и приближается к божественному.

С каждым годом традиционная культура коренных народов Сибири привлекает все большее внимание исследователей. Это, в свою очередь, позволяет сохранить культуру народа, воссоздав традиционные представления. На данный момент праздник *ысыах* является центральным в жизни якутов. Он собирает огромное количество людей, объединяет их. В 2012 году был зафиксирован рекорд Гинесса — около 1590 якутов в своих национальных костюмах исполнили танец *осуохай*, создав при этом самый большой круг в мире. Несмотря на то, что данный праздник частично утратил свое ритуальное предназначение, он остается культурным достоянием народа.

Литература

1. Дугаров Д.С. Исторические корни белого шаманства. — М.: Наука, 1991. — 300 с.
2. Лукина А.Г. Круговые танцы и их значение и роль в жизнедеятельности народов Севера // Культура и цивилизация. — 2017. — С. 665-679.
3. Нетужилова Н.А. Миф и ритуал как первооснова искусства танца // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. 2009. — № 106. — С. 256-259.
4. Пухов И.В., Эргис Г.У. Якутское олонхо... — С. 577, 581; Лукина А.Г. Традиционные танцы саха: идеи, образы, лексика. — Новосибирск: Наука, 2005. — С. 191.

5. *Рябова Е.Л., Терновая Л.О.* Универсальный язык человечества: коммуникативные коды народного танца // Культура казачества и национальный язык, №24., 2016. — С.77-78.
6. *Соловьева И.* Бессознательный образ тела: влияние культуры танца на формирование телесного образа я // Материалы чтений памяти Л.С. Выготского: пятая международная конференция (Москва, 15- 17 ноября 2004 года): Сборник научных трудов. — М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного университета, 2005 — 348 с.
7. *Хангалов М. Н.* Собр. соч.: в 3 т. / под ред. Г. Н. Румянцева. — Улан-Удэ: Республ. тип. — 2004. — Т. 1. — 508 с.

К ВОПРОСУ ВЫЯВЛЕНИЯ ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН СЕЛА КАВЕРЬЕ СЕМИЛУКСКОГО РАЙОНА ВОРОНЕЖСКОЙ ОБЛАСТИ

*Субботина Валерия Николаевна
Московский Государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос, определяющий характерные черты свадебных песен села Каверье Семилукского района Воронежской области. Дано разделение свадебных песен на две группы: многофункциональные и полифункциональные.

Ключевые слова: свадебные песни, южно-русская песенная традиция, традиционная культура.

Abstract. This article discusses the issue that determines the characteristic features of wedding songs in the village of Kaverye, Semiluksky district, Voronezh region. The division of wedding songs into two groups is described: multifunctional and multifunctional.

Keywords: wedding songs, South Russian song tradition, traditional culture.

В настоящее время в фольклористике большое значение имеет детальное изучение традиционной культуры отдельного края, области, села. Песенная традиция Воронежской области изучена достаточно хорошо, но традиционная культура Семилукского района, — его песни, танцы и обряды, — остаются мало исследованы.

Семилукский район относится к северо-западной части Воронежской области. На западе Семилукский район граничит с Курской областью, на севере с Липецкой, на востоке с Рамонским районом Воронежской области, а на юге — с Нижнедिवицким и Хохольским районами Воронежской области. Происхождение названия «Семилуки» связано с излучинами реки Дон. По одной из версий это земля, принадлежавшая казакам «у семи лук», — данная версия упомянута Григорием Киреевским в Дозорной книге 1615 года по городу Воронежу и Воронежскому уезду [1, С.34]. По другой версии — «Семилуки» были связаны с седьмым ориентиром по движению Дона, где располагались поселения казаков [2, С.278]. Со второй половины XVI в. современная территория Семилукского района вошла в состав Российского государства, а в начале XVII в. стала принадлежностью сторожевых казаков. Примерно к этому же времени относится и появление сёл Семилуки, Ендовище и Девица. В первой половине XVIII века основную часть семилукского населения составляли однодворцы, — продолжатели рода служилых и вольных казаков.

Село Каверье, входящее в состав Семилукского поселения было основано в к. XVIII — нач. XIX веков в северной части, на границе с Рамонским районом, территориально располагаясь на землях Дикого поля. По словам местных жителей, село получило свое название от имени старого жителя, которого звали Каверка. В 1975 году в с.Каверье при колхозе имени Горького был создан фольклорный ансамбль, руководителем которого являлась Валентина Владимировна Князева. От исполнителей ансамбля села в 1984 году было зафиксировано 23 песни, среди которых свадебные, плясовые, протяжные, а так же жестокий романс. Многие из напетых песен исполнители определяют как свадебные, но по своему содержанию они полифункциональны. В своей монографии Г.Я. Сысоева пишет: «К свадебным полифункциональным песням относятся лирические по содержанию песни, чрезвычайно подвижные по обрядовой прикреплённости. Их функция — создать предписанное традицией настроение» [3, С.165]. Весь обрядовый комплекс скреплялся величальными песнями, которые могли звучать практически на протяжении всей свадьбы: на сговоре, пропое, девичнике, утром свадебного дня, при выкупе сундука, катании молодых по селу, дарах. Сюжеты свадебных обрядовых величаний всегда обращены к конкретному персонажу и представляют собой «закрепку» действия. Зачастую величание соединяется с магическим благопожеланием. К таким песням можно отнести причет «Ой, спасибо, тебе, родимый батюшка»:

*Ой, спасибо тебе, родимый батюшка,
за хлеб, за соль, за божий дар.
Ой, спасибо тебе радимая матушка,
а за хлеб и за соль, и за божий дар.
Ой, спасибо вам всем за что вы мне воспитали.
Изрикитя мне счастья долюшку в чужую семью.*

Свадебный причет интересен с точки зрения варьирования напева, сочетающего ритмические структуры силлабики и 2-х ударной тоники. Стиховая строка постоянно расширяется за счет добавления дополнительных слов. В конце первой и второй строки строчная структура формируется в строфу: появляются припевные строки «за хлеб, за соль, за божий дар» в основе которых — равнослоговая силлабика (4+4). Однако мелодико-ритмическое варьирование сохраняет акцентность.

В большинстве песенных структур с.Каверье встречается цезурированный временник, в основе стиховой строки которого лежит варьируемая ритмо-формула, создающая характерные для данной традиции смещения акцентных долей. Сама же ритмо-формула держится в границах одного времени.

Основная формула	 <i>У нас по лу_гу, лу_гу, на зе_ лё_ на_ му, лу_гу.</i>	7 долей/ 8 единиц счётного времени
Варьирование формулы (1 строфы)	 <i>а как хо_ дя си_ зай го — лубь,</i>	8 долей/ 8 единиц счётного времени
	 <i>са га _____ лу_ буш_ ка_ ю.</i>	6 долей/ 8 единиц счётного времени

Мелодика свадебных песен речитативна, полураспевна. Преобладает гетерофония унисонного типа, которая сочетается с элементами ленточно-го двухголосия. Большинство песен имеет строфическую двух строчную структуру.

Для манеры пения характерна яркая, плотная, зычная, но одновременно, мягкая и звонкая подача звука в совокупности со спокойствием и размеренностью; формирование звуков происходит у переднего края верхнего нёба, что придаёт ощущение пения на «улыбке»; плотные женские голоса (не считая подголоска) поют в среднем или низком грудном регистре, но звучат достаточно мягко; гласные звуки позиционно остаются в одной плоскости, где «о» приближенно к «ё», гласная «и» — как «э», а звук «у» приближён к «о»; использование огласовок, с одной стороны придает песне кантиленность, а с другой, — способствует созданию некой дополнительной пульсации.

В большинстве песен, часто встречается **возглас**. В представленном примере он выделен фермой и пунктирной линией. Такой приём является характерной особенностью данных исполнительниц, и похож организующую фразу «и... начали» в начале песен.

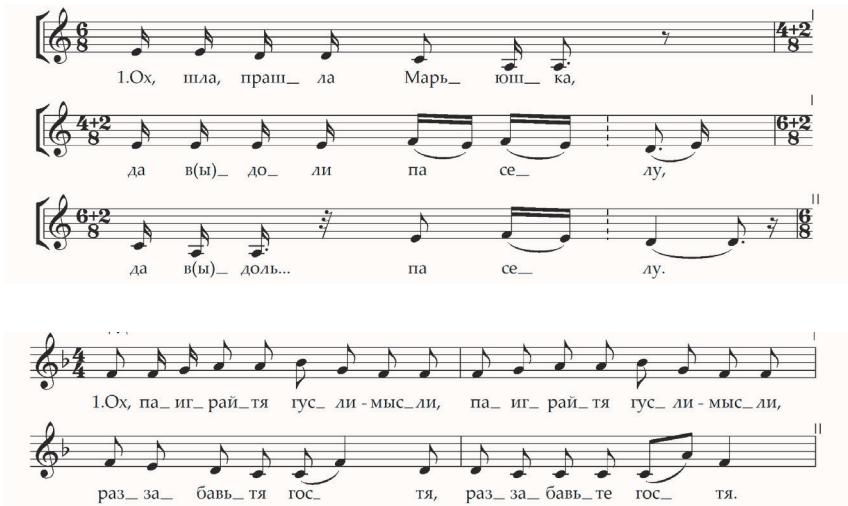


1. Ой, как си_ де_ ла Тать_ я_ нуш_ ка вТе_ ре_ мочь_ кю ох(ы), ||

лё - ой лёй, лё_ ли, вТе_ ре_ мочь_ кю.



Г.Я. Сысоева разделяет свадебные песни на две группы: многофункциональные и полифункциональные [3, С.161-162]. В многофункциональных песнях ярко выражена доминирующая обрядовая функция, и к таким песням относят комментирующие, корильные, величальные, прощальные песни и голошения, названия которым даётся в соответствии с их функцией в обряде. Жанр полифункциональных песен определить сложнее. Такие песни могут свободно перемещаться в структуре свадебного обряда и выступать в качестве величальных, комментирующих, прощальных песен и т.д.



Свадебные песни в концепции обряда являются важным компонентом, главной составляющей магического перехода невест в другой род, а для парней знаменуют новый статус женатого мужчины. Все свадебные песни несут важнейшую информацию о сути обряда, о функциях тех или иных обрядовых действий и их очерёдности. Они формируют особое чувственное восприятие, атмосферу священнодействия и выстраивают драматургию переживаний с целью осознания важности совершаемого обряда [4].

Литература

1. *Веневитинов М. А.* Из Воронежской старины / М. А. Веневитинов. — Москва : [б. и.] (Тип. Л. и А. Снегиревых), 1887. — [2], 199, [1] с.
2. *Вся Воронежская Земля.* / В.А. Прохоров. — Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1973. — 367 с.
3. *Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья: [монография]* / Г.Я. Сысоева ; Департамент культуры Воронежской обл., Воронежский обл. центр нар. творчества, Воронежская гос. акад. искусств. — Воронеж : Воронежский обл. центр нар. творчества, 2011. — 391 с.
4. *Сысоева Г.Я.* Музыкальный стиль мамонских свадебных песен — Электронный ресурс. URL: http://folk.phil.vsu.ru/publ/sborniki/wed_songs/sysoeva2.pdf

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГОСТЕВЫХ ПЕСЕН ДЕРЕВНИ НОВЫЕ ШАЛЬТЯМЫ КАНАШСКОГО РАЙОНА ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*Сергеев Алексей Андреевич
Московский государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. В данной статье рассматривается традиция гостевания как одна из самых распространенных в чувашской песенной культуре. Приводятся примеры текстов гостевых песен, рассматриваются характерные черты построения сюжетов и ее характерные черты. В общих чертах затрагиваются некоторые моменты гостевого этикета.

Ключевые слова: традиция, чувашские гостевые песни, этикет.

Abstract. This article examines the tradition of hosting as one of the most widespread in the chuvash song culture. Examples of texts of guest songs are given, the characteristic features of plotting and its characteristic features are considered. In general terms, some aspects of guest etiquette are touched upon.

Keywords: tradition, chuvash guest songs, etiquette.

Чувашский традиционный фольклор представлен множеством красивых песен и танцев. Особняком в традиции являются гостевые песни. Их тексты полны глубокого философского смысла, рассказывают о доме, родных, скоротечности жизни и природе. Все это составляет сущность внутреннего мира чувашского народа, — всего того, что можно назвать его духовным кодом. Обращаясь к народной традиции нам интересно узнать как жили наши прадеды, а они, наверное, так же интересовались жизнью своих предков.

Гостевая песня представлена в сборниках: В.А. Мошкова [8], Н.И. Ашмарина [4], С. Максимова, Ф. Павлова и В. Воробьева [1], Т. Парамонова [12], А.А. Осипова [11], М.Г. Кондратьева [6,7], преподавателей и учеников Симбирской учительской школы [10] и др.

Работа Н.И. Ашмарина «Сборник чувашских песен, записанных в губерниях Казанской, Симбирской и Уфимской» содержит 200 песенных образцов с переводом на русский язык. Хотелось бы отметить «примечания к чувашским песням», где есть довольно интересное описание того, как ведет себя в гостях хозяин дома и гость. Похожее описание традиции встречаем так же у Н. Архангельского в работе «Гостеприимство в семейном быту чуваш» [3].

В сборнике Симбирской школы (1908) 42 мотива гостевых песен обозначены как «праздничные», в сборнике Парамонова они выделены

как «песни пиров», в них можно обнаружить и такие образцы, которые поются «без слов», они так и обозначены, но исполняются именно на мотив гостевых песен. В сборнике «146 песен, записанных от Гаврила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым» (1934) так же представлены ценные нотации гостевых песен верховых чувашей. Но для исполнителей особую ценность составляют антологии чувашских народных песен: «Песни низовых чувашей» (Кн. 1. 1981; Кн. 2. 1982) и «Песни средненизовых чувашей» (1993). Во введении М.Г. Кондратьевым дается довольно развернутый анализ, помогающий исполнителям и любителям народной песни глубже погрузиться в традицию. Не менее полезным является и сборник «Чувашские народные песни, напетые И. Вдовиной» (1985)», где мы можем найти довольно-таки много красивых песен для сольного и ансамблевого исполнительства.

Из изданного за последнее время хотелось бы отметить хрестоматию чувашских народных песен «Авалхи сас» («Зов вечности») из репертуара фольклорного ансамбля «Янтал» Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова, где собраны партитуры чувашских народных песен разных районов Чувашской Республики и ее пределов [2].

Перечислив наиболее известные публикации, перейдем к представлению особенностей гостевых песен деревни Новые Шальтымы.

Традиция гостевания у чувашей достаточно развита. Она не приурочена к обрядности, поэтому часто звучит в Рождество, на Пасху, на Троицу, и по другим календарным и семейным праздникам. Гостевые песни исполняют практически в течение всего года, исключение составляют период сельскохозяйственных работ.

Исследователь М.Г. Кондратьев гостевые песни определяет по-разному, он пишет: «Наиболее разнообразна в отображении мира человеческих взаимоотношений лирика гостевых \,к\-х=на юрисем [7, С. 5]. При личной встрече в январе 2020 года, он высказал предположение, что гостевание можно рассматривать и как обряд, объясняя это тем, что в гости просто так не ходили и чаще всего ездили в гости после завершения полевых работ, когда весь урожай собран.

С точки зрения жанровой принадлежности гостевые песни характеризуют по-разному: как застольные песни (песни пира) или песни гостей («х=на юри»), славящие хозяина дома или как праздничные. И на самом деле это так: пение гостевых песен — это большой праздник для души. В народе гостевые песни часто называют «\ёк\ юри», 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* [9].

В гостевых песнях сюжеты часто связаны с желанием чувашей жить в мире и согласии друг с другом. Поэтому тема общения в совместных пирушках так важна. Рядом с ней стоит и тема горести расставания с родными, хвалыбы хозяйского дома. Есть примеры, когда в песне используются и пословицы, через них передается народная мудрость. Гостевые песни поют тихо, по-домашнему, в семейном кругу, поэтому в центре внимания этого жанра часто находятся родственные отношения, любимые родные. Песни эти часто поются от множественного лица. Хотя песни и являются как бы «лирическими», они выражают квинтэссенцию коллективных нравственных установок.

Хождение в гости обставляется особо: исполняются песни, восхваляющие достижения хозяина дома, дорогих гостей, через параллели с окружающим миром, закладываются некие правила жизни для чуваша, которые можно сравнить с «домостроем». Отметим, что исполнители эти песни рассказывают, как историю своей души, искренне проживая каждое слово.

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

*Стоят и топочут родственники,
стоят и топочут родственники.
ай-й-й-й, родственники.
Век хотят вместе прожить,
ай-й-й-й, прожит.*

дер. Новые Шальтымы Канашского р-на ЧР.

Гостеприимство чувашей и их поведение во время традиционных пирушек очень содержательно описывает работа священника Н. Архангельского. Здесь мы можем узнать про взаимное уважение хозяев дома и гостей, угощение и выпивку, и целого рода кодекс правил поведения чуваша в гостях. Интересно то, 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 хмельного пива могли решаться важные вопросы. *«Без пива — этого национального напитка — у чуваш не обходится никакой праздник, будь он только семейный»* [3, С. 641].

Важно сказать несколько слов о самом празднестве. В основном приглашались близкие люди. Часто звали на пиво или пироги. Были интересные моменты в момент предложения угощения гостю хозяином. Например, было принято выпивать ковш только после троекратной просьбы хозяина: видя вежливость гостя, хозяин в качестве примера сначала выпивал ковш сам. Хозяин угощал мужскую половину, а хозяйка — женщин. 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. В одной из песен поется:

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

дер. Новые Шальтымы Канашского р-на ЧР.

Следует так же отметить, что на таких застольях всегда вспоминают предков и нередко песни связаны с определенными людьми, которые когда-то пели эту песню.

Сюжет в гостевых песнях краткий, но ёмкий. В традиции наиболее распространен двузвенный тип краткого сюжета, где в основе лежит образный параллелизм. Здесь смысловым компонентом является второе звено, в котором раскрываются непосредственно человеческие чувства и отношения.

М.Г. Кондратьев называет его «*двузвенной краткосюжетностью*» [5]. В русских песнях такое построение часто связано с *образным параллелизмом* (двузвенной параллелью), который развивается в пределах двух смежных строф аналогичных по смыслу, либо в двух смежных строфах, представляющих контрастное содержание — построение сродни японскому хокку (хайку). Параллель сюжета реализует аналогию природного и человеческого. Это любовь к своим близким, уважение к роду, кодекс чести.

*Шанкар-шанкар течет вода, вода течет да камень остается...
Подумайте же, сынок, век проходит, день остается...*

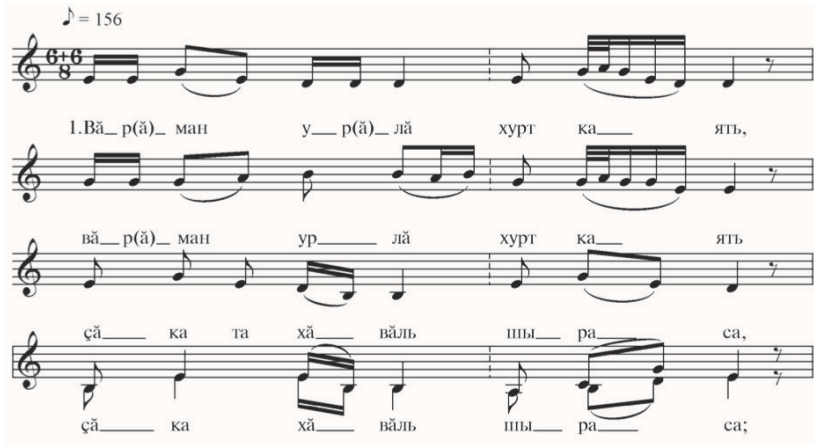
дер. Новые Шальтымы Канашского р-на ЧР.

Мелодика и ритмика гостевых песен разнообразна. Здесь встречаются варианты одного напева с совершенно различными текстами, могут встретиться две песни с одинаковыми текстами, но совершенно различными мелодиями. Форма песен удивительным образом утверждает смысл сказанного (повторы строк, строф), а через ритмические дополнительные кадансы, выделяется слово и словосочетание, на которое ранее можно было бы и не обратить внимание.

С точки зрения ладовой организации, в чувашской песне мы можем любоваться пентатоникой. Чувашскую песню в пентатонном ладу не спутаешь ни с чем. Такой по-своему легкий и полетный мотив всегда рассказывает и показывает себя во всей красе.

Для гостевых песен характерна квантитативная ритмика. «наличие в строке константного числа временных (комплексных музыкально-

поэтических) элементов — ритмических ячеек определенной конфигурации, допускающих в известных пределах переменность числа слогов в каждой. Постоянным является также местоположение стиховой цезуры. Приведем в качестве характерного примера песню «Варман урла хурт каять» («через лес направляется пчела»), записанную в д. Новые Шалтымы:



К сожалению, в рамках небольшой статьи показать более объемным жанр не представляется возможным, но хотелось бы еще раз подчеркнуть: жанр гостевых песен очень важен в традиции, в каждой деревне люди собираются в гости друг другу и поют их, радуясь встрече. Но наряду с традиционными гостевыми песнями, сегодня часто исполняются песни современных авторов. Многие из них поются так же под гармонь, а раньше пелись в сопровождении скрипки и гуслей. Особо ценно то, что гостевые песни до сих пор живы, а мы, как наследники традиций, должны попытаться сохранить это богатство.

Литература

1. 146 песен, записанных от Гаврила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым Т. Парамоновым» (1934);
2. Авалхи сас (Зов вечности). Чувашские народные песни. Хрестоматия. Вып. 1 / сост. Л.В. Петухова, Г.В. Салюков, И.Ф. Яковлева. — Чебоксары, 2020. — 151 с.: ил.;
3. *Архангельский Н.* Гостеприимство в семейном быту чуваш // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете [ИОАИЭ]. 1911. XXVI. Вып. 6. — С. 640–644.;

4. *Ашмарин Н.И.* Сборник чувашских песен, записанных в губерниях Казанской, Симбирской и Уфимской / Н. И. Ашмарин. — Казань, 1900. — 91 с.;
5. *Кондратьев М.Г.* О типологических основах сюжетосложения чувашских народных песен // Проблемы изучения научного наследия Н.В. Никольского. Чебоксары: ЧГИГН, 2002. С. 68–101.;
6. *Кондратьев М.Г.* Песни низовых чувашей. Кн. 1. 1981. — 144 с.; Кн. 2. 1982.;
7. *Кондратьев М.Г.* Песни средненизовых чувашей. 1993. — 336 с.;
8. *Мошков В.А.* Музыка чувашских песен: [чувашские песни Самарской губернии Бугульминского уезда, Уфимской губернии Белебеевского уезда] / В. А. Мошков // Известия Общества археологии, истории и этнографии. — Казань, 1893. — Т. 11, вып. 3. — С. 261–276];
9. НА ЧНИИ 1979: Осипов А.А. Чувашские народные песни (по материалам экспедиций в Канашский район Чувашской АССР). Часть 1. // Научный архив НИИ ЯЛИЭ при совете министров ЧР. 42 СТИ I. — Отд. VI. — Ед. хр. 315. — С. 37.;
10. 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.;
11. *Осипов А.А.* «Чувашские народные песни, напетые И. Вдовиной» (1985)
12. *Парамонов Т.П.* Чувашские народные песни. Чебоксары: ЧГИГН, 2012. — 368 с.

ВОЖДЕНИЕ И ПОХОРОНЫ СТРЕЛЫ НА ТЕРРИТОРИИ РУССКО-БЕЛОРУССКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

Григорьева Валерия Владимировна
Московский Государственный
институт культуры
г. Химки

Аннотация. В данной статье рассматривается древний обряд на территориях русско-белорусского пограничья, его значение, роль в жизни местных жителей, общие черты и различия

Ключевые слова: обрядовый фольклор, традиция пограничья, обряд стрела, похороны стрелы, региональные особенности, русско-белорусское пограничье.

Abstract. This article examines the ancient rite on the territories of the Russian-Belarusian border, its significance, role in the life of local residents, common features and differences.

Keywords: ritual folklore, the tradition of borderland, the rite of arrow, the funeral of the arrow, regional features, the Russian-Belarusian borderland.

Центральное место в восточнославянском календаре занимает обряд «Вождение и похороны Стрелы» (*Ваджэньне і пахаваньне Стралы*), или просто «Стрела». «Похороны стрелы» как известно, женский аграрный обряд поздневесеннего цикла. В разных вариантах он проводится в нескольких деревнях и селах Гомельской области Беларуси, Сумской и Черниговской областей Украины и Брянской области. Иначе говоря, на территории Восточного Полесья. Кроме того, он существует под другими названиями в Могилёвской и Смоленской областях, а также в западнорусских и белорусских сёлах Сибири и Дальнего Востока, Молдовы, Румынии, Украины, Америки и Канады. Исследователями зафиксированы такие дополнительные наименования обряда, как «стрэлачка», «сула» — это копьё, рогатина, «свяча», «бярвень», «струна». Однако, как бы не именовался этот типичный местный обычай, суть его остаётся одинаковой [6]. Обряд, проводимый каждый год, призван поспособствовать плодородию, здоровью жителей села, отогнать беды от всех, кто в нём участвует. В Восточном Полесье он приурочен, как правило, к празднику Вознесения. Староверы, которых немало переселилось на Ветку, считают данный обряд греховным [1, С. 67]. *«В некоторых деревнях даже существуют запреты священников на его проведение. Но, несмотря на запреты, долгожители деревень проводят его ежегодно. В обряде может участвовать любой желающий»* (со слов Чушовой А.И. из деревни Столбун).

Обряд связан с выходом в поле, где посажены озимые. Повсюду на Посожье (по реке Сож) — территории, освоенной когда-то радимичами, стрела широко отражена в орнаментах домовой резьбы как громовой знак. Как известно из истории, Посожье — юго-восточная часть Беларуси, западная Брянщина и северо-восток Украины.

После экологической катастрофы на Чернобыльской АЭС обширные территории восточнославянского Запада оказались в зоне радиационного заражения. Значительной части населения пришлось покинуть родные места, но, несмотря на угрозу для здоровья и жизни, некоторые решили остаться.

Обряд похорон Стрелы является ярким и уникальным примером жизнеспособности народной традиционной культуры. Доказательством того, что в условиях социальных, экономических и экологических катастроф именно он остается для сельских жителей наиболее действенным и мощным средством защиты от неблагоприятных обстоятельств. Похороны Стрелы вобрали в себя песни, обычаи, игровые, хореографические формы и являются одним из главных символов этнокультурной идентичности местных жителей. В настоящее время обряд существует в живом бытовании. Основные ритуальные действия заключались в сборе участников → вождении хороводов и шествия рядами по улицам → выход в поле → «похороны стрелы» (закапывание в землю мелких предметов: колец, серег, лент, монет, колосьев) → качание по житу → возвращение в деревню [4].

Стрела в обрядовой песне символизировала молнию, а слёзы, проливаемые по сюжету песни женщинами, — дождь, поэтому и сам обряд связывался с вызыванием дождя. «Стрелой» также называлось само шествие, группа исполнительниц и предметы, которые закапывались в конце обряда на поле.

В исследуемом обряде принимает участие все женское население села — от девочек-подростков до старух. Главную роль в обряде играют женщины пожилого возраста (65–75 лет), хорошо знающие традицию. Наряду с ними в нем участвуют девушки и молодые женщины, в том числе и сотрудники местных домов культуры, которые в большинстве своем также являются местными уроженками. В настоящее время население в деревнях резко сократилось, поэтому жители из разных деревень объединяются для проведения данного ритуала.

Местное население понимает «Стрелу» как средство защиты от грозы («стрела» — молния). Кроме того, у местных жителей бытует мнение о том, что *«она охраняет от болезней, улучшает плодородие, оберегает село» (со слов)*. По свидетельству Н.И. Пастушенко из д. Катичи Новозыбковского р-на Брянской области «Стрелу» водили, чтобы село могло процветать. *«Этот праздник — стрела, тогда хороводы водят, поют,*

каждый год это делают, чтобы люди не болели, чтобы хорошо все было, чтобы погода была хорошая...».

Для более детального исследования обряда автор статьи совершил фольклорную экспедицию в деревню Столбун Ветковского района Гомельской области. От участников экспедиции удалось записать фрагмент описания обряда «Стрелы». *«У нас в этот день из покон веков собирались люди из разных сторон деревни и приходили все в центр. В центре водили большой хоровод, и потом уже целенаправленно отправлялись все в поле. Шли в жито, приходили все, водили хороводы. Потом шли уже закапывали монетку, кто монетку, кто бусинку, загадывали желания и говорили:*

*Пошел Господь на небеса,
Потянул наше жито за колоса.
Даем земельке дар — гроши,
Чтоб послал нам урожай хороший.*

С этими словами мы выходили с поля, рвали себе колоски, домой приносили, за икону клали — это как бы оберег от всех нечистых сил и от грома, молнии, чтоб порядок был в доме. И уже шли с поля с другими песнями, плясали, на гармошке играли» — так рассказывает об обряде С.И. Паращенко.

В ходе обряда женщины, кроме обычных хороводов, водят сложные по конфигурации «кривые танки» с участием детей [3, С. 435]. В наши дни вождение хороводов заканчивается общими плясками под гармонь с пением частушек, чего раньше не было. Затем участники выстраиваются в шеренги по 5–7 человек и с пением специальных песен идут по главной улице села к засеянному полю. При этом женщины объединяются по территориальному принципу, и каждая группа поет песни своего села. В прежние годы во время процессии должны были звучать только *стрелецкие* песни: «Лятела страла дай удоль села», «Ой, пад вишнею, пад черешнею», «Падыйду пад сад, сад зялёненький», «Ой, пад Киевам, пад Чарнигавам», «Ой ты ластавка, ты касастая», «У майго таточки двор над гарою» и др. Все они исполняются с рефреном «Не лялей, вада, кала гора...[да]» на один напев. Их поют громким, напряженным голосом, в достаточно высокой тесситуре, с использованием особого исполнительского приема *зукания* — возгласа на широкий интервал в середине и/или конце строфы [6].

В Новозыбковском районе Брянской области в шествии принимают участие и мужчины — гармонист и плясуны, чего раньше не допускалось. Более того, сейчас мужчины выступают и в роли ряженных, неизменных участников обряда. В обрядовых персонажах — *деда* и *бабу* — раньше рядились женщины. Они всегда шли впереди процессии с большими посохами и вступали в контакт только с маленькими детьми и стариками,

которые по своей немощи не могли участвовать в шествии. Последние выходили из домов, перед которыми специально для *деда* и *бабы* ставили столы с угощением. Ряженные, в свою очередь, должны были угощать детей. В настоящее время традиция ряженья сохраняется, однако она приобрела карнавальный характер. По-прежнему процессию возглавляет одетая *дедом* женщина в ветхом мужском костюме и зимней шапке, с привязанной бородой из мочала. Вместе с ней в группу ряженных входят парни в женской одежде, с накрашенными лицами и прикрепленными к голове косами из мочала. Они демонстративно курят, подчеркивая несоответствие своего внешнего вида реальному половому статусу. Парни пляшут, поют частушки непристойного содержания, что напоминает существующие в местной традиции гуляния ряженных на второй день свадьбы. На каждом перекрестке процессия останавливается. Ее участницы образуют несколько кругов и водят хороводы. Пройдя по селу, женщины заходят на ржаное поле, на 10–15 метров от его края, и встают полукругом. Показательно, что поле непременно должно быть общинным (колхозным); на полях, принадлежащих частным хозяевам, ритуал не совершается. Одна из женщин читает молитву «Отче наш». Сразу после этого по правилам должна была произноситься народная молитва-заговор, которая местными жителями уже забыта и заменена текстом авторского происхождения. Его в советское время использовали, когда в клубе поздравляли передовиков сельского хозяйства, желая всем собравшимся «ясного неба, мягкого хлеба, чистой ключевой воды и никакой беды» и т.д. Произнося этот текст, «заходила» поднимает над головой специально заготовленный узелок из белой ткани с куском хлеба, солью и иголкой, олицетворяющей стрелу. Затем она опускается на колени и закапывает этот узелок на поле. Все участницы обряда выдергивают из земли стебли зеленого жита и бросают их назад через плечо. Этот жест аналогичен бросанию земли через плечо на кладбище во время похоронного обряда. Затем в поле расстилают скатерть, кладут на нее принесенные из дома продукты: хлеб, сало, яйца, и устраивают некое подобие поминальной трапезы. По ее завершении все уходит с поля домой. Раньше в село возвращались в полном молчании. Теперь же после угощения вновь начинают плясать и петь частушки под гармонь. Праздничное гулянье, начавшись рядом с полем, продолжается и в деревне, а потом, в соответствии с нормами проведения сельских праздников, переходит в общее застолье, которое устраивается в клубе или на улице в центре села [2, С. 356].

Именно этот ритуал имеет для местных жителей особое значение, что можно понять из их высказываний. На вопрос: «Зачем вы совершаете этот обряд?», женщины отвечали: «Если мы не будем хоронить стрелу, то время остановится (то есть жизнь прекратится)». С обрядом похорон Стрелы связано множество поверий. Так, например, считается, что если все действия

будут совершены правильно, то после окончания обряда непременно пойдет дождь, который будет способствовать хорошему урожаю. Участие в обряде «вождения и похорон Стрелы» можно считать в своем роде «обрядом перехода», с элементами инициации для девушек (в качестве примера см. текст «Па вулицы ж па шырокай...», об испытаниях «девки-семилетки», д. Столбун Ветковского р-на) [5, С. 263]:

*По улице по широкой...
Бегла девка-семилетка...
За ей парень молоденький
Постой девка-семилетка
Загадаю три загадки...
Отгадаешь — умна будешь
Несгадаешь — дура будешь...*

Именно в этот период каждая из них должна была продемонстрировать физическую готовность к браку, собственную силу и ловкость (участие в хороводах и играх), владение женскими трудовыми навыками, мастерство и вкус в изготовлении и ношении костюма.

Песни весеннего цикла можно рассматривать и как отображение будущей семейной жизни, трудностей в отношениях, как предостережение от «лихой» свекрови и свекра, старого или нелюбимого мужа. В некоторых песнях, приуроченных к обряду вождения Стрелы, прослеживается мотив девичьего и женского своеволия, даже агрессии в отношении парней, нелюбимого/старого мужа. Но такая агрессия скорее коллективная, чем индивидуальная. Таким образом, обряд вождения «Стрелы», главными участниками которого были совершеннолетние девушки, рассматривается еще как ритуальное единение женского коллектива, пик девичьей зрелости и активности.

Литература

1. Гусев В.Е. Вождение «стрелы» («сулы») в Восточном Полесье. Славянский и балканский фольклор: Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. Москва: Наука, 1986. — С. 63–75.
2. Дорохова Е.А., Пашина О.А., Русская народная культура в XX В.: устные свидетельства сельских жителей (по материалам фольклорных экспедиций) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=32333970>
3. Нечаева Г.Р., «Арнаменты Падняпроуя». Минск 2004.
4. Смирнова, Ирина. «Да й ішла стряла у канец сяла, у канец Неглюбкі...» Весенние обряды в жизни молодежи. Русские традиции. Альманах русской традиционной культуры. <https://etnos.ru/component/tags/tag/obryad.html>

5. Смирнова, Ирина «Гендерный аспект обряда «Вожделение Стрелы» (белорусско-российское пограничье)» <https://folklore.ee/rl/pubte/ee/sator/sator19/10.pdf>
6. <https://www.culture.ru/objects/465/obryad-pokhoron-strely-v-novozybkovskom-raione-bryanskoi-oblasti> (дата обращения 19.03.2021).

ПЕТРОВСКИЕ МОЛОДЁЖНЫЕ ГУЛЯНИЯ НА ПИНЕЖЬЕ. АНАЛИЗ ЛОКАЛЬНЫХ ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

Бутонаева Дарья Игоревна
Московский Государственный
институт культуры
г. Химки

Аннотация. В статье рассматриваются исторические предпосылки формирования обрядовых традиций сватовства во время весенне-летних молодежных гуляний и съезжих праздников. Локальные певческие традиции среднего ареала Пинеги и его селенческих кустов.

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

Abstract. The article considers the historical prerequisites for the formation of ritual traditions of matchmaking during spring-summer youth festivities and riding holidays. Local singing traditions of the middle Pinega and its loci.

Keywords: ritual folklore, tradition, holidays, ritual songs, preservation of tradition, regional features, ethnography

Русский Север относится к одной из крупных региональных систем песенного фольклора. Уникальность проявляется в истории Пинежского края, особенностях географического расположения, историко-культурном наследии, а также в духовной культуре пинежан. Эта уникальность проявляется в говоре, фольклоре, ремёслах, традициях.

Пинежанами на Русском Севере называют жителей бассейна реки Пинега и её притоков (рек Сура, Немнога, Покшеньга, Ёжуга и др.). Впервые пинежские селения упоминаются в уставной грамоте, составленной в Новгороде в 1137 году по велению князя Святослава Ольговича: в перечне из 28 погостов, обязанных платить десятину новгородскому епископу, фигурируют Пинега, Кеврола, Вихтуй (современные Пинега, Кеврола, Вихтово). В грамотах XV — XVI веков список селений, с которыми новгородцы установили даннические отношения, заметно расширился и пополнился. В софийской летописи 1396 года пинежане характеризуются как неславянское племя.

К моменту русской колонизации этнический состав Пинежья был мозаичным: на одной территории совместно проживали и контактировали различные группы племён, на Пинежье их называют собирательным словом чужь и характеризуют как языческое племя [3].

Колонизация северных территорий русскими происходила одновременно двумя потоками — из новгородских и ростово-суздальских земель.

Главным мотивом колонизационного движения новгородцев был поиск товаров для новгородского рынка. Организаторами движения были новгородские бояре. Поморский край осваивался по их приказу «холопами-сбоями», продвигавшимися на ладьях «ушкунях» вдоль морского побережья по рекам, озерам и волокам между ними. В устьях рек и небольших бухтах, через которые проходили пути, ушкуйники устраивали становища, занимая места для своих бояр и организовывая промыслы. Следом за ушкуйниками проторенными путями на Север шли «обыкновенные люди»: простые промышленники и пахари из мирских людей и не менее простые поселенцы из числа «иночествующей братии». Они заселяли ближайшие к Новгороду области Поморья и Двинской земли. К новгородским первопроходцам так же относят жителей Ладоги, имевших собственные суда и опыт плавания не только по Ладожскому озеру. «Повесть временных лет», ссылаясь на новгородца Гюряты Роговича, передает рассказы старых ладожан о том, что еще в 1096 году они ходили на Печору и в Югру «за Самоядь». Результаты полевых исследований подтверждают письменные источники говоря о том, что ладожане были первыми поселенцами Беломорья.

Другой восточнославянский колонизационный поток, немного уступавший первому, направлялся «снизу», из Ростово-Суздальской Руси. «Эти переселенцы оседали преимущественно на верхней и средней Северной Двине, в Белозерье и Бассейне Сухоны». Движение усилилось, спровоцированное татарским нашествием: население старалось уйти из южных и центральных территорий. Уже в XI-XII вв. Белозерье, как центр земель веси, входило в состав Ростово-Суздальской земли, хотя порой управлялось представителями киевских князей. По Северной Двине два колонизационных потока столкнулись. Условной границей между ними стала линия Белозерск — Великий Устюг (С.Ф. Платонов). Под влиянием новгородского колонизационного потока сформировалась западная историко-культурная зона (Заонежье, Поморье), второго — ростово-суздальского — восточная (бассейн верхней Двины и её притоков). Пинежье оказалось пограничной территорией, на которой эти потоки соединились. При этом в зоне влияния Новгорода оказались низовья реки. А в зоне влияния ростово-суздальского княжества — верхнее и среднее течение. Таким образом, в основе севернорусских говоров проявляются два диалекта, — новгородский и ростово-суздальский.

Следует отметить, что колонизационные группы рассеивались по территории, меняя места своего пребывания, поэтому и черты говоров тоже прослеживаются неоднородно.

Два века Москва и Новгород боролись за владение Двинскими и Важскими землями, в состав которых входили Пинега и Мезень. Часть Двин-

ской земли, а именно волости по Пинеге, Мезени, Вые, Пинежке, Немноге и Суре, были переданы Москве при великом московском князе Василии II Темном (1425 — 1462гг.), но решающий нажим, в результате которого еще большая часть земель Двинского края была передана Москве, был сделан в 1171 году. Речь идет главным образом о Двинских волостях в устье Двины и на морском побережье до реки Онеги. В 1478 году к Москве перешли и другие земли Двинского края. С этого момента Двинская земля стала называться Двинским уездом, а Мезень вошла в его состав сначала в качестве волости, затем стана и вновь волости [1].

Освоение территорий вдоль реки Пинеги в основном завершилось к началу XVII в., в то время это был погост «Пинежский волок» в Архангелогородской губернии. Указом императрицы Екатерины II в 1780 году был образован Пинежский уезд Вологодского наместничества, а уездным городом стала Пинега, которая оставалась административным центром уезда с 1929 года. В 1929 году на территории Сурской, Карпогорской и Пинежской волостей Пинежского уезда Архангельской губернии были выделены два района: Карпогорский и Пинежский, а через 30 лет, в 1959 году, они вновь были объединены в Пинежский район, но уже с центром в с.Карпогоры.

В культурно-географическом отношении территория Пинежского района распадается на три ареала — Верхнее Пинежье, Среднее Пинежье и Нижнее Пинежье. Своеобразие каждого проявляется в говоре, фольклорном репертуаре, манере пения, одежде, декоре жилищ, характере промыслов. На Нижнем Пинежье сформировалась преимущественно городская культура; Среднем Пинежье и Верхнем Пинежье — традиционная культура со своим особым говором и фольклором (например, там нет протяжных песен). В традиционной сельской культуре можно выделить 2-3 куста с характерными этнокультурными особенностями. Так, в Нижнее Пинежье входят Пинежский и Труфаногорский кусты, в Среднее Пинежье — Веркольский, Карпогорский и Чакольский кусты, в Верхнее Пинежье — Нюхченский и Сурский селенческие кусты.

По Мезени через Пёзский волок проходил древний путь на Печору и в Югру, соединявший верховья правого притока Мезени — реки Пёзы с притоком Печоры — рекой Цильмой. На этом пути в низовьях реки Мезени не позднее XIII века возникла слободка Лампожня — по утверждению краеведа А.В. Новикова одно из самых древних поселений на нижней Мезени, упоминаемое еще в исландских сагах.

В XVIII веке в связи с перенесением основного торгового пути с Запада в Прибалтику произошла своеобразная «консервация» традиционной песенной культуры Севера, особенно его отдаленных районов — Пинеги, Лешуконья, Мезени, Печоры, что также способствовало формированию локальных певческих традиций.

Жанровый состав песенного фольклора Архангельской области представлен преимущественно «женскими» жанрами — протяжными, лирическими, хороводными, рекрутскими, величальными и т.д. Но в каждом районе свои излюбленные песни. Так, на Мезени это «наулочные», «вечериночные», свадебные, «рождественские». На Пинеге — «вечериночные», колыбельные. На Онежье — хороводные. Отметим, что лирическая и хороводная песня являются основными жанрами для всех районов Севера.

Хороводный жанр чрезвычайно популярен, его отличает не только общие музыкально-композиционные признаки, но сама возможность движения — быстрого или медленного, плясового или прогулочного шага. Хороводные песни присутствуют на любом празднике. А праздничная культура Пинежья складывается из так называемых больших (престольных, обетных) и малых праздников, которые соответственно отмечались сельской общиной или отдельной семьей [5].

Престольный (храмовый) праздник проводится в память святого или события, во имя которого построена местная церковь или один из её пределов. Деревни, входящие в один церковных приход, имеют два — три престольных праздника, из года в год отмечаемые в определенные дни календаря. Посещение церкви входило в обязательную программу престольного праздника. После утреннего богослужения на храмовой площади обязательно устраивалась торговая ярмарка с сопутствующими ей формами народных развлечений и зрелищ (игры, хороводы) [4].

В пинежских селениях к престольным праздникам были приурочены молодежные гуляния — утреннее, дневное и вечернее метища, которые были своеобразной выставкой невест, на которой парни и их родители присматривали будущих жен и невесток. Именно поэтому, отправляясь на метище, девушки старались одеться как можно наряднее и богаче. Особенно многолюдными и продолжительными были съезжие праздники. Пинежскую традицию отличает приуроченность метища к весенне-летнему периоду. В наше время жители Пинежского района пытаются возродить «Метище» как молодежную обрядовую традицию сватовства. Несколько слов о названии: со слов местных жителей: в разных деревнях говорили на свой лад — где то «Метищо», где то «Мецищо». От слова метить, примечать, ведь невест примечали. «Метище» всегда проводили на большие престольные праздники и в каждой деревне на свой: в Карпогорах это Петров день, в Шардонеми — Девятая Пятница. Сегодня реконструкция празднования в Карпогорах приходится на Петров день. В основе праздника — местный фольклорный материал, включающий традиционные элементы обрядового действа:

- определение места проведения обряда (например, луг на берегу реки),

- приезд гостей из близлежащих деревень (Ваймуша, Шардонемь, Веркола, Кеврола),
- традиционную одежду — все приходит все строго в подлинных костюмах (у многих они еще сохранились) или их копиях.

Обрядовое действие начинается с «ходечи». Все участники обряда выстраиваются в две линии лицом друг к другу, после чего крайняя пара здороваются с поклоном и идет вместе в середине колонны проходя в самое её начало. Подобным образом, неторопливо все участники шествия продвигаются к месту назначения, в это время исполняя песни. Порядок чередования песен не регламентирован, хотя обычно сначала исполнялись «забольные», т.е. любимые — песни. В числе первых и обязательных песен была «Хожу я по травке» (хороводная ходовая), которая сопровождала шествие к определенному месту. Среди других, исполняемых во время движения песен следует выделить «Отлетае мой соколик», «Кинареечка прелестна, утешай горе мое», «Что ж ты Ваня, разудала голова», «Долина, долинушка, раздолье широкое, гулянье веселое», «Да лучше б я девушка у батюшки жила».

На поле, куда все собирались, для взрослых и пожилых были приготовлены лавки, сидя на них они наблюдали за молодёжью. Центральным моментом обряда было само шествие молодых. Незамужние девушки выстраивались в колонны по два человека; таким же образом выстраивались и парни. После этого начиналось торжественное шествие, ходили чинно и степенно. Некоторые уже знали, как надо ходить, другая часть училась от них тут же повторяя. Во время шествия парни присматривались к девушкам, затем подходили к понравившейся, приглашая её ходить «имками», от слова имать (под руку, под локоть): «пойдем имками ходить!».

Следует отметить, что парней на празднике было значительно меньше, чем девушек, и многие из них не всегда хотели принимать участие, поэтому некоторые девушки оставались вовсе без кавалеров. Во время хождения имками поют «Роздуй розвей», «По зорюшке» и др. После хождения, начинали водить хоровод «Обойду ли я Кругом города» и др. Старшее поколение, пришедшее посмотреть на гуляние молодежи, подпевало им. Затем начинали играть в «Заря-заряницу» и петь другие игровые песни: «Хóжу я гуляю вдоль по караводу» (свадебная) и др. По окончании метища молодежь расходилась так же, как и собиралась, отдельными группами.

Отметим, что во время праздника исполнялись не только хороводные песни. Среди хороводных широко бытовали танцевально-игровые, которые сами исполнители называли «частыми». Хороводные и игровые песни просты и малообъемны в музыкальном отношении, но содержательны по сюжету. Во многих рассказывается о привлекательности и красоте северянок, мужской удали, но также высмеивается неравный брак. Игровые песни

могут исполняться под балалайку, гармонь, без музыкального сопровождения — в сольном и парном переплясе, «перекруживании», парных плясках («Сени», «Русского», «Метелица», «Топотуха») и кадрилих.

Во время пения исполнительницы достаточно сдержаны в проявлении эмоций, лаконичны даже в плясках — никогда не поднимают высоко руки, ограничиваясь движением кистей. Самое яркое проявление эмоциональности — внутреннее, душевное волнение, игра глазами, полуулыбка. Даже во время исполнения драматических песен скорбь передается не плаксиво сморщенным лицом, а внутренним состоянием души.

На Русском Севере преобладает женская исполнительская традиция, подчиняющая себе мужскую. Хотя репертуар лирических песен был общим и для женских, и для мужских ансамблей, есть основания предполагать, что песни с исторической, воинской тематикой исполнялись мужчинами, в то время как для женщин более характерны песни любовного содержания. Такое разделение репертуара еще до недавнего времени существовало на Печоре, где мужская певческая традиция, особенно в профессиональной среде промысловиков — охотников на морского зверя, сохранялась дольше, чем в других местах. Мужчинами протяжные песни исполнялись также во время сплава леса на плотях [5, С. 394-396].

Хороводные и игровые песни северян восходят к традициям народных игрищ и сходбищ восточных славян периода раннего язычества (IV-VI вв. н.э.). Обрядовые хороводы, танцевальные картинки сохранялись на свадьбах, переходя из поколения в поколение. На них оказывали влияние традиции, привносимые в Северный край новгородцами, ростовчанами, москвичами и др. Возможно и «Метище» имеет одни корни с древними обрядовыми действиями. Но еще раз подчеркнем, что традиция Петровских молодежных гуляний на Пинежье сформировались именно в русле съезжих праздников, хотя и приурочена к календарному весенне-летнему периоду.

Хоровод — основной жанр Русского Севера. Здесь, как и по всей Руси, бытовали орнаментальные и игровые хороводы, но отличительной его особенностью было то, что их не водили, а «ходили» («ходить в ходецу»), — оттого и «ходичи». К сожалению песни, сопровождающие обряд начинают утрачивать свой изначальный смысл, полный текст песен уже почти не исполняется. И с каждым годом становится все тяжелее записать традиционный материал, получить достоверную информацию об обрядовом фольклоре. Но мы должны искать, и записывать песни, тексты и обряды, чтобы сохранить наше культурное наследие.

Литература

1. *Иванова, А.А., Калуцков В.Н.* Светлое Пинежье : путешествие по краю : справочник — путеводитель / А.А. Иванова, В.Н. Калуцков; Администрация муницип. образования «Пинежский муницип. р-н». 2-е издание (расширенное и дополненное). — Архангельск : с. Карпогоры (Арханг. Обл.): (ОАО «ИПП «Правда Севера»), 2008 — 168 с., [4] с. вкл. ил., ил. Карты.
2. Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв.ред. О.А. Пашина. — СПб: Композитор. 2009 — 568 с.
3. *Окладников Н.А.* Мезенские деревни. Исторические очерки / Н. А. Окладников. — Архангельск : ОАО «ИПП «Правда Севера», 2012. — 370 с. : ил., карта.
4. *Рябков, В.М.* Антология форм праздничной и развлекательной культуры России (XVIII — начало XX вв.): учеб. пособие / В.М. Рябков; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск, 2006. — 706 с.
5. <https://cultnord.ru/nasledie/muzyka/pesenny-folklor>

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ ФОЛЬКЛОРА СЕМЕЙСКИХ ЗАБАЙКАЛЬЯ

Карлова Ульяна Сергеевна
Московский Государственный
институт культуры
г. Химки

Аннотация. В данной статье рассматривается культура семейских Забайкалья, даётся обзор жанровой специфики их песенной традиции.

Ключевые слова: старообрядцы Забайкалья, традиционная культура, церковный раскол, старообрядцы, певческая культура.

Abstract. This article discusses the culture of the Transbaikalia Old Citizens of, the genre specifics overview of their song tradition is given.

Keywords: old citizens of Transbaikalia, traditional culture, church schism, old believers, singing culture.

Семейскими принято считать этническую группу старообрядцев, проживающих в Забайкалье с середины XVIII века. Формирование культурных традиций семейские Забайкалья претерпевали вследствие исторических и социально-экономических условий, в связи с чем трансформировались и их жанровые формы. Вплоть до 30-х годов XX века среди фольклористов бытовало мнение, что у старообрядцев Забайкалья бытуют только лишь духовные стихи и песни с религиозным содержанием. Это можно объяснить тем, что «мирские» народные песни исторически были под строгим запретом уставщиков, обладавших огромным духовным авторитетом [3, С.5]. Духовные стихи, занимавшие большое место в старой семейской общине строго ограничивались тематикой — воспеванием мучеников, пострадавших за древнюю православную веру, прославлением участников раскола, обличением царя, проклятием его сподвижников, или же призывом к уходу от мирской жизни для обретения счастья в постоянных молитвах. Среди старообрядческого населения это был пласт фольклора, носители которого («стихари») не только не преследовались, но и получали моральную и материальную поддержку уставщиков. Изучение духовных стихов, записанных от семейских, свидетельствует о том, что их значительная часть принесена предками нынешних староверов, а часть заимствована из различных рукописных сборников [6, С.30].

Вероятно, на рубеже XIX — XX веков культовое пение и народная песня в семейском укладе поменялись местами: народная песня зазвучала свободно и заняла главное место в духовной жизни. Под влиянием социальной

среды рождались песни, пословицы и поговорки, предания, далекие от религиозных мотивов и разнообразные по тематике и характеру исполнения. Более древнюю музыкальную основу семейские старoverы сохранили в обрядовых песнях — свадебных, календарных и погребальных причитаниях. Однако, сведений о самом похоронном обряде у семейских почти нет, но известно, что были талантливые плакальщицы, приглашаемые на похороны в другие деревни. Первоначальные формы музыки консервировались, преобразовывались в ритуальные и передавались через поколения. Автором данной статьи были записаны несколько текстов похоронной причеты в Мухоршибирском районе Бурятии. Календарные же песни, как специально выделенный жанр, тоже весьма незначительны в репертуаре семейских Забайкалья, их замещало исполнение некоторых лирических, хороводных и плясовых песен, которые приурочивались к большим сельским праздникам, по традиции соединявшимися с церковными вплоть до 30-х годов XX века. Отсутствуют у семейских и песни ритуально-заключительного характера, связанные с земледельческим календарем. Если календарно-обрядовые песни и присутствуют, то уже выполняют другие функции. Например, многие сиротские песни поются семейскими на свадьбах, и объясняется это тем, что выдать замуж все равно, что оставить сиротой, а на святках из мирских песен более других исполнялись хороводные песни «В хороводе были мы», «Во вчерашней ночи, у нас было во печи». Пелись плясовые «Ах, вы сени, мои сени», «Бока мои бока», «Посею лебеду на берегу», шуточная «Идёт Ваня горой» и др.

Мнения о сохранности семейского фольклора часто расходятся. Например, С.Максимов, посетивший Байкал в 1861 году, в своей книге «Сибирь и каторга» пишет: «...Превращаясь в сибиряков, семейские постарались забыть между прочим великорусские песни. При всех наших стараниях мы не могли записать у них ни одной былины, на каковые рассчитывали. Нам говорили в оправдание о том, что старики напевали ещё кое-какие старины и былины, разговаривая о родине; нам не завещали никаких. Поем только те стихи, которые записаны в «цветниках». Устояла песня свадебная, обрядовая» [4, С.326].

Н.П.Протасов, записывавший семейских, довольно категорически отрицал наличие этого жанра у семейских. Однако, имеющиеся образцы в сборниках Н.Протасова и Н.Лисина, записанные в семейских селах Забайкалья, свидетельствуют о наличии свадебных песен. Зафиксированные напевы функционально связаны с такими моментами свадебного обряда, как просватание девушки, дорога в баню, возвращение из бани домой, прощание невесты с девичьей волей [3, С.10]. Свадебные песни у старoverов сохранились лучше, чем в других районах Сибири, их содержание и мотив позволяют отнести их к старинным русским песням [6, С.58].

Старые, традиционные песни всё еще бытуют в современном певческом репертуаре семейских, но их функция, как в случае с календарными песнями, значительно изменилась — теперь они являются источником исторических сведений о жизни народа и его культуре. В первые же годы советской власти стал активно создаваться «новый» песенный репертуар семейских как на основе обновления лучших образцов местного народного творчества, так и за счёт включения песен, пользовавшихся популярностью в европейской части России. Сегодня в песенном обиходе семейских бытуют плясовые и шуточные песни, сюжеты которых высмеивают неудачников и гордых людей; присутствуют частушки, пословицы и поговорки, большая часть которых создавалась в годы гражданской войны и восстановления народного хозяйства [6, С.23]. Частушки в исполнении семейских отличаются многообразием стиля — могут быть и весёлыми плясовыми и грустно-лирическими [2, С.78].

Если же говорить об эпических жанрах фольклора семейских, то сказки, например, не встречаются. Об их полном отсутствии по причине боязни преследования со стороны уставщиков писал Л.Е. Элиасов, отмечая, что «многие сказочные мотивы, сказочные обряды, словесные формулы проникли в локальные предания семейских» [6, С.22]. Можно предположить, что ранее у семейских сказки бытовали, но после церковной реформы были ликвидированы духовенством.

Игровые песни как наиболее древние часто связаны со святочно-магическим репертуаром. Они включают множество хорошо сохранившихся драматических элементов и имеют заклинательный характер. Такие игровые песни не всегда прикреплены к определенному обряду и исполнялись в разные календарные праздники. В сборнике Н.Лисина «Поёт Урлукский хор» (1966 г.) помещена старинная подблюдная песня «Наша свашенька».

Отдельные циклы песенного фольклора семейских Забайкалья составляют солдатские и рекрутские песни, песни каторги и ссылки. Этот репертуар значительно пополнился здесь песнями, бытовавшими у старожилов русского населения Сибири. Об их популярности свидетельствует тот факт, что многие песенники знали более ста песен данного жанра. В живом бытовании до сих пор находятся варианты песен на один сюжет. Автором статьи в 2020 г. были записаны военные песни и баллады в Мухоршибирском районе Бурятской республики. Баллада «А мой отец природный пахарь», бытующая в разных областях России, вероятно, появилась у семейских в период гражданской войны. Ранее она уже была записана от семейских в конце XX века в с. Алтачей республики Бурятия. С.Ю. Неклюдов провёл анализ данного песенного текста, отметив, что истоки его взяты из стихотворения Д.В. Веневитинова «Песнь грека» (1825 г.), повествующего о драматических событиях турецкого нашествия на Балканах.

Следуя закономерностям литературно-фольклорного перехода, текст баллады был адаптирован и сокращён народными исполнителями. Присутствие данного жанра в песенном фольклоре семейских Забайкалья указывает на его связь с казачьей и военной традициями.

К балладам семейских примыкают солдатские песни, описывающие тему возвращения со службы домой, тему гибели вдали от родины. Песни «Воевал-то солдат» и «Два храбрые ли, ой, героя» встречаются в сборнике А.В. Гуревича и Л.Е. Элиасова «Старый фольклор Прибайкалья» 1939 г. и материалах К.А. Дмитриева, записанных в сёлах Большой Куналей и Тарбагатай. Служба в царской армии проклиналась семейскими, но это стало проявляться в более поздних сюжетах солдатских песен, появившихся уже после русско-японской и империалистической войны, пробудивших в сознании народа классовые интересы. Анализируя собственные собранные солдатские песни, можно сделать вывод об их позднем происхождении. Популярность солдатских песен среди семейских обусловлена тем, что служба в армии считалась у них «божьем наказанием» противоречившим старообрядческому учению, по которому строго запрещалось брать в руки оружие, а тем более применять его против человека. Таким образом, царская армия всячески проклиналась, а солдат, уходивших в армию, оплакивали, как покойников [6, С. 70]. Рекрутские песни «Последний нынешний денёчек гуляю с вами, я, друзья», «Я в картёжки не играю» (тоже записаны автором), именуемые семейскими «*прощальными*», составляли одну из самых больших групп в цикле солдатских песен, пелись от первого лица.

Жанровые рамки заметно расширились в XIX веке, когда заселение Сибири происходило наиболее массово. Тогда в фольклор семейских проникли и песни тюремной неволи — каторжные, ссыльные и разбойничьи, а позже и партизанские, гражданской войны, занявшие впоследствии в фольклоре семейских одно из главенствующих мест. Вероятнее всего, авторами подобных песен были узники, ссыльнопоселенцы, с которыми семейские взаимодействовали на Сибирской земле. Песни этого цикла можно условно разделить на песни, отражающие стремление вырваться на волю, раскрывающие причины преступления и рассказывающие о похождениях бродяг. Одной из наиболее известных песен данного жанра является песня «Поселенцы вы наши, бродяги» села Большой Куналей Бурятской республики, упомянутая П. Киреевским и, следовательно, распространенная еще в первой половине XIX века. Чувство сострадания к отвергнутым, томящимся в неволе людям, — ситуация, сложившаяся исторически. Со времен раскола они постоянно подвергались преследованиям со стороны властей, а в период заселения Сибири семейские часто оказывались в тесном контакте с ссыльными. По словам семейских, в XIX веке почти вся взрослая половина мужского населения прошла через

тюрьмы и каторгу. Влияние этих песен на формирование духовного облика староверов имело ярко выраженную особенность, которая заключалась не в осуждении, а в сочувствии к провинившимся. В семейских песнях очень сильна песенно-поэтическая преемственность, они поют о благородных разбойниках — о Разине, о Пугачёве, о Кутузове, Кармалютке, Ловцове (Ланцове) — героях тюремных и разбойничьих песен [1, С. 28]. Например, песня «Кармалютка — парень славный», о руководителе антикрепостнического крестьянского движения на Правобережной Украине, сосланном в Сибирь, широко бытует в семейских сёлах Бичурского района и была неоднократно записана фольклористами, начиная с 1955 года. Н.И. Дорофеев данную песню, записанную И.З.Ярневым и Л.Е.Элиасовым в 1961 г., относит как к разбойничьему, так и к балладному жанру, а в книге «Певцы и песни Большого Куналея» Ф.Ф.Болонева и О.И.Выхристюка она отмечена в записи от Забайкальского семейского фольклорного хора как «проголосная».

Коренные преобразования в жизни и быту староверов рождали новые мелодии и тексты, но сохраняли и старые. Так в песенном фольклоре семейских появляется городская песня во многих её разновидностях. Прежде всего следует отметить жанр романса, тематика и поэтический строй которого широко используется в репертуаре семейских и по сей день. В Мухоршибирском районе Бурятии бытует распространённый в разных регионах России сюжет о «Жульмане» («Течёт речка, бережочки моет»).

И всё же преимущество у семейских отдается протяжным лирическим песням о старой горькой доле крестьян, о нерадостной женской судьбе, о верности и преданности, о неразделенной любви. Репертуар лирической песни во многом напрямую связан с особенностями быта и веры. Проникая к семейским, песни приобретали новую смысловую окраску. Семейские подразделяют лирические протяжные песни на «любовные» и «житейские» т.е. бытовые. Это разделение на тематические группы очень условно и часто рассматривается исследователями вне чёткой классификации. Такие песни поют как мужчины, так и женщины, хотя последние имеют и свой цикл песен на тему любви. Бытовые же песни по своему содержанию в основном совпадают с общерусскими песнями. Их отличительной особенностью является развитый многоголосный распев, проявляющийся в мастерском импровизационном ансамблевом пении мужчин и с сольной «подводкой» в пении женщин [5, С.36].

Значительный объем лирических песен в репертуаре семейских занимают песни литературного происхождения. Такие песни-переделки исполнены семейскими с заменой отдельных строк или полной словесной ткани, но с сохранением ритмико-мелодического строя своего прототипа. Преобладание у семейских городской лирики можно обусловить традицией пения

духовных стихов, которые выполняли функции мирских песен в условиях «усеченного» бытования многих фольклорных видов музыкально-поэтического творчества в этой среде. Патриотические песни в репертуаре семейских практически отсутствуют [6, С.51].

Изучение музыкальной культуры семейских в конце XX века усилилось. Оно актуально и по сей день т.к. мы имеем лишь предположения об истоках формирования семейского фольклора и всевозможных влияниях, участвующих в становлении традиции, а без учета исторических, религиозных, социально-экономических и географических особенностей нельзя в полной мере представить ни идейно-художественную ценность, ни общественную функцию фольклора семейских.

Литература

1. *Болонев Ф.Ф., Выхристюк О.И.* Певцы и песни Большого Куналяя, или Академия народного пения. Новосибирск, 2002 — 220 с.
2. *Болонев Ф.Ф.* Семейские Забайкалья — Улан-Удэ, 2007 — 148 с.
3. *Дорофеев Н.И.* Русские народные песни Забайкалья // М.: Советский композитор. — 1989., 456 с.
4. *Максимов С. В.* Сибирь и каторга: В 3-х ч. — СПб., 1871 — 492 с.
5. *Назарова В.Х.* Певческое искусство старообрядцев Забайкалья — семейских: Опыт историко-музыковедческого исследования. — Улан-Удэ, 2003 — 283 с.
6. *Элиасов Л.Е.* Народная поэзия семейских — Улан-Удэ, 1969 — 175 с.

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ И ОСВОЕНИЯ ПЕВЧЕСКОЙ МАНЕРЫ СЕМЕЙСКИХ

Решиков Николай Иванович

*Восточно-Сибирский государственный
институт культуры*

г. Улан-Удэ

Аннотация. Статья посвящена манере пения семейских — одной из уникальных этнографических групп русского старообрядческого населения Забайкалья. Автором статьи впервые предпринята попытка исследования основных акустических параметров голоса носительницы большекуналейской певческой традиции З.Е. Рыжаковой.

Ключевые слова: народно-певческое искусство, старообрядцы Забайкалья (семейские), народный голос, народная манера пения, тембр.

Abstract. The article is devoted to the manner of singing Semeiskiye — one of the unique ethnographic groups of the Russian Old Believer population of Transbaikalia. The author of the article was the first to attempt to study the main acoustic parameters of the voice of the bearer of the singing tradition of the village of Bolshoi Kunalei, Z.E. Ryzhakova.

Keywords: folk singing art, Old Believers of Transbaikalia (semeyskie), folk voice, folk style of singing, timbre.

Певческое искусство старообрядцев Забайкалья (семейских) — один из феноменов отечественной музыкальной культуры. Все, кто впервые сталкивается с пением семейских, отмечают оригинальность многоголосного распева протяжных песен, своеобразие ладотональной окраски напевов, множество дополнительных внутрислоговых вставок и огласовок, искажающих песенный текст до неузнаваемости. О певческом искусстве семейских пишутся научные труды, защищаются диссертации. Несмотря на значительный прогресс в исследовании данного феномена, не достаточно освещенной остается *манера пения семейских*, в том числе тембральная характеристика голосов. Ввиду не разработанности вопросов, связанных с феноменом специфики исполнительской манеры, трудноразрешимой является проблема обучения исполнителей народных песен певческому искусству семейских.

На особенность манеры пения указывают почти все исследователи народной песенной культуры семейских, в которой замысловатым образом переплелись народно-бытовая и средневековая церковная певческие традиции. Говоря о певческой манере семейских, исследователи отмечают открытый способ звукообразования, максимальное использование грудного регистра, довольно прямой и резкий посыл звука и сохранение в пении естественной разговорной артикуляции («фактически, рот открыт не более чем при разговорной речи»). Все это, по мнению В.Х. Назаровой, обеспечивает полноценное и объемное звучание голоса [4, С.78].

Подобные утверждения в целом не вызывают возражений, особенно если речь идет об общей характеристике певческой манеры семейских. Однако исследователи не указывают, что максимальное использование грудного регистра, а также прямой и резкий посыл звука характерен не для всех жанров народного песенного творчества, равно как и не для всех локальных певческих традиций семейских.

Как известно, самобытные черты семейской певческой традиции представлены в местных певческих стилях сел Большой Куналей, Бичура и т.н. «чикойских» сел. По образному выражению Н.И. Дорофеева, эти села являются «как бы эпицентрами основных певческих стилей семейской традиции, которые, обладая определенной общностью приемов распева, в то же время заметно различаются между собой» [3, С.33].

Главные черты *большекуналейского певческого стиля* — наличие весьма развитой подголосочно-полифонической фактуры, обилие самостоятельных голосов и подголосков, включающих индивидуализированные партии мужских голосов. Плотная фактура, наполненная жестким звучанием параллельно движущихся квинт, неприготовленных и не разрешаемых увеличенных интервалов и свободное использование диссонансирующих созвучий характеризует стиль большекуналейских протяжных песен.

Выразительнее всего данный певческий стиль проявился в пении знаменитого большекуналейского мужского ансамбля, исполнительское мастерство которого до сих пор вызывает восхищение у слушателей. Следует отметить, что участники этого коллектива, несмотря на энергичный характер исполнения, не особенно старались использовать прямой и резкий посыл звука, во всяком случае, в протяжных лирических песнях. В.М. Щуров, высказывая свои впечатления о первом знакомстве с этим коллективом, пишет: «Вот Александр Иванович мягким баритоном запел протяжную песню «Что не пыль в поле запылелася...» [5, С.119]. Действительно, слушая записи большекуналейского мужского ансамбля, бросается «в глаза» некоторая сдержанность в звуковой подаче голоса. Порой возникает ощущение, что певцы почти не открывают рот и направляют голос в область носа, что придает звучанию некоторый носовой оттенок.

Подобную манеру пения приходилось встречать не единожды. С чем связана такая манера? Не оказал ли на нее влияние тот фактор, что семейские в своем церковном обиходе долгое время сохраняли традиции демественного пения и хомонии? Не случайно последнее характеризуется протоиереем Н. Антоновым как «пение унылое, тягучее, с носовым оттенком» [2, С.70]. Фольклорист Н.И. Дорофеев, долгое время проработавший с семейскими певцами, писал в своей работе, что сохранение старообрядцами демественного пения «не могло не сказываться и на традициях их певческого искусства в целом» [3, С.25]. Этот же исследователь указывал

и на существование в прошлом в селе Большой Куналей профессиональной школы певчих, в которой обучали средневековой культуре знаменного распева [3, С.15].

Отличительной особенностью музыкального языка семейских в протяжных песнях является обилие дополнительных слогов, находящих известную аналогию в древнерусском церковно-певческом искусстве. И если прием с использованием гортанного «х» в сочетании с гласной на сегодняшний день уже не употребляется исполнителями, то вставные слоги с предваряемым губным «у» применяется поныне. Например: «П(у)адсы-хаит(и) трав(ы)ка без дождя». При этом гласная «у» звучит именно как «у», т.е. не открывается и не заменяется на более открытую гласную, приближаясь к «о», как это делают иногда певцы, чтобы ярче озвучить «темный» гласный звук «у». То же самое касается и гласных звуков «ы» и «и». Например: «Чираз(ы) быс(ы)траю ря... через ре(ява)ча(ва)нику». Звуки [и], [ы], [у] в фонетике относятся к т.н. гласным верхнего подъема, при образовании которых язык поднят в наибольшей степени. Естественно, что такое произношение их в пении в сочетании с близким, слегка носовым звучанием, не способствует полноценному открытию голоса.

Отдельного внимания заслуживает тембровое звучание певческих голосов. Хорошо известно, что многие семейские поселники обладают редким, своеобразного тембра голосом. Поэтому освоение певческого искусства семейских невозможно без учета его тембровых характеристик, тем более что одним из путей вхождения в традицию, как известно, является осознание неразрывной связи традиционных строя, мелодики и тембра. Последнее представляется наиболее трудным как в изучении, так и в освоении. Содержащиеся в научной литературе описания голосов семейских поселников отличаются очень краткими характеристиками, которые нуждаются в уточнении и дополнении.

Для достижения эстетического, а главное — достоверного с точки зрения традиции звучания ансамбля или хора, особенно важна тембральная окраска верхнего выводящего голоса. Опыт работы с семейскими певцами не раз это подтверждал на практике. Заменить верхний выводящий голос любым высоким голосом формально возможно, но эффект исполнения будет уже другим. Например, в Забайкальском народном хоре «Семейские янтари» вывод в протяжных лирических песнях осуществляет Зинаида Евтеевна Рыжакова — носительница большекуналейской певческой традиции. Голос Зинаиды Евтеевны, несмотря на возраст, удивительно звонок и легкий. Слушая эту певицу, пытаешься понять, где и как образуется своеобразный тембр ее голоса. Ведя в песнях верхний подголосок, З.Е. Рыжакова никогда не стремится петь его громким, широким звуком. Благодаря правильному, по всей видимости природному, резонированию, происходит

естественное соединение грудного и головного регистров. Все это обеспечивает полетность, яркость, звонкость, и что самое важное — высокую певческую форманту.

Для подтверждения чисто субъективных наблюдений автором данной статьи совместно со старшим преподавателем кафедры хорового дирижирования, звукорежиссуры и вокального искусства ВСГИК И.В. Булановым было проведено исследование основных акустических параметров голоса З.Е. Рыжаковой. Для получения графической записи спектра голоса был использован спектроанализатор. В рамках исследования была выполнена аудиозапись напевов нескольких традиционных семейских песен общим диапазоном от *ми* малой октавы до *си-бемоль* первой октавы. Тембровые характеристики голоса исследовались в диапазоне от 16 до 20 кГц. Полученные спектрограммы позволяют сделать следующие выводы:

1. Спектральный анализ показал наличие двух ярких формантных областей: в области 1,5 кГц и 3,5 кГц.

2. Ярко выраженная певческая форманта голоса З.Е. Рыжаковой формируется в области 1,5 кГц. Динамический уровень данной области не зависит от высоты основного тона и длительности исполняемой ноты.

3. Звуковая энергия формантной области 3,5 кГц усиливается с повышением тесситуры исполняемого напева и особенно ярко проявляется на выдержанных устойчивых нотах в верхней части диапазона.

4. Известно, что форманта в области 3,2...3,5 кГц присутствует только в спектральной структуре гласной «и», в то время как у остальных гласных высокие форманты формируются до 2,5 кГц [1]. Примечательно, что в певческом голосе З.Е. Рыжаковой наличие форманты в области 3,2...3,5 кГц обнаруживается в спектральной структуре большинства гласных звуков.

5. Вибрато в певческом голосе отсутствует, но на выдержанных устойчивых нотах выявляется незначительная частотная модуляция в пределах 15 центов.

6. При исполнении песен не характерно использование различных динамических оттенков. Звучание певческого голоса близко к *mezzoforte*. Уровнеграмма показала динамический диапазон в пределах 12-и дБ.

Суммируя сказанное, отметим, что по данным спектрального анализа З.И. Рыжакова на протяжении всего напева сохраняет единую манеру звуковедения. Все гласные звуки имеют близкое звучание, тембральная окраска которых максимально приближена к гласной «и».

Более открыто и зычно, по сравнению с большекуналейцами, исполняют свои песни семейские села Бичура Бичурского района и села Михайловка Кижингинского района Республики Бурятия. Исследователи певческого искусства семейских объединяют их песенные традиции в единый, т.н. *бичурский певческий стиль*. Пение бичурских семейских характеризуется

ритмически свободными запевами с полуречитативными интонациями, исполняемыми как бы говорком, одновременным вступлением всех голосов после сольного запева и общим паузированием на акцентных слогах. В манере пения присутствуют интонации, сближающие его с казачьим пением за счет подчеркивания метрических долей, монолитного звучания голосов в каждой из партий. По сравнению с большекуналейцами, бичуряне поют более открыто, максимально используя грудные резонаторы с большим или меньшим расширением задней стенки глотки. Такая манера обеспечивает довольно резкий звук наподобие зычного «голошения».

Среди основных местных стилей семейского распева промежуточное положение между большекуналейским и бичурским, по образному выражению Н.И. Дорофеева, занимает *чикойский певческий стиль* [3, С.36]. Его самобытные черты проявляются в местных песенных традициях сел Архангельское и Малоархангельск, расположенных вокруг села Красный Чикой Красночикойского района Забайкальского края. Фольклористы, исследовавшие песенную культуру этих сел, указывают на наличие в ней элементов северорусской традиции [3, С.34-40]. Протяжные песни обычно исполняются очень собранно, средним по силе звуком. При артикуляции гласных сохраняются фонетические особенности местного диалекта с умеренным раскрытием рта.

Заметным своеобразием обладают местные песенные традиции сел Укыр и Менза Красночикойского района. Оба поселения расположены в значительном удалении от районного административного центра, в труднодоступном месте, что позволило их жителям сохранить свой быт и традиции в относительной неприкосновенности. Певческие традиции этих двух сел представлены преимущественно женским составом исполнительниц. Манера пения женщин обладает низкой тесситурой, характеризуется открытым зычным звуком и в целом сближается с южнорусской певческой традицией.

Итак, основываясь на данных исследований певческого искусства семейских Забайкалья и собственных наблюдений, мы приходим к выводу, что единой манеры пения у данной этнографической группы нет. Общность проявляется только в характере исполнения (сдержанно, без излишних эмоций, жестикуляций) и сохранении в пении естественной разговорной артикуляции. Женщины поют, как правило, строго и собранно в довольно низком регистре; мужчины — в предельно высокой тесситуре. Поскольку речь и пение семейских представляют собой единую форму голосовой активности, поэтому в вокальной речи сохраняются все фонетические особенности местного диалекта.

Данная работа является начальным этапом в исследовании акустических и тембральных характеристик голосов носителей семейской певческой

традиции и в будущем будет продолжена. Надеемся, что использование современных компьютерных технологий спектрографии будет способствовать оптимизации процесса обучения исполнителей народных песен певческому искусству семейских.

Литература

1. *Алдошина И.А.* Музыкальная акустика : учебник / И.А. Алдошина, Р. Приттс. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006 — 720 с.
2. Греческое церковное пение и греческое церковное осмогласие / Антонов Н.Р. URL: cyberleninka.ru/article/n/grecheskoe-tserkovnoe-remie-i-grecheskoe-osmoglasie/viewer (дата обращения: 13.03.2021).
3. *Дорофеев Н.И.* Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев / Н.И. Дорофеев. — Москва : Сов. композитор, 1989. — 456 с.
4. *Назарова В.Х.* Певческое искусство старообрядцев Забайкалья / В.Х. Назарова. — Улан-Удэ : ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2008. — 170 с.
5. *Щуров В.М.* С рюкзаком за песнями (Записки собирателя) / В.М. Щуров — Москва : Редакция журнала «Самообразование», 2005. — 256 с.

К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ГРАНИЦ ПЕСЕННЫХ ТРАДИЦИЙ

Ржепянская Ирина Вячеславовна
Московский Государственный
институт культуры
г. Химки

Аннотация. В статье рассматриваются подходы к определению границ певческих исполнительских традиций, сопоставляются понятия говор и диалект, этнос и субэтнос, многоаспектный процесс формирования регионального певческого стиля.

Ключевые слова: общность, этнос, субэтнос, диалект, говор, региональный стиль, традиция, локус, региональный певческий стиль.

Abstract. The article considers approaches to defining the boundaries of singing performing traditions, compares the concepts of speech and dialect, ethnos and subethnos, a multidimensional process of forming a regional singing style.

Keywords: community, ethnic group, subethnic group, speech, dialect, regional style, tradition, locus, regional singing style

Под границей во времени либо пространстве обычно понимают нечто, отделяющее один объект или процесс от другого. Это понятие противоположное единству, общности.

Общность людей формируется на основе какого-либо общего признака — языкового, культурного, конфессионального, территориального, социального и др., на основе которого и происходит взаимодействие. Одна общность отделяет себя от другой, проводя условную (воображаемую) либо реальную границу, и у каждой общности складываются стереотипы, со временем отражающиеся в традициях. В каждой общности формируется портрет «чужака», идущий от собственной системы представлений, поэтому все чуждое воспринимается отрицательно, настороженно, с оговорками [2, С. 4-14]. Поэтому традиция есть квинтэссенция самого ценного и значимого для общности, выраженная в собственных эталонах, установках и правилах.

Мы говорим, что музыкальный фольклор каждого народа уникален, узнаваем и обладает внутренним единством, однако, относительно общности национальных черт музыкального стиля, оно складывается именно из совокупности различий — *местных* стилевых особенностей. «Местные стилевые особенности», «местные традиции», «региональные певческие стили» это, прежде всего, манера пения отраженная в терминах.

Под региональным стилем мы подразумеваем неизменные черты музыкального фольклора народа, проживающего на определенной территории.

К таковым чертам относятся жанровый состав музыкального творчества и, в первую очередь, обрядовый фольклор, исполнительская манера, а в некоторых случаях и народный инструментарий.

Манера пения обусловлена разговорным языком, точнее — мелодико-ритмическим интонированием, зависящем от длительного совместного проживания представителей одной общины на определенной территории. Но манера пения может и искажаться в процессе миграций населения и, как следствие, — смешением народностей, ставших соседями. При этом традиция может развиваться последовательно и замкнуто на протяжении нескольких веков, либо прерываться. При этом развитие либо угасание (деформация) языка, как результат культурной обособленности, также оказывает огромное влияние на формирование традиции и этнического самосознания общности. В результате формирования новой общности формируются новые, либо поддерживаются и еще более упрочиваются старые отношения. В изучении песенных традиций эти процессы обычно рассматривают как природно-географические, исторические и социально-культурные факторы сложения традиции или условия её бытования. Изучение условий бытования позволяют выявить *особенности*, повлиявшие на жанровый состав песен и *манеру* их исполнения, в том числе сложившиеся в быту привычки исполнения. Сказанное относится и к народному инструментарию и к танцевальному выражению. Именно поэтому в разных районах России исторически сложились во многом несходные системы жанров музыкального фольклора, а также неоднородный песенный репертуар [3, С.7, 21].

Каждое поколение вносит коррективы в сложившуюся в традиции систему жанров (полистадиальность). В каждом конкретном случае при выявлении границ песенных традиций необходимо учитывать *совокупность* разнообразных факторов (исторических, хозяйственных, природных и иных) и принимать в расчет *изменяемость* условий бытования народного песенного творчества *во времени и пространстве*, на первый план выводя традиционность и многовариантность. Традиционность диктует неизменность и постоянство признаков, а многовариантность позволяет обнаружить родство песен изучаемой традиции с песнями других народов — славянских и не славянских, а также выявить саму суть фольклорности образца (его переход в авторское творчество и обратно в традицию). В любом случае устойчивый набор характерных черт присущ каждой традиции.

Стилевые особенности певческого стиля обнаруживаются при анализе фольклорных образцов. Это характерные особенности мелодико-ритмического варьирования, особая метро-ритмика (устойчивость рисунков слогового ритма в некоторых народных песнях), характерные черты

ладово-мелодического оформления напевов, оригинальные приемы многоголосия и формообразования, особые черты поэтики и, наконец, специфические исполнительские приемы, иногда закрепляющиеся в песенном жанре, отражая особенность песенной структуры. Но в целом певческий стиль определяет, прежде всего, манера исполнения. Манера вокализации относится к области исполнительской практики, может быть не постоянной и для её изучения необходимо непосредственное восприятие звучащего напева в живом исполнении либо в звукозаписи, т.к. во многих случаях она просто не поддается нотной фиксации, а характеризуется общим, можно сказать *ощущенческим* описанием. Манера вокализации часто бывает связана и с тесситурными условиями исполнения песни и особенностями местного говора. К области исполнительской практики также можно отнести жестикуляцию, мимику, поведение певцов.

Итак, в каждой традиции можно обнаружить *общие* стилевые признаки, присущие целому *ряду жанров*, хотя сами жанры складывались в далеко отстоящих друг от друга исторических эпохах. В свою очередь, изучая конкретную традицию народа всегда следует помнить о роли *индивидуального* творческого начала в ней.

Один из коренных вопросов изучения песенных традиций — определение их географических пределов, которые всегда *относительны и условны*. Сложно найти точные словесные определения для каждого уровня данной иерархической градации. Первичной следует считать индивидуальную манеру певца или музыканта, сложившуюся в узнаваемый и неповторимый исполнительский почерк. Такую же характеристику может иметь и слаженный запоминаемый коллектив исполнителей, непохожий на другой, даже если они представляют один песенный стиль. Именно поэтому в каждой традиции есть ключевые исполнители, по которым и характеризуется певческий стиль и манера исполнения которых берется в исполнительской практике учебных коллективов за образец. Следующим уровнем следует обозначить временные исторические и географические рамки сложения традиции. В целом та или иная музыкальная традиция, бытующая на весьма обширной территории, должна обладать общностью существенных признаков и отличаться от других традиций.

В зависимости от того, какие свойства традиции фольклористы считают определяющими, устанавливается и широта ее границ.

Локальная природа фольклора связана с небольшой территорией, на которой образовалась группа («куст» — это «семья» соседних деревень), т. к. понятие «локус» соотносится с узко ограниченными местными явлениями. Термин «локальная традиция» используется в тех случаях, когда в певческих традициях разных сел, даже расположенных по соседству, проступают заметные отличия.

Термин *региональная традиция* шире: объединяет большую группу сел, составляющих регион. Следуя логике, «зональная традиция» должна соотноситься с этнографической территорией, охватывающей несколько регионов, — именно так понятие и рассматривается в других областях знания. Фольклористы, часто эти границы смешивают. Таким образом, говоря в целом о песенной традиции русского Севера или Юга, можно сказать что это одновременно и региональная, и зональная традиция, и в каждой из них есть несколько локусов (а во втором случае — весьма значительных).

Самая обширная по масштабу территория соотносится с термином *ареал* (ареал распространения, область распространения явления — общий географический термин), что соответствует традиции этноса (допустим, собирательное название «русская песенная традиция»). Существующие частные понятия пространства — *регион*, *зона*, как и мн. др. (ареал, земля, район, пояс, край и др.), в своем большинстве лишь заимствованные языковые термины из разных областей знания, обусловленные постоянным усложнением языка. Примечательно, что в большинстве случаев границы распространения традиции не совпадают с разновременными административными передлами, хотя и зависят от них. Во многих случаях на формирование традиции влияет переселенческий процесс, о котором говорилось ранее. Первичным *ареалом* считается территория возникновения, с которой группа в дальнейшем могла распространяться на иные пространства. К певческой культуре в целом данный термин мы применить не можем, но отдельно к обрядовой культуре славян — можем. В таком случае мы рассматриваем предположительное место её возникновения, формирования и дальнейшего распространения (зона продвижения славян и зона влияния их культуры). Это и будет ареал распространения славянской культуры. Как правило, условно устанавливается лишь верхняя граница ареала, постоянно *изменяемая* в зависимости от какого-либо фактора (например, природные катаклизмы, войны, политические и религиозные преследования и др.). На географических картах ареал обычно представлен в границах штриховки однородных линий разного цвета. И все же применительно к традиции чаще используются другие термины: *регион*, *район*, *зона*, *край*.

Каждая региональная песенная традиция — исторически сложившийся системный тип. Под системным типом подразумевается множество элементов мышления: речевых, интонационных, поведенческих, установочных, иерархических и прочих в единстве целого. Причем, это целое становится значимей всех элементов, и это определяет традицию.

Границы певческой традиции помогает определить говор (разговорный язык). Манера пения, обусловленная говором и формируется на определенной территории в силу сходных исторических причин. Дialect как научный

эквивалент говора, рассматривается некоторыми исследователями как совокупность говоров, обладающих общностью языковых черт. Такая трактовка термина признается не всеми (иногда выделяют диалект села). Но в любом случае непрерывность территории рассматривается как важное условие объединения говоров в диалект, а диалектология изучает языковую систему как средство общения территориально замкнутой группы людей. Наречие по коренным признакам объединяет несколько близких диалектов в более крупные группы. Однако в публикациях XIX в., когда наука диалектология только намечала пути своего развития, эти термины употреблялись в качестве эквивалентных (наречие *губернии*).

Впервые различия в русском языке отметил еще М.В. Ломоносов, выделив *московский, поморский и малороссийский* диалекты. А в XIX веке развернулась работа по собиранию диалектной лексики, материалы публиковались в «Трудах» Общества любителей российской словесности. В.И. Даль обобщил усилия собирателей А.Х. Востокова и И.И. Срезневского, создав «Опыт областного великорусского словаря» (1852), представив в нем статью «О наречиях русского языка» с условным делением говоров на несколько групп. «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля (т. 1–4, 1863–66) включает около 80000 диалектных слов [4]. Примечательно, что до начала XX века украинский и белорусский языки считались наречиями русского языка как наиболее крупные диалектные членения.

Современная диалектология, рассматривая русский язык, делит все говоры на три большие группы, но 2 наречия: северо-русское, южно-русское и переходную (смешанную) группу говоров. Иными словами есть 2 основных наречия и их смешение дает эту переходную зону говоров. В целом структуру формирования языка можно выстроить так: от говора к группе говоров, от группы говоров к наречию. В самих же диалектах разграничивают *территориальные* и *социальные* [1]. Социальные диалекты формируются в группах людей с общими интересами, навыками, условиями жизни и работы. Ярким примером социального диалекта являются профессиональные термины (жаргон) или *феня* и в целом они ограничиваются лексическими особенностями. Территориальные диалекты сложились исторически на конкретной территории, поэтому имеют ряд особенностей в звучании, значении, грамматике. И если рассматривать территориальные диалекты по степени отдаления от современной литературной нормы, можно выделить говоры центра и периферии, — отсюда и термины говоры *первичные* и *вторичные*. Говоры первичные сложились в период до XV века в центре европейской части России. Говоры вторичные образовались после XV века (территории Среднего и нижнего Поволжья, Урала, Кубани, Сибири, где смешение населения привело к смешению говоров).

Соответственно говорам можно обозначить и традиции: традиции *раннего формирования* и традиции *позднего формирования*. Говор центра стал основной литературного языка.

В северо-русском наречии в общих чертах выделяют 5 групп говоров, в южнорусском 3 группы, включая говор смешанной, когда-то пограничной территориальной зоны. Именно говоры позволяют нам выделить такую традицию как Западно-русская. Отталкиваясь от диалектного членения, истории мы можем восстановить некоторые неточности в определении стилевых особенностей народной музыки.

Итак, в определении региональных традиций условные либо реальные границы всегда имеют пространственно-временные и качественно-количественные характеристики. Поэтому и существуют такие понятия как «родовая община», «территориальная община», «этнос» и «субэтнос» — компактно проживающее сообщество людей, принадлежащее к большому народу — этносу, но отличающееся особенностями своей культуры и языка.

Литература

1. Колесов В.В. Русская диалектология. — М: Высшая школа, 1990. — 207 с.
2. Топоров В.Н., Образ «соседа» в становлении этнического самосознания (русско-литовская перспектива) // Славяне и их соседи. Вып. 2. Этнопсихологический стереотип в средние века (сборник тезисов). — М., 1990. — С. 4-14.
3. Щуров В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве / В.М. Щуров // Музыкальная фольклористика. — М., 1986. Вып.3. С.7, 21.
4. Диалектология. Л.Л. Касаткин // Большая российская энциклопедия. — Электронный ресурс URL: <https://bigenc.ru/linguistics/text/4046177> (дата обращения: 3.04.2021).

ТВОРЧЕСТВО УЛИЧНЫХ ПЕВЦОВ В ФОЛЬКЛОРЕ XX ВЕКА

*Хомутильников Анастасия Станиславовна
Московский Государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. В статье рассматривается творчество городских уличных певцов и появление их репертуара в фольклоре XX в. Традиция уличного пения стала одним из весомых источников песенного репертуара различных социальных слоёв, не только города, но и сёл и деревень.

Ключевые слова: песня, уличный певец, текст, фольклор, городское событие, песня-хроника.

Abstract. The article examines the creativity of urban street singers and the emergence of their repertoire in the folklore of the XX century. The tradition of street singing has become one of the significant sources of the song repertoire of various social strata in cities and villages.

Keywords: song, street singer, text, folklore, city event, song-chronicle.

В сборниках XX в. часто можно встретить песни обозначенные как жесткие романсы, тюремные и уличные. Их сюжеты рассматриваются в публикациях А. Астаховой, М. Лурье, Н. Камелиной и др. исследователей, как репертуар уличных певцов. В развёрнутом предисловии к публикации «Певцы и песни ленинградских улиц» отмечаются репертуарные образцы выступлений, тексты песен и биографические факты некоторых исполнителей. Астахова, собирая материал, не ограничивалась рамками фольклористической деятельности, — её интересовало поведение певцов, их социальный статус, преследование творческих или коммерческих целей при исполнении песен; она группировала тексты, отмечала их исходные источники, сопоставляя с другими вариантами. Однако идеологическая ситуация, сложившаяся в 30-е гг, на которую ориентировалась академическая конъюнктура и наука в том числе, стала причиной не издания данной работы. Всё сложилось так, что выпуск сборника, в содержании которого был чуждый советскому обществу фольклор, к 1933 г. был уже неосуществимым: уличные певцы утратили уникальность, что делало их интересными для изучения советскими фольклористами ранних лет. Таким образом рабочие материалы, готовые к публикации не были изданы, но были сохранены в рукописном виде в Институте русской литературы Пушкинского Дома г. Санкт-Петербурга.

Следует отметить, что городские певцы преимущественно работали с современным им песенным материалом. Непрофессиональные певцы

использовали бытовой певческий опыт, а профессионалы — приобретенный в ходе исполнительской практики. Их репертуар складывался из жестких романсов, тюремной лирики, а также романсов известных авторов. В большинстве своем эти песни знали и пели потенциальные слушатели. Значительным для Астаховой было знакомство и дальнейшая плотная работа с несколькими сочинителями уличных песен. Одним из них был Николай Шувалов («Нико Шувалов»), как он представлялся в качестве народного юмориста и куплетиста (в прошлом), совмещая выступления с работой слесаря на заводе «Электросилы». Он был очень известен как автор уличных песен, ему также приписывали тексты, которые он не сочинял. В основе его «авторства» были переработки уже известных песен, но он придавал им другое оформление и как большой любитель уличной песни предпочитал так называемые «песни-хроники».

Ещё один исполнитель — Александр Соколов, бывший прессовщик бумагопрядильной фабрики «Равенство», выступавший вечерами после работы на каруселях и в балаганчиках, где пел куплеты юмористического содержания. Об авторстве Соколова говорили сомнительно, так как иногда он присваивал тексты. Однако по словам Астаховой некоторое количество неоконченных набросков и переделок, отмеченных его рукой, все же раскрывали единство его авторской манеры. Стоит обратить внимание и на тот факт, что Соколов был из тех поэтов-самоучек, что писали баллады на сюжеты фильмов. Такова, например, баллада *«Жестокий брат»*, созданная на основе фильма *«Падающая женщина»* (1930 г.), а неоконченная песня *«Из-за наследства»*, подавалась исполнителем с собственным характерным подзаголовком *«Повесть в стихах»*, в то же время полностью пересказывая французскую кинокартину *«Без семьи»* (*«Sans famille»* 1934 г.). Соколов был штатным сотрудником печатного издания «Красной газеты», учился в «рабкоровском» кружке и писал заметки в стенгазету, специализируясь на городских происшествиях. Многие сюжеты он брал из уголовной хроники. Рабковская выучка позволила Соколову создавать яркие сюжеты, с подробностями, по горячим следам. Он говорил: *«Как рабкор был, так знаю, как работать»* (из заметок Астаховой).

Обоих авторов объединяло не только пролетарское начало, но и журналистский и эстрадно-исполнительский опыт, определивший для них в качестве основного жанр уличной песни и его основную тематику.

Отметим общее и характерное для всех уличных певцов:

- активное использование популярного в то время репертуара, включая песни сатирического содержания;
- использование доступного песенного материала наравне с собственными сочинениями (включая его переработку);

- адаптация материала к современной жизненной ситуации: тексты, написанные другими авторами ранее, своим содержанием сопоставлялись с современной жизнью (социальными, бытовыми, географическими, экономическими и другими реалиями).

В целом это были песни о буднях, судьбах уличных певцов и о различных городских происшествиях, самоубийствах, сатирические куплеты на разные жизненные темы, романсы-ламентации (плачи-страдания), баллады. Герои песен являлись жертвами обстоятельств, человеческих пороков или социальных «болезней» того времени. В качестве примера приведём несколько фрагментов песни *«Трагедия уличного певца»*.

*«Он был певцом и гармонистом,
Его по рынкам каждый знал.
Он под баян пел голосистый,
За труд гроши с толпы собирал.
<...>*

*Не стало мученика в свете,
Не слышно голоса его.
Напрасно дома ждали дети
Отца, кормильца своего.*

Каждая песня имела своё название. Представим одну из программ уличного концерта, найденную в записях: выступал певец Иван Ершков под аккомпанемент слепого баяниста, и всё это состоялось на ленинградской барахолке.

№ 1 — «Трамвайная катастрофа», № 2 — «Жена алкоголика», № 3 — «Ответ алкоголика», № 4 — «Брат и сестра», № 5 — популярная ростовская песня «Цыганская кибитка», № 6 — ленинградская песенка «Рассказ слепого», № 7 — частушки.

Из семи песен пять — это авторство уличных певцов, частушки можно отнести к эстрадной сатире, заимствованной улицей. Сатирические частушки в 1920-е гг. были неотъемлемой частью деревенского и городского фольклора, наряду с куплетами, — привычным жанром эстрады, в том числе и уличной. Единственная песня, появившаяся из фольклорного обихода и представленная в программе выше — *«Цыганская кибитка»*. Была такая песня и в репертуаре самого интересного, по мнению Астаховой, певца — Владимира Егорова.



*«Раз в цыганскую кибитку мы случайно забрели.
Платки красные в накидку, к нам цыганки подошли...»*

Напев песни, исполненной Егоровым, собран из характерных интонаций, относящихся к городскому романсу. В основе одного из мелодико-ритмических звеньев можно заметить фрагмент песни военных лет, встречающуюся во многих регионах России, Белоруссии *«Ты не злишь, пурга и вьюга»*. В этой песне аналогичное стихосложение и трёхдольных размер, один из оборотов идентичен уличной песне.

 Но с ней вме - сте жить не бу - деть	<i>«Цыганская кибитка»</i> — уличная песня, записанная в 1931 г.
 Там, на Ю - ге, есть по - дру - га	<i>«Ты не злишь пурга и вьюга»</i> — песня военных лет

Среди сочинителей песен были как сами исполнители, так и не практикующие авторы.

Важной деталью деятельности авторов текстов и исполнителей является коммерческая составляющая. Уличные певцы не только исполняли песни для прохожих, но и продавали листки с текстами своих песен. В характеристиках певцов указывается: *«После исполнения номера продаёт листик с отпечатанным на машинке текстом. Листки с текстом заготавливает обычно сам, пишет их карандашом крупными печатными буквами»*.

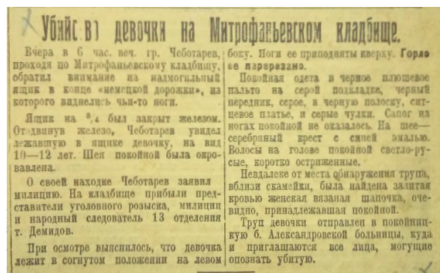
Или наоборот: *«Листов с текстами не продаёт»*.

В романе К. Вагинова *«Гарпагониада»* (1933 г.) сцена «Гастроль Анфертьева», как и вся 14 глава, посвящена концертной и коммерческой деятельности уличных певцов. Она написана очень этнографично и включает четыре песни исполняемых уличными певцами. Две из них — *«Жена алкоголика»* и известная *«Цыганская кибитка»*, — сопровождалась инсценировкой сюжета в исполнении уже 2-х певцов. Приведём две зафиксированные концовки песен: *«<...> Кончив, он обошёл круг, держа в руках розовую бумажку. Торговля шла бойко»* [2, С. 118]. После исполнения песни *«Жена алкоголика»* женская часть публики настолько сопереживала героине, что, расчувствовавшись не могла сдержать свои эмоции.

«<...> Мировой снова выровнял круг, затем вынул из желтого портфеля тонкие полупрозрачные бумажки разных цветов, помахал ими в воздухе. — Граждане, желающие могут получить эту песню за 20 копеек. Бабы, вздыхая, покупали».

Производством текстов для продажи занимались пишущие авторы, не исполняющие песни — эти тексты переписывали от руки или набивали на печатной машинке. Притом сочинители распространяли не только собственные произведения, но и реализовывали тиражи текстов через знакомых исполнителей, получая долю от продаж. Можно сказать, что традиция уличного пения совмещала в себе три функциональных механизма: профессиональный театр, фольклор и массовые представления.

Подробнее стоит сказать о примечательных и оригинальных разновидностях песен, исполнявшихся уличными певцами. Их сюжеты включали в себя локальные инциденты, повествующие об отдельных происшествиях из жизни, таких как, убийства, транспортные происшествия-аварии, — все обязательно с жертвами. Подобные песни, бытовавшие в 20-30х гг. XX в., относились к той части, что попадали в широкий обиход устного творчества с уличных подмостков, в том числе и через упомянутые уже ранее листки с текстами. Некоторые из таких сюжетов попали и в среду крестьянского фольклора, дожив до наших дней. Такова известная песня «*Как на кладбище Митрофаньевском*», повествующая об убийстве восьмилетней дочери отцом. Эта песня появилась в середине 20 х гг. прошлого века на ленинградских улицах, а в деревнях и сёлах эту песню зафиксировать можно и в наше время. Эта категория городских баллад в работах исследователей закрепились общим обозначением — «*песни-хроники*». Баллады о локальных происшествиях были названы так, потому что в большинстве случаев источниками сюжетов были заметки из разделов уголовной и судебной хроники по свежим следам преступления, катастрофы или какого-либо судебного процесса. При сравнении текста песни с конкретной статьёй зависимость становилось очевидной. Так, произошло с описываемым событием, на основе которого в последствии была написана песня «*Как на кладбище Митрофаньевском*» (оригинальное её название «*Палач-отец*»). Изучая данную песню-хронику исследователь русского городского ромansa Я.И. Гудошников отметил интересную особенность: «*Если в современных вариантах традиционных крестьянских песен заметна утрата местной локализации, то здесь она упорно сохраняется почти во всех вариантах...*» [2, с.75].



Выпуск

«Красная газета» от 25 мая 1925 г.

Несмотря на то, что сюжет песни был построен на реальных событиях, не всё в её содержании является правдой. Одно из разночтений заметил филолог А.Ф. Белоусов. Это повторяющийся в сюжете мотив духоты — «Пахло зеленою, духота кругом». По информации вечерней «Красной газеты» покойная девочка была «одета в чёрное плюшевое пальто на серой подкладке», так как в день убийства (24 мая 1925 г.) на Митрофаньевском кладбище в Ленинграде было довольно прохладно. Стоит отметить, что песня была написана не сразу после преступления, а через полгода на основе статьи «После суда». Песня рассказывает о событии, произошедшем «в прошлом году» и некоторые обстоятельства могли забыться. Сравним версию статьи в журнале и текста исполняемой песни:

В статье говорится:	В песне поётся:
«В июньский солнечный день отец заманил свою восьмилетнюю дочь на кладбище и там зарезал её чертежным ножом».	«Жаркий день стоял, духота кругом, / На могилку ребёнка стал звать. / Не хотелось ей вместе с ним идти, / Но хотелось спроводывать мать».
«Он сидел на тихом пустынном кладбище и курил, а девочка бегала и собирала цветы».	«Пахло зеленою, холодок в тени, / Она цветочки кругом стала рвать» [4, с. 19]
	«Пахло зеленою, духота кругом. Стала рвать цветы, венки плести...» [5, с. 74]

Итак, история «Отца-убийцы» стала материалом для творчества Ленинграда периода 1920-х гг. Соответствующими были и названия других песен-хроник, некоторые из которых подходят к заголовкам статей в газете: «Отец-убийца», «Зверство дочери», «Брат-убийца», «Трамвайная катастрофа», и др. Отметим, многие жестокие романсы сочинялись на основе конкретных событий и распространялись по всей стране. В отличие от публикаций в газетах и журналах — они исполнялись на протяжении долгого времени, молодое поколение добавляло свои детали и видение событий. Такой романс, по мнению филолога Михаила Лурье, не что иное, «как песня-хроника, сочиненная, по тексту заметки в прессе (буквально в соответствии со схемой «утром в газете — вечером в куплете») ...». Песня пелась вне зависимости от времени о недавнем событии, о далёком забытом или вымышленном событии, но всегда ссылалась к реальному случаю.

К началу 1930-х гг. уличные концерты уже не вызывали симпатии, в особенности у людей, которые заботились об эстетических, моральных и идеологических качествах массовой культуры, о её соответствии социалистическим устремлениям эпохи. Выступления уличных певцов не были запрещёнными, но при этом уже и не были совсем законными.

Концерты периодически разгоняли, а исполнителей иногда забирали в участок. В описаниях программ нескольких выступлений есть пометки об этом:

*«Песню не допел — ушёл по требованию
сторожа барахолки».*

*«По свистку милиционера
прервал в самом начале».*

Ко второй половине 30-х XX в. властям удалось искоренить публичное исполнение песен во дворах и на рынках, как и любые незаконные уличные выступления. В сравнении с 20-ми гг., когда формы открытой общественной коммуникации были разнообразнее и интенсивнее, городские улицы 30-х стали пустеть, так как начали исчезать уличные певцы. Репертуар уличных певцов на материале газетных хроник о городских событиях вместе с другими песнями был включён в потребление публичной коммуникации, ставшей менее плотной под конец эпохи нэпа.

Можно сказать, что традиция уличного пения совмещала в себе элементы эстрады, массовой культуры и фольклора. Репертуар уличных певцов постоянно смешивался с обычным песенным репертуаром советских граждан. Уличные певцы брали идеи для своего репертуара из круга песен, имевший отклик в разных слоях населения. Проникая в гущу разнородной толпы, фольклор улиц и рынков стал одним из значительных источников песенного репертуара города и деревни.

Литература

1. Астахова А. А. «Песни уличных певцов», 1932.
2. Вагинов К. К. «Гарпагониада», США: Ardis, 1983. — 130 с.
3. Гудошников Я. И. «Русский городской романс: учебное пособие», Тамбов: Тамб. гос. пед. Ин-т, 1990. — 89 с.
4. Жиганец Ф. «Блатная лирика», Ростов н/Д: Феникс, 2001. — 352 с.
5. Кулагина А. В., Селиванов Ф. М. «Городские песни, баллады, романсы», М.: Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. — 151 с.

ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ ДУХОВНОГО СТИХА В СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ОБЩИНАХ

Киселева Ирина Львовна
Московский Государственный
институт культуры
г. Химки

Аннотация. Данная статья посвящена анализу бытования духовного стиха в старообрядческих общинах, рассмотрены особенности тематики, лексики, музыкальной стилистики, функциональной принадлежности.

Ключевые слова: духовный стих, старообрядчество, лексика, мелодика.

Abstract. This article is devoted to the analysis of the existence of spiritual verse in the Old Believer communities of various interpretations, the features of the theme, vocabulary, musical style, and functional affiliation are considered.

Keywords: spiritual verse, Old Believers, vocabulary, melody.

В последние десятилетия в области изучения духовного стиха было сделано немало интересных открытий — и филологами, и культурологами, и музыковедами. Благодаря появлению новых исследований, стало возможно более углубленное понимание бытования и особенностей этого жанра. В том числе, стала значимой тема изучения духовного стиха в старообрядческой среде, его отличие от общерусских образцов.

Эти отличия обусловлены особенностями жизни и культуры старообрядцев. Прежде всего, это изолированность староверческих общин. Благодаря этому, они сохранили древнерусские традиции, а также сумели адаптировать их к изменяющимся социально-историческим условиям. Важнейшим фактором явился и высокий уровень грамотности старообрядцев. В их среде были широко распространены книжные тексты, а фольклорные образцы записывались в специальные сборники — стиховники, что позволило сохранить многие образцы стихов дораскольного периода. Уникальным явлением в старообрядческой среде являются крюковые стихи, которые продолжили традицию исполнения покаянных стихов, которые сложились «... в монастырской среде на основе традиций церковной гимнографии» [2, С.33]. Необычайно интересно и то, что староверы использовали крюковую нотацию и для записи более поздних образцов. «Старообрядцы расширили область применения крюкового письма, адаптировав его для фиксации образцов, распетых независимыми от знаменного фонда мелодиями, имеющими мотивное, а не попевочное строение, что соответствовало закономерностям музыкального мышления Нового времени. Такого рода трактовка невменной нотации, ... позволила записывать

образцы, бытовавшие ранее устно» [2, С.24]. Надо отметить, что старшие духовные стихи крайне редко исполняются в старообрядческих общинах, в их среде наибольшее распространение получили образцы более позднего происхождения.

Кроме того, духовный стих у староверов имеет и функциональную нагрузку. Известно, что духовные стихи в общинах могли использоваться в качестве заклички дождя, колыбельной, применялись как оберег и заговор, как вечерочные за работой и даже свадебные. Например, В.М. Щуров в книге «Русские песни Алтайского Беловодья» приводит пример духовного стиха, исполнявшегося на свадьбе как величание. В основе сюжета лежит отрывок из Евангелия от Иоанна, который повествует о чуде претворения воды в вино на брачном пиру в Кане Галилейской, и входит в чин церковного венчания:

*Мессия пришёл в мир,
Истинный пророк велик,
В чудесах дивный.
Иже в силе являет,
Воде сладость подавает.
В Кане Галилейсти,
В Кане Галилейсти.*

*Егда на обед снедь носили,
Христа Спаса да не спросили.
Всего имут довольно,
Токмо убо вина ждут.
В Кане Галилейсти,
В Кане Галилейсти.*

*Господь хотя сим честь одобрити,
Повелевает воды в сосуды влити,
Честным-честны беседы творити,
В вино воду претвори.
В Кане Галилейсти,
В Кане Галилейсти. [5, С.205].*

Социально-историческими условиями жизни староверов определяется и тематика старообрядческих стихов. Одна из наиболее распространенных тем — обращение к Богу с молитвой о даровании возможности покаяния перед смертью. Не менее важна для староверов и тема ухода от мира. Об этом пишет И.В. Поздеева в своей статье «Кому повем печаль мою...»: «Но есть и еще один путь к спасению, издревле воспеваемый в духовных стихах — это уход из мира в пустыню. Напомним, что в Верхотамье полноправным членом старообрядческой беспоповской общины — «собора» — мог быть только человек, исполняющий монашеский устав и соблюдающий

многочисленные запреты, только внешне, «физически» оставаясь в миру, духовно же уйдя в «незримую пустыню»:

*Во прекрасной ли во пустынюшке,
Во зеленой во дубравушке,
Как прекрасен сад, при реке древа,
При древах етех мелки пташечки,
Они райские поют песенки,
Утешают же они иноков... [3, С. 28].*

Для менталитета старообрядцев характерны апокалиптические настроения, поэтому много излюбленных духовных стихов посвящены теме Страшного Суда:

*Век у нас, братие, скончается,
А Страшный Судия во дверях стоит...*

В репертуаре старообрядцев широко представлены духовные стихи, возникшие уже после раскола, и отражающие мировоззрение древлеправославных христиан. Они отражают отношение к Никоновским реформам и тесно связаны с последующими историческими событиями. «Старообрядческие стихи и переложения менее художественны и поэтичны, чем общерусские, но несравненно более историчны. В них легко прочитывается время создания, воззрения автора, точные исторические реалии. Это равно касается и книжных стихов, и поздних, преимущественно устно исполняемых стилизаций» [3, С.30]. «В старообрядческих стихах Верхокамья, действительно, много исторических реалий: например, названы «расхождения и отступления», ставшие поводом раскола Русской Церкви, в том числе: «...чтоб по старым [книгам] не служили, и по солнцу не ходили...» ... или о неисполнении постов и введении новой одежды:

*Все князья, бояре убоялись,
Всю его горькую волю сотворили,
В среду на пяток мясо яли,
Во латинское платье облекались...» [3, С.32].*

А вот как выражается в духовном стихе отношении староверов к царю Петру I:

*А когда весь мир прельстися,
Тогда и Петр Первый воцарися.
Во всю Россию манифесты издавал...
Тогда все без остатка пали,
Зверевы указы паче Евангелия облобызали...*

Тема страдания за веру не потеряла актуальности и в XX веке:

*Пуцай нас гонят в Туркестаны,
Пуцай на север заточат,
Сошлют в Сибирь, в другая страны,
Али на смерть приговорят.
Но наше счастье не отнимут,
Оно внутри нас навсегда.*

Среди староверов разных регионов, различных толков и согласий были записаны стихи, посвященные соловецкому стоянию («Плач соловецких иноков»), протопопу Аввакуму («Он погиб за великое дело»), боярыне Морозовой («Снег белый украсил светлицы»). Особая группа стихов отражает догматические особенности старообрядческих согласий и полемику со сторонниками «Никоновских новин».

Нельзя не сказать еще об одной интереснейшей группе старообрядческих духовных стихов, возникших под непосредственным влиянием богослужебных текстов. Это традиция, характерная для беспоповских согласий. На их тематику оказали влияние богослужебные тексты из Стихираря, Триоди постной, отрывки из Миней и т.д. Эти образцы значительно отличаются по своему лексическому составу.

Теперь несколько слов о языке духовных стихов. Очень интересное исследование текстов приводит филолог И.И. Пряхина в статье «Церковнославянская традиция и диалектные особенности духовных стихов Верхокамья» [4, С.36-55]. Она исследовала тексты духовных стихов старообрядцев Верхокамья, и вот результат ее работы: приводим вкратце основные положения. Язык стихов необычайно колоритен: в нем встречаются архаизмы, сохранившиеся со времени глубокой древности, широко представлены специфические особенности местного говора, элементы церковно-славянского языка и народной песенной речи. Выявлены особенности двух их основных составляющих: русского и церковнославянского языков. Каждый стих в той или иной мере содержит как русские языковые черты (с большей или меньшей долей диалектизмов), так и церковнославянские. Соотношение русского и церковнославянского языков в разных духовных стихах различно. В одних — заметно преобладает славянская составляющая, в других — русская, зачастую окрашенная в местный колорит. Основной причиной тому служит, на наш взгляд, жанровое многообразие духовных стихов. По своей структуре одни произведения духовной поэзии близки к народной лирической песне, другие — к былине, третьи — к богослужебным песнопениям, четвертые ориентированы на светскую поэзию и т.д. соответственно, духовные стихи заимствуют в значительной степени языковые черты указанных жанров. В жанрах, близких к лирической

песне заметно наличие народной поэтической лексики: *красная девица, тоска-кручинушка, ветви кудрявые, зеленая дуброва, во сыру землю*. Язык этих произведений — преимущественно русский, в нем прослеживается немало диалектных черт. В группе стихов, ориентированных на литургическую поэзию господствует церковнославянская составляющая: преобладает славянская лексика и фразеология, нередко встречаются цитаты из богослужебных текстов. Некоторые произведения этой группы представляют собой переложения литургических текстов. Русские речевые особенности в этих стихах проявляются крайне редко. Еще одна группа стихов, так называемые «московские», построена преимущественно по образцу светской поэзии XIX века: они имеют силлабо-тоническое строение и иногда рифму. Порой в них встречаются прямые заимствования из светской поэзии. Языковые нормы «московских» стихов близки к разговорной разновидности литературного языка. Отношение к стихам у староверов было сродни отношению к каноническим текстам, в которых грехом считалось изменить даже «единый аз». Такое восприятие, безусловно, способствовало бережному отношению к текстам и сохранению их исконных языковых норм. Важную роль в истории духовных стихов играет и то, как распространялся текст: в устном или письменном исполнении. Устный и письменный варианты одного и того же стиха могут заметно различаться. Стихи, бытовавшие преимущественно в устном исполнении, будут более русифицированы по сравнению с книжными стихами. В орфографии представленных текстов отражается особая манера церковного пения, так наз. *Наонное* или *хамовое пение*. Примеры встречаются главным образом в текстах, ориентированных на церковнославянские языковые образцы, в словах, произносившихся в такой же манере при церковном пении, например: *вося* (вся), *не мого* (не мог), *возопиемо* (возопием) и т.д. В процессе бытования духовные стихи приобретали особенности местной речи. Тексты дают богатый материал, связанный с отражением особенностей местных говоров. Авторы рукописей писали, опираясь на живую речь. Запись передает диалектные особенности.

Конфессиональные различия в старообрядческой среде оказали влияние также и на музыкальную стилистику духовных стихов. Интересное исследование о музыкально-стилевых различиях старообрядческих духовных стихов приводит М.В. Макаровская в своей статье «Напевы духовных стихов Верхотамья» [1, С.56-64]. Вот к каким выводам приходит автор. На исследуемой территории сложился определенный конфессиональный состав: основу его населения составляли старообрядцы-беспоповцы, гораздо меньшую часть представляли попovцы Белокриницкой иерархии (РПСЦ). Каждая из этих групп обладает своеобразной певческой традицией.

1. *Стихи беспоповцев*. Из них большую и наиболее ценную часть составляют так называемые «старые», для которых характерны нерифмованные

тексты с тоническим стихосложением и протяженные напевы вне такто-метрической системы. Тексты их фиксировались в рукописных стиховниках традиционного исполнения, где применялись нормы великорусской дореформенной и старообрядческой церковно-славянской орфографии. Мелодика таких стихов имеет свой исток, с одной стороны, в литургическом пении, с другой — в крестьянской песенности, то есть в жанрах канонической культуры.

2. *Стихи старообрядцев, приемлющих священство.* Поповские рукописные стиховники отличаются другим составом текстов и применением современной гражданской орфографии, в их исполнении в основном не соблюдаются нормы традиционной старообрядческой книжности. Безусловно, поповская традиция содержит более поздний пласт стихов, близкий к городской песенности.

Напевы могут иметь и конфессиональные отличия — в этом случае в поповской среде они обладают признаками городской певческой стилистики. Таким образом, жанровый диапазон напевов оказался здесь чрезвычайно широк: от «старых», былинно-повествовательных распевов, плотной вязи гетерофонии и свободной мелизматике до поздней светской песенности, вплоть до мелодий плясового и частушечного склада.

Представляется чрезвычайно интересным проследить жанровые истоки различных групп напевов, в особенности — имеющих местное происхождение. Большинство стихов поются на своеобразные напевы, имеющие своим истоком поморское литургическое пение (самогласное или мелизматическое) и местную крестьянскую песенность (лирическую, свадебную). Рассмотрим типы напевов стихов в следующем порядке: от близости к литургическому пению до тяготения к песенным формам — архаичным (крестьянским) и поздним (городским). Основной признак этого стиля для напевов духовных стихов — наличие в строке речитативной зоны. Тот же принцип положен в основу сложения молитвословного стиха, которым написано большинство образцов славянской богослужебной гимнографии.

В Верхотамье до последнего времени была сильна традиция пения «покаянных стихер» (стихир), которая, несомненно, повлияла на исполнение духовных стихов. Отличие «покаянных» в том, что они пелись самогласно («на глас»), подобно литургическим песнопениям, принадлежащим системе знаменного осмогласия. «Покаянные» никогда не пелись на богослужении, но часто использовались в домашнем пении, в том числе и как «проучка» для припоминания и трансляции гласовых напевов. Вторая группа напевов: их форма занимает промежуточное положение между «стихирной» строкой свободного построения и четырехстиховой рифмованной строфой. Эта форма может иметь один или два стиха. Стиховые построения по многим признакам стоят ближе к «стихирной» форме: здесь

нет регулярного размера, стихосложение чаще тоническое. Стихи третьей группы имеют силлабический склад. В старообрядческой среде большинство из них носит название «московских». Жанровые истоки их мелодики различны: это канты, псалмы, поздняя крестьянская (частушка, плясовая) и городская (песня, романс) песенность. Чаще всего напев этих стихов имеет строфическую форму.

Таким образом, среди всего разнообразия структур и мелодического, и поэтического текста стихов мы наблюдаем интересные закономерности. Усиление логического начала в напеве происходит в направлении от свободной «стихирной строки» к четкому восьмитактовому периоду и четырехстиховой строфе, в поэтическом же тексте — от молитвословного стиха к рифмованной строфичности.

В беспоповской среде поздние стихи могли распеваться скорее на мотивы плясовой или частушки (с признаками адаптации), чем, например, «жесточкого романса» или другого жанра, свойственного городской культуре.

В заключение хотелось бы отметить, что старообрядцы внесли огромный вклад в сохранение духовного стиха до наших дней, обогатили его новыми образцами. «Представители дораскольного православия стремились сберечь традиционные тексты внебогослужебного духовного пения, поэтому они сохранились в их художественной практике, что свидетельствует об отношении староверов к духовному стиху как к носителю древнерусского культурного наследия и одному из средств их культурной идентификации» [2, С.23].

Литература

1. Макаровская М.В. Напевы духовных стихов Верхотамья // Кому повем печаль мою: Духовные стихи Верхотамья. Исследования и публикации / Под ред. д.и.н. И.В. Поздеевой — М.: Данилов ставропигиальный мужской монастырь, 2007. — 332 с.
2. Мурашова Н.С. Старообрядческий духовный стих в контексте культурно-исторической эволюции внебогослужебного духовного пения: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии: специальность 24.00.01 Теория и история культуры / Мурашова Наталья Сергеевна. — Кемерово, 2020. — 55 с.
3. Поздеева И.В. «Кому повем печаль мою...» // Кому повем печаль мою: Духовные стихи Верхотамья. Исследования и публикации / Под ред. д.и.н. И.В. Поздеевой — М.: Данилов ставропигиальный мужской монастырь, 2007. — 332 с.
4. Пряхина И.И. Церковнославянская традиция и диалектные особенности духовных стихов Верхотамья // Кому повем печаль мою:

Духовные стихи Верхокамья. Исследования и публикации / Под ред. д.и.н. И.В. Поздеевой — М.: Данилов ставропигиальный мужской монастырь, 2007. — 332 с.

5. *Щуров В.М.*, «Русские песни Алтайского Беловодья». Нотный сборник. С компакт-диском., М.: ООО «Луч», 2009, 240 с.

СВЯТЫЙ БОЖЕ, СВЯТЫЙ КРЕПКИЙ, СВЯТЫЙ БЕССМЕРТНЫЙ, ПОМИЛУЙ НАС...

Кувайцева Марина Викторовна
ЦУ «Нарвский Музей»
г. Нарва, Эстония

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению приготовления к погребению усопшего в похоронной обрядности староверов-беспоповцев Западного Причудья (Эстония). Внимание уделяется следующим этапам приготовления: обмывание, обряжение, положение в гроб, чтение заупокойных молитв. Также отмечаются изменения, коснувшиеся данной части похоронного обряда в XX-XXI веке.

Ключевые слова: староверы, Эстония, Причудье, похороны, обмывание, обряжение, положение во гроб, заупокойные молитвы.

Abstract. The article is devoted to the consideration of the preparation for burial of deceased in the funeral rituals of Old Believers of Peipus Lake's Western Banks (Estonia), also known as «bespopovtsy». Special attention is paid to the following stages of preparation: washing of deceased, dressing, placing into a coffin, reading of memorial prayers for dead. Also, changes are noted that affected this part of the funeral ritual in the XX-XXI century.

Keywords: Old Believers, Estonia, Western Banks of Peipus Lake, funeral, washing of deceased, dressing, placing into a coffin, memorial prayers for dead.

Похоронный обряд был и остается самым значимым среди семейных обрядов староверов, проживающих в Эстонии. В отличие от других обрядов, он сохранился в наиболее полном виде, хотя и этого обряда коснулись изменения. В данной статье рассматривается только часть этого обряда — подготовка усопшего к погребению: обмывание, обряжение, положение в гроб и чтение заупокойных молитв. Материал был собран в старообрядческих поселениях (Мустевез, Рая, Тихеда, Калласте, Колкья, Казепа, Варнья, Тарту, остров Пийриссаар) в фольклорно-этнографических экспедициях, организованных Нарвским Музеем в 1999–2017 годах. Руководителем и непосредственным участником экспедиций была автор статьи. Полевые материалы хранятся в фондах Нарвского Музея.

Смерть родителей, супруга, ребенка, родственника, любого близкого человека — это всегда потрясение и трагедия для членов семьи, для друзей. Верующим людям в Западном Причудье, где более трехсот лет проживают староверы-беспоповцы поморского и федосеевского согласий, перенести потерю и пережить горе помогает молитва и хлебное подавание. За строгим соблюдением погребального обряда следят наставники, обязанности которых во многих причудских общинах сейчас исполняют женщины, в виду отсутствия «грамотных» мужчин.

Староверам очень важно собраться и отправиться в «дальний путь» по всем правилам, «по закону». Они верят в бессмертие души и воспринимают смерть как начало новой жизни, поэтому к переходу в мир иной готовятся на протяжении почти всей земной жизни.

Обмывание. Сразу после смерти человека начинается приготовление его к погребению. Чтобы усопший предстал перед Богом в чистоте, совершается омовение. По древнему церковному установлению женщину должны обмывать только женщины, а мужчину — мужчины. Примерно со второй половины XX века в Причудье это правило стало соблюдаться по возможности. Обычно обмыванием занимаются пожилые женщины: соседки или родственницы, но не самые близкие. В памяти причудцев также сохранилось представление о том, что этот ритуал должны были совершать старые девы. Обмыть мертвого человека всегда считалось богоугодным делом.

«Я всю улицу перемыла. Я никому никогда не отказала. И мне мама научила, «никогда, доченька, нельзя отказывать людям в помощи». За это я ничего ни от кого не брала!» [4].

«Раньше старушки были, которые этим прямо занимались, и родным было гораздо легче, потому что своего родного, близкого — это тяжело» [2].

До середины XX века покойника сажали для обмывания на стул, повернув лицом к иконам, ноги ставили в таз или ванночку и мыли, как говорят, «по-настоящему», то есть теплой водой и тряпочкой с мылом. Мыли не только все тело, но и голову. При этом те, кто обмывал, троекратно произносили молитву: «Святыи Боже, Святыи Крепкий, Святыи Безсмертныи, помилуй нас». Потом вытирали полотенцем и причесывали.

«...чесали голову не расчёской, а щепочкой. Такая щепочка, ну, как лущинка такая, щепка. <...> Расчёской — это грех был» [8, С. 189].

С конца XX века покойника чаще оставляют на том месте, где он умер, — на кровати или диване, потому что уже не моют, а просто обтирают тряпочкой, смоченной в воде или водке, наполовину разбавленной водой.

«Отец умер в больнице зимой. Был какой-то праздник, все отказались, никого не было, я его мыл сам. У них там при больнице сарай на улице. Там такая холодина была, и помню, что не водой, а спиртом обтирал, потому что вода тут же замерзала» [6].

После обмывания воду выливают в укромное место, «где люди не ходят, чтобы по этой воде никто не мог топтаться» [6]. Тряпочку, полотенце, одежду, в которой человек умер, и его постельное белье сжигают обычно в бане, а золу зарывают.

Обряжение. Покойного обряжают или «собирают в путь» сразу после омовения. Делают это, как правило, те же, кто обмывал. Похоронная одежда должна быть обязательно новая и желательно светлая.

«Во врата Господние в темной одежде не пустят, заставят ее стирать до тех пор, пока она не выбелится до бела» [5].

«Придется стоять перед вратами на солнышке и жариться, пока одежда не превратится в белый цвет» [3].

Как пишет Елизавета Рихтер, похоронную «одежду, а к ней башмачки и саван (саун) могла изготовить почти каждая пожилая деревенская женщина» [9, С. 160]. Шили в основном руками из ситца и миткаля швом *вперед иголкой* или на машинке, без узлов, швы и края одежды обычно не обрабатывали.

Одежду на смерть в Причудье готовят заранее — «живи здесь и готовься туда» [4]. Эта одежда хранится, как правило, в платяном шкафу в холщовом мешочке или завернутой в кусок ткани. Пожилые женщины это называют *приданым* — «вот приданое моё». Иногда приготовленная *смерётная* или *смеретная* одежда лежит по двадцать-тридцать лет. Раньше похоронная одежда у мужчин состояла из рубахи, подштанников и халата-азяма, а у женщин — из рубахи и сарафана. Рубахи у мужчин и женщин обязательно подпоясывались. Но сначала надевали крестик на веревочке-гантае.

«Пояс на рубашку надо. Его узлом не надо, просто так положить его и всё. Мужчинам в правую сторону пояс, а женщинам в левую сторону — как вот застёгиваются пуговицы» [3].

Со второй половины XX века для обрядов умерших стали использовать покупные вещи. В первую очередь это коснулось обуви. Сшитые вручную белые матерчатые тапочки-калётки стали заменять на покупные тапки из коричневой или черной мягкой кожи.

«На ноги тапочки шили из тряпок, раньше не покупали туфли. Тапочки шили из шёлка или из бархата — из чего хочешь. Красивые шили» [1].

«А вот у меня бабушка, например, просила, что тапки ей обуть с резиновой подошвой. Она говорила, «я не хочу там ходить с мокрыми ногами». И мы специально покупали. Какую одежду или обувь надеть — это могут попросить» [6].

В магазинах стало все сложнее найти подходящие кожаные тапки, сейчас их вяжут из ниток и женщинам, и мужчинам. При этом невольно возвращаются к соблюдению древнейшего запрета — «ничего металлического и кожаного в гробу не должно быть» [6].

С последней четверти XX века подштанники у мужчин были заменены покупными кальсонами, а к традиционным рубахе и халату все чаще стал добавляться костюм, хотя костюм не положен по правилам и староверами не приветствуется.

Наставников обряжают, как и обычных мужчин. Так как «батюшки» — это обычные служащие миряне, то для них не предусмотрено особой похоронной одежды.

Примерно с середины XX века туникообразную рубашу у женщин все чаще стали заменять купленной в магазине ночной рубашкой из фланели, ситца или трикотажа, поэтому она не всегда была белой, но обязательно светлых тонов. Особенностью смертного сарафана-подрысника, или, как его еще называют в Причудье, *широкоплешника*, было отсутствие клиньев снизу, характерных для покроя моленного сарафана. Со второй половины XX века сарафан часто шили с застежкой на кнопках или пуговицах на спине, «чтобы легче было надеть». Некоторым женщинам по их предсмертным просьбам стали надевать трикотажные панталоны. Раньше нижнее белье совершенно не допускалось.

«У нас тут одна соседка была, бабулька такая. Она всё говорила: «Как помру...». А раньше женщины же носили панталоны. «В меня приготовлено, мне обязательно наденьте, мне будет холодно». [5].

С конца XX века вместо похоронного сарафана женщины стали готовить себе «на смерть» длинное платье светлых расцветок с застежкой-молнией на спине и блузку с длинным рукавом вместо рубашки. Стал встречаться и такой вариант: платье с длинным рукавом и длинная трикотажная майка. Нижнее белье (панталоны или трусы) готовят теперь себе большинство женщин.

Голову умершей замужней женщины раньше покрывали *повойником* (головной убор в виде матерчатой шапочки), поверх него надевали платок — кусок однотонной светлой ткани, обрезанный по краям зубчиками. Примерно с последней четверти XX века повойник стала заменять небольшая белая хлопчатобумажная косынка. Теперь часто встречаются цветастые платки из полушерстяной или шелковой ткани, купленные в магазине. По поверью, перед Господними вратами женщинам придется «выщипывать» эти цветочки, пока ткань не станет однотонной.

В гроб не кладут с украшениями: серьги и обручальные кольца снимают, так как «это глазная радость» [6]. Если есть зубные протезы, то их вынимают изо рта и кладут покойнику в гроб под подушку. Собирая одежду на смерть, обязательно готовят простыню с кружевами, *покрышку* (покрывало) и *саун* (саван).

С начала XXI века в большинстве случаев одежду на смерть покупают в магазине, поэтому она не всегда из натуральных волокон, чего раньше придерживались неукоснительно, и она измененного, современного кроя как у женщин, так и у мужчин. Старые люди при жизни очень беспокоятся за правильность соблюдения похоронного обряда, поэтому в узелок со своим *приданым* иногда вкладывают записки с подробным указанием, как их «собрать в дальний путь».

В благодарность за обмывание и обряжение соседей угощают чаем с пирогами, печеньем и конфетами.

Положение во гроб. Усопшего, обмытого и облаченного в *смерётную одежду*, клали на застеленный белой простыней специальный стол или широкую скамью, которые обычно брали в *моленной*. Покойному подкладывали под голову небольшую подушечку, набитую соломой, сеном или сухими березовыми листьями от заготовленных веников. Некоторые женщины в течение жизни собирали для такой подушки свои очесы и обрезанные волосы.

«Волосы, которые вычёсывают с себя, надо их собирать. Ну, нам говорили так: волосы нужно беречь, потому что испытания, которые ты на земле прошёл, — это одно, а после смерти ещё будут у Бога другие испытания. Вдруг тебе в аде надо будет на какую-то гору лезть, и там волосы нужны» [4].

«Это подушка — мои волосы все. Я, когда обряжала волоса, всё копила. Ни один волос не должен никуда сгинуть, за каждый волос будем отвязывать» [4].

Покойный лежал лицом к иконам, ногами к «Божьему углу», то есть не параллельно стене, а наискосок. Его руки складывали крестообразно на груди (правую поверх левой), пальцы правой руки складывали как для крестного знамения, по древлеправославному обычаю в двуперстие. На левую руку надевали новую белую матерчатую *лестовку* (чётки староверов), на лоб клали *венчик* или подорожную молитву: *Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас*. Руки и ноги покойного слегка связывали, чтобы они не разъехались от комнатного тепла. Начиная от груди его накрывали сверху *кисей*, или, как еще говорили, *покрышкой*, плечи и лицо оставляя открытыми.

«Лестовки, с которыми всегда в моленну ходим, они такие разукрашенные, красивые, бисером вышитые, а для похорон, конечно, простые лестовки» [5].

Умершего перекладывали в гроб в день похорон перед выносом из дома. Прежде чем переложить покойного, в гробу расстилали саван. Им закрывали все тело умершего, накладывая одну полу на другую, оставляя лицо открытым. Саван ничем не перевязывали. В руки вкладывали маленькую литую иконку: женщинам — с образом Богородицы, мужчинам — Святителя Николы или любую другую, какая есть в доме, ликом к покойному. В левую руку покойного или под подушку клали разрешительную молитву, купленную, как и венчик, в *моленной*. Староверы говорят, что эту молитву усопший читает сам сорок дней, пока поднимается по сорока ступеням.

«В гроб перекладывали на последней панихиде. Три панихиды, и вот на последней перекладывали со стола в гроб» [3].

«Я, значит, покадила иконы, покадила гроб, покадила умершую, и кто в гроб ложат, — ложат в гроб, а мы поём «Рабе Божьей представившейся

во гроб положение твое». И когда допели, и тогда начинаем выносить и поём «Святый Боже» — всю дорогу, пока идём до храма» [3].

С начала XXI века уже все имеют возможность достаточно быстро купить готовый гроб, поэтому покойного кладут в него сразу после одевания, не дожидаясь дня похорон. Когда перед выносом покойника из дома поют «Положение во гроб», певчие держатся за край гроба, как будто происходит перекладывание усопшего в гроб.

Чтение заупокойных молитв. Как только человек умирал, в доме у икон зажигали лампадки. Пока покойник находился в доме, оконные рамы не открывали. Считалось, что от свежего воздуха покойник «испортится». Сразу же после смерти приглашались певчие-клирошане, которые читали над телом Псалтырь в течение трех дней круглые сутки. Читали от трех до пяти человек, сменяясь каждые два-три часа. Сначала читал первый, остальные по очереди приходили к определенному времени. Ночью клирошане обычно не уходили домой, спали часто в той же комнате, где лежал усопший. Псалтырь надо было прочесть три раза с *погласицами*, то есть нараспев. В благодарность за чтение клирошан угощали чаем.

«Певчим существовала специальная посуда. «Это, — говорят, — всё для мирских, для мирян, а это вот для молящих». То есть если простой человек оттуда ел, значит, она уже как бы нечистая. Хоть сколько её мой, а она вот всё равно» [2].

С конца XX — начала XXI века заупокойное чтение длится только в дневное время (с утра до вечера), так как на клирос ходят женщины преклонного возраста, которым здоровье не позволяет читать по ночам. Так как ночью читать перестали, время для чтения намного сократилось. Чтобы успеть прочесть три раза Псалтырь, клирошане увеличивают скорость чтения. Если же и в этом случае не успевают, то его дочитывают уже после похорон. Как говорят прихожанки, главное — успеть прочесть до сорокового дня. Бывает, что человек умирает в больнице. Тогда по нему начинают читать сразу же после известия о смерти, даже если его еще не привезли домой, так как читать Псалтырь можно в любом месте и в любое время, при этом не обязательно находиться рядом с покойным.

Староверы Причудья стремятся сохранить свои традиции, хотя в современных условиях крайне сложно отстраниться от окружающего мира с его неизбежными изменениями в социальной, политической и экономической сферах. Все больше жителей Причудья умирает не дома, а в больницах или домах престарелых. Там при обрядлении покойного часто не соблюдают правила староверов. Вместе с костюмом, например, могут надеть даже галстук, а у верующих он ассоциируется с «удавкой», на которой повесился Иуда. Если галстук все-таки надели, то его разрезают на шее, чтобы не было удушающей петли. Если не надели халат или саван, то приходится

их класть в гроб рядом с покойным, так как на затвердевшее тело что-то надеть уже невозможно. Бывает, что на халат или саван кладут просто отрез ткани. Из больниц или домов престарелых усопших привозят не домой, а сразу в моленную, где гроб с покойным стоит до дня похорон.

Уже несколько лет нет чтения Псалтыря в Калласте и на острове Пий-риссаар из-за плохого здоровья пожилых клирошанок: «С больными ногами много не простоишь, а сидя читать Псалтырь нельзя» [3]. Но жители очень надеются, что у них в приходах еще появятся молодые верующие люди, которые смогут возродить эту традицию, так как похоронный обряд поддерживается, кроме этого чтения. Но, как и прежде, погребальный обряд сильнее других обрядов поддерживает и активизирует культурную память не только отдельной семьи староверов, но и общины в целом.

Литература

Вспомогательный фонд Нарвского Музея

1. NLM TA 601:8
2. NLM TA 648:3
3. NLM TA 706:1
4. NLM TA 707:1
5. NLM TA 708:1
6. NLM TA 709:1
7. NLM TA 709:1

Монографии

1. *Морозова Н., Новиков Ю.* Чудное Причудье. Фольклор староверов Эстонии. — Тарту, 2007.
2. *Рихтер Е.В.* Русское население Западного Причудья (очерки истории, материальной и духовной культуры). — Таллин, 1976.

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭТНИЧЕСКОГО СОСТАВА ВЕРХНЕГО ПРИКАМЬЯ

*Бобрикова Ульяна Сергеевна
Московский Государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. Статья посвящена формированию этнического состава Верхнего Прикамья. Уделено внимание составу коренного населения и русских переселенцев с IX по XIX век, в связи с историческими периодами развития России.

Ключевые слова: Верхнее Прикамье, русские, финно-угорские народы, тюркское население, история, заселение.

Abstract. The article is devoted to the formation of the ethnic composition of the Upper Kama region. Attention is paid to the composition of the indigenous population and Russian settlers from the IX to the XIX centuries, in connection with the historical periods of the development of Russia.

Keywords: Upper Kama region, Russians, Finno-Ugric peoples, Turkic peoples, history, settlement.

Известно, что в Пермском крае проживает большое количество народов, говорящих на разных языках и имеющих разные культурные проявления. Интересно пронаблюдать, как такое многообразие складывалось в процессе исторического развития, чтобы в дальнейшем проследить как это повлияло на русскую локальную певческую традицию.

Пермский край, пермское Прикамье является уникальной в этнокультурном отношении территорией. Она расположена на границе Европы и Азии, часть ее занимают степи, а часть — тайга, поэтому Прикамье в разные периоды истории заселяли разные народы.

На основании археологических исследований ученые сформировали представление об этнических процессах, происходивших в Прикамье в IX-XV веках. Процессы миграции различных групп населения лежат в основе формирования этнической карты региона.

Известно, что первыми прикамские земли освоили предки финно-угорских и тюркских народов. «На верхней Каме шли процессы консолидации в коми-пермяцкую народность племен родановской культуры. Предки коми-пермяков были расселены тогда в Северном и Среднем Прикамье. Южные районы Прикамья в этот период осваиваются угорским и тюркским населением. На территории Сылвенско-Иренского поречья в IX-XV вв. сформировалось смешанное угро-тюркское население, которое в более поздних источниках именуется «иштеками» или «остяками» [6]. Считается,

что это коренное население бассейна рек Сылвы и Ирени является одним из предков пермских татар. Существуют данные, что примерно в то же время (XIII-XIV вв.) «в бассейнах рек Буй, Тулва, Танып расселяются башкирские племена, которые ассимилируют здесь угорское население» [6].

В те времена Прикамье в целом было мало освоенным регионом. Основными занятиями коренного населения были полукочевое скотоводство, охота, рыболовство, бортничество и собирательство. Земледелие находилось в зачаточном состоянии, им занимались, в основном, коми-пермяки. Русским прикамские земли были известны уже с XI в., так как упоминание об этом крае появляются в летописях именно в это время. Началось все с эпизодических проникновений новгородцев на север Урала в XI в [1]. Позднее, в XIV-XV вв., русские здесь появлялись только эпизодически [4]. На территории Прикамья в северо-восточной его части раньше всего происходило формирование русского населения [5, С. 284].

Активное и планомерное заселение русскими данной территории происходило в два потока: из Новгородской и из Владимиро-Суздальской земель. В это время земли Европейского Северо-Запада населяли финноязычные вепсы, встретившись с которыми новгородцы интересовались еще более дальней северной землей (вепское название «перама» было переделано русскими в «пермь»). В результате контактов с коренным населением на Вычегде и Каме, русские начали употреблять данный термин в качестве топонима и как этнонима. В письменных официальных источниках древнее население Верхнего Прикамья значилось как пермяне, пермичи, пермяки [2].

Вслед за новгородцами на северо-уральские земли устремились и постарались утвердиться там ростово-суздальские, а затем московские князья. Сведения о том, что в XII в. на территорию Прикамья вторглись дружины владимиرو-суздальских князей, зафиксированы в исторических документах. Но первые поселения русских в Верхнем Прикамье появляются только в XIII-XIV вв. в связи с татаро-монгольским нашествием, которое привело к переселению на Урал людей разного этнического происхождения [1]. Ранние поселения размещались на местах, где до этого располагались объекты родановской культуры. Из-за бассейнового характера региона сосредоточение русского населения наблюдалось преимущественно по рекам Каме, Колве, Вишере и их притокам [5, С. 285].

В 1472 г. Московский князь привел на Пермь Великую войско, состоящее из воинов северных земель — устюжан, белозерцев, вологжан, вычегжан [3]. В XV в. на территории Прикамья появляются русские поселения — Анфалов городок, Троицкое городище на реке Колве (будущий город Чердынь), Соль Камская и другие [1]. В городе Чердынь располагалась первая резиденция наместника московского князя в Перми Великой.

Этническая карта Прикамья, сохранившаяся в основных чертах до 2000-х гг. начинает формироваться со второй половины XVI в. Хотя стабилизация старинных поселений и образование основы старожильского населения этих территорий происходит только в конце XV – начале XVI века, активный приток населения продолжался, и основной приток населения пришелся на вторую половину XVI — XVII вв. На рубеже XVII – XVIII веков освоение Прикамья и пополнение его населения осуществляется за счет притока старообрядцев. Это связано с тем, что произошедший в середине XVII в. раскол Русской церкви породил миграционную волну старообрядцев на территорию Прикамья [4]. В это время старообрядцы переселяются на Урал в основном с Поморья и из северных областей России; переселение в регион старообрядческого населения продолжалось и в XVIII в., «причем приток старообрядцев наблюдался с реки Керженец» [5, С. 295-296]. В результате «основу населения этой территории составили выходцы из поморских уездов... — с Двины, Мезени, Пинеги, Выми, Вычегды, Печоры, Сухоны, Вологды» [5, С. 284].

Этнический состав Прикамья в начале XVIII в. выглядят следующим образом: из 72 532 человек, русских насчитывалось 47 552 (65,56 %), коми-пермяков — 7789 (10,74 %), татар — 3870 (5,34 %), башкир — 10 082 (13,4 %), марийцев — 1136 (1,56 %), удмуртов — 930 (1,28 %), манси — 164 (0,23 %). В XIX в. этнический состав Прикамья пополняется диаспорами евреев, поляков, немцев, эстонцев, белорусов и отдельными представителями других народов, но основу все же составляют народы, освоившие Прикамье в более ранние периоды. Перепись 1869 г. отмечает, что на землях, относящихся сегодня к Пермской области, в сельской местности проживало русских — 506 724 человека, коми-пермяков — 62 130, татар — 19 130, башкир — 32 882, удмуртов — 3346, марийцев — 9815, манси — 424 [6].

Пронаблюдав историю формирования населения Прикамья можно сделать вывод, что на протяжении всех исторических периодов регион складывался как полиэтнический. Прикамье осваивали этносы, различные по происхождению, языку, хозяйственному укладу и традициям. Эти народы взаимодействовали между собой в разных формах и разной степени: от незначительных заимствований до полной ассимиляции.

Литература

1. Головчанский Г. П. Русская колонизация Прикамья // Пермский край Энциклопедия. <http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804207402&idParentObject=> (17.12.20);

2. *Чагин Г. Н.* Пермь Великая // Пермский край Энциклопедия. <http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804202669&idParentObject=> (11.12.20);
3. *Чагин Г. Н.* Пермь Великая в составе Русского государства // Пермский край Энциклопедия. <http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1803686954&idParentObject=> (02.11.20);
4. *Черных А. В.* Русские // Пермский край Энциклопедия. <http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1803973380&idParentObject=> (24.12.20);
5. *Черных А. В.* Русский народный календарь в Прикамье. Праздники и обряды конца XIX — середины XX в. Ч. II. Зима. — Пермь: Изд-во «Пушка», 2007. — 368 с.
6. *Черных А. В.* Этническая история Прикамья // Пермский край Энциклопедия. <http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1803976279&idParentObject=> (16.02.21).

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ НА ПРИМЕРЕ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ СЕЛА ГОТОВЬЕ КРАСНЕНСКОГО РАЙОНА

Седова Елизавета Максимовна
Московский государственный
институт культуры
г. Химки

Аннотация. В данной статье рассматривается история заселения Красненского района, особенности традиционного костюма, а также некоторые жанры песенного фольклора.

Ключевые слова: экспедиция, южнорусская певческая традиция, фольклор, лирическая песня, хороводная песня, ансамбль.

Abstract. This article examines the history of the settlement of the Krasnensky district, the features of the traditional costume, as well as some genres of song folklore.

Keywords: expedition, South Russian singing tradition, folklore, lyric song, round dance, ensemble.

Село Готовье расположено на юго-востоке Белгородской области. На западной части граничит с землями с. Круглое, с. Ураково, с. Камызино. На южной части граничит с сёлами Алексеевского района: Афанасьевка и Глуховка. На западной части граничит с Воронежской областью с. Хохол-Тростянка. На северной части граничит с Красненским лесным хозяйством.

По официальным документам данное село основано во второй половине XVII века однодворцами. Они обрабатывали землю своим трудом, фактически жили одним двором, отсюда и название («однодворцы» — это «служилые люди», несшие службу на Белгородской засечной черте).

Название села произошло от слова «готовое» или «готовищное» место, куда складывали рубленые, готовые дрова в лесу. По названию села можно судить о преобладающей хозяйственной деятельности селян. Жители села занимались сбором дикорастущих груш и яблок, вывозя их сотнями пудов в Москву, где из них делали квас. Отправлялось из Готовья в города и до 1000 пудов орехов.

В настоящее время Готовье является центром сельского поселения, в состав которого входит 3 села: Готовье, Камышенка и Вербное (до 1968 — Дуровка). Здесь сложилась богатая и красочная песенная культура, которая имеет множество узколокальных традиций, одной из которых

и обладает исследуемое село. Именно здесь воинские колонисты и вольные переселенцы из западных и центральных губерний России получили возможность сохранить и развить эту песенную традицию.

История заселения послужила основным фактором формирования локальной песенной традиции, относящейся к Белгородско-Воронежскому пограничью и определяющей её внутреннюю структуру, о чем свидетельствует песенный репертуар, исполнительский стиль, а также комплекс женского костюма (рубаша с прямыми поликами и вышивкой черными нитями геометрических орнаментов, понёва, декорированная наборной вышивкой ковровым настилом по полотнищам, комплексы костюмов сшитых из атласного материала малинового и красного цветов, а также «сорока» и «грибатки».

Изучение песенной культуры села Готовьё Красненского района для автора данного исследования началось с изучения фольклорных материалов архива ГФ БГИИК в Красненский район Белгородской области. Участниками фольклорной экспедиции были записаны песни лирические, плясовые, календарные, свадебные, частушки и духовные стихи.

В селе Готовьё до сих пор существует фольклорный ансамбль «Барыня», который начал свою творческую деятельность с 1987 года. Руководителем коллектива с момента его образования являлась Лесунова Валентина Михайловна. Исполнители ансамбля в своем творчестве стараются сохранить старинные песни, обычаи проведения праздников. Каждая участница ансамбля своими руками изготовила себе костюм: головной убор «сороку», украшения и подпояску. Но и бережно хранят рубахи и поневы, доставшиеся им от бабушек и прабабушек. Исполнительницы с большой любовью хранят в своей памяти песенный материал и стараются передать его своим детям и внукам.

Первым объектом исследования является лирическая песня.

Как указывает О.А. Пашина «во многих локальных традициях юга центральное место занимают лирические песни... в них наиболее полно выразилось личностное начало, выдвижение которого на первый план вообще свойственно культуре XVII — XVIII веков» [3, С.286].

Подобное утверждение мы находим у исследователя воронежской песенной традиции Г.Я. Сысоевой в работе «название», где автор делает вывод, что «протяжная песня является доминирующей в местной системе жанров, что стало одним из маркеров самого песенного стиля воронежско-белгородского пограничья..., у носителей традиции протяжная песня имеет самый высокий статус, она требует особой природной одаренности и высокого мастерства...» [4, С.115].

В селе Готовьё лирическая неприуроченная песня существует в различных формах: протяжные, лирические и поздние.

Протяжные песни в данном селе сохранились в малом количестве и звучат не так полно, как раньше. Наблюдая за трансформацией песенной традиции, приходится делать неутешительные выводы. За последние годы старинных песен становится всё меньше, старшее поколение исполнителей сменяется на более молодое.

Напевы поздних песен обычно просты. Их мотивы и интонации близки по стилю на что указывает фактура, где чаще всего преобладает два голоса — основной напев, верхний подголосок в терцию и нижний голос — басок. В них редко можно услышать диалектные и вокальные особенности. Создается впечатление, что такие песни не несут особых отличительных черт именно Белгородской традиции. Как указывает исследователь традиционной культуры Белгородского края Н.В. Кривчикова «жанр находится как бы между старинной протяжной и лирической авторской песней с литературным текстом» [2, С. 5].

Поздняя неприуроченная лирическая песня по стилю, сюжету, содержанию близка к так называемому городскому романсу или балладе. Поэтический текст имеет ярко выраженную стопность стиха, хотя чаще всего рифма в них не присутствует. В музыкальном отношении эти песни имеют более позднюю мелодику, интонационный строй. В отличие от «протяжных», где поэтический текст подчинен музыкальному, в лирических песнях именно слова играют главную роль, а напев второстепенную.

Большинство из лирических песен были позаимствованы в рабочих артелях, куда устраивались сельчане, отправляясь на заработки, в городах на заводах и фабриках, а также их приносили служивые люди, возвращаясь из армии. И в каждой из них исполнителей сопровождают герои, которым они сопереживают, сочувствуют, погружаются в ситуацию развернувшегося повествования.

Чрезвычайно важное место в селе имеют песни, связанные с хороводным и плясовым движением.

Народные названия хороводных песен в зависимости от местности и предназначения могут быть разными; в традиции воронежско-белгородского пограничья это *карагодные, таночные, игровые, гульбишные, плясовые и хороводные*; иногда определения даются с уточнением, касающимся календарной приуроченности песен, — *троицкая, масленичная, весновая и т.д.* [4, С.80].

Как утверждают информаторы «если протяжные «долгие» песни «стягивают», то плясовые «лёлюшки» — «играют». Отметим, что моторность южно — русской пляски наложила яркий отпечаток на стилистику местных плясовых песен. Прежде всего данное утверждение отразилось на исключительной активности их музыкального ритма, где доминирующими

являются дробные и пунктирные ритмические рисунки. Нередко встречаются жестко синкопированные фигуры.

В процессе исполнения песни, как правило, первые две фразы связаны с размеренным и неторопливым хореографическим движением, а две последние — с дробным переплясом. В ряде случаев пульсация слогового ритма, попадающая на припевные слова, не учащается, а наоборот, укрупняется и замедляется, как например в песне «Молодка, молодка» [1. С. 116]. Таким образом возникает контраст ощущений: напев приобретает большую распевность, широту дыхания, плавность, в то время как энергия плясовых движений достигает предельной активности, что характерно для Белгородской традиции. Этот контраст проявляется в поведении певца: ноги выбивают мелкую плясовую дробь, корпус же неподвижен, руки плавно и пластично передвигаются на уровне груди в согнутом или разведенном в стороны виде, а иногда (у женщин) свободно подняты вверх.

Весьма характерным для песен данного села является отсутствие пауз между строфами: после вступительного сольного запева все последующие строфы исполняются без остановки всеми участниками ансамбля.

Литература

1. *Котеля В.А.* Традиционная культура Белгородского края. — Вып. 2. — Красненский район. — Сборник научных статей и фольклорных материалов из «Экспедиционной тетради», 2008. — С. 129.
2. *Кривчикова Н.В.* Лирические песни Белогорья: Поздние лирические песни Белгородской области. — «Экспедиционная тетрадь». издание БГЦНТ, 2009. — С. 5.
3. *Пашина О.А.* Народное музыкальное творчество. Санкт-Петербург. 2005. — С. 286.
4. *Сысоева Г.Я.* Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья. Монография. — Воронеж. — ГУП ВО «Воронежская областная типография». — 2011. — С.115.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ХОПЁРСКИХ КАЗАКОВ

*Юмашева Оксана Александровна
Московский государственный
институт культуры,
г. Химки*

Аннотация. Данная статья рассматривает песенную традицию хопёрских казаков на основе материалов экспедиции в г. Урюпинск Волгоградской области. Локальные стилистические особенности исполнения различных песенных жанров.

Ключевые слова: песенная традиция, жанровые особенности, стилистические особенности, казачье пение.

Abstract. This article examines the song tradition of the Khopyor cossacks based on the materials of the expedition to the city of Uryupinsk, Volgograd region. Local stylistic features of the performance of various song genres.

Keywords: song tradition, genre features, stylistic features, cossack singing.

Песенная традиция казаков, несмотря на позднее формирование, отличается неповторимым музыкально-поэтическим языком, многоголосием, ладово-мелодической основой и жанрово-стилевыми особенностями. Изучение традиции происходит на протяжении почти двухсот лет, среди исследователей наиболее известны работы А.М. Листопадова, Н.Н. Гиляровой, И.И. Земцовского, А.С. Кабанова, Т.С. Рудиченко, А.Н. Иванова.

Хопёрские казаки являются ответвлением Донской казачьей традиции, населяют бассейн реки Хопёр. Урюпинск старейшее поселение Нижнего Поволжья. Изначально, песенная традиция данного региона, считалась мужской, что повлияло на жанровый состав и стилистические особенности пения. В Урюпинске, на данный момент, традицию пения продолжают, в основном, женщины. С 2012 года существует ансамбль «Хопёрские казаки» под руководством Ф.А. Севостьяновой. Песенницей, принесшей в коллектив традицию пения хоперских казаков, является — Кривова Юлия Никифоровна, 1938 г.р., уроженка хутора Верхнесоинского, потомственная родовая казачка. С самого детства она перенимала и играла казачьи песни, в её памяти сохранились напевы всех голосов. Несмотря на тяжелые годы, пережитые её семьёй, нищете, она пронесла песни через годы, и передала в подлинном звучании ансамблю.

«На протяжении многовекового социокультурного уклада жизни казачьего сообщества сформировалась своеобразная манера пения со своей системой эстетических оценок, приёмов артикуляции и интонирования.

Традиция имеет свой набор доминирующих певческих жанров, свой певческий стиль, диалектную фонетику, лексику и синтаксис, местно-характерные тексты напева, артикуляционный фон» [3, С.123].

В. М. Щуров определил традиционные стилевые особенности «как комплекс таких черт, примет, признаков, которые являются типичными либо для определённого жанра, либо для целой группы жанров, возникших в ту или иную историческую эпоху, либо для местной (региональной, локальной) традиции народного музицирования» [6, С.25].

Стилевые особенности пения хопёрских казаков составляют несколько факторов: диалектное пение, низкая форманта у альтов (низкий диапазон, подражание мужскому пению), использование яркого вибрато (иногда специальное раскачивание голоса), открытое тембровое звучание, плотное резонирование (особо ценится «разлив» голоса), вариативность и орнаментика в нижних партиях и выдержанный верхний подголосок — «дишкант». В большинство песен предствлены двух-трёхголосием с противопоставлением нижнего голоса и «дишканта». «Дишкант» может вокализировать без слов, на несколько гласных звуков. Так же встречается гетерофония и гомофонно-гармонический склад.

Жанровый состав представлен пластом исторических, лирико-эпических и собственно лирических песен, так же, записаны примеры строевых, походных и плясовых «частых» песен.

Протяжные песни являются основой жанровой системы пения хопёрских казаков. В этом жанре наиболее выражены стилевые особенности [2, С.134]. Лирические протяжные песни имеют локальное название: исполнители называют их «слезливыми», «сопливыми». Они отмечены общностью поэтических приёмов и принципов изложения, разграничиваются таким признаком, как сюжет: «сюжетные» с одним или двумя-тремя контаминированными мотивами, и «бессюжетные».

К первой можно отнести исторические песни, поводом к созданию которых послужили действительные факты истории. Например, в песне «Ай, как на ясном, на восходе» указано точное местоположение — «Шат-гора». Шат-гора — устар., старорусское название г. Эльбрус, распространенное в 1-й половине 19 века [1]. Вероятнее всего, события, описанные в тексте, являются отражением одной из битв Великой отечественной войны (1941-1945гг.) — битва за Кавказ (25 июля 1942 — 9 октября 1943) [2].

Во вторую входят лирические и исторические песни, основанные на принципе концентрации действия или образа. Так, лирическая протяжная песня «Как за яром, за ярочком» построена по принципу ступенчатого сужения образа: *за яром три зеленых садочка — в первом садочке кукушечка куковала — во втором садочке соловейка распевала — в третьем шлях-дорожка пролежала — мать сыночка провожала, слёзно плакала, рыдала.*

Цепочка символов и метафор придает им картинно-созерцательный характер. В обеих группах заметна незавершенность и образная неоднозначность.

Пласт лирических песен, историческая и походная песни, записанные в экспедиции, исполнители называли «протяжными». С музыкальной стороны они характеризуются, в первую очередь, протяжностью — одним из высоко оцениваемых качеств, воплощающее неограниченность пространств. В напеве протяжных песен наиболее ярко выражена мелодическая вариативность, основанная на большом количестве распевов. Один слог может быть распет на несколько длительностей: от трех и более. На это также оказало влияние «регулярное включение, особенно в протяжных песнях, множества звуковых комплексов-вставок, дифтонгов (реже — трифтонгов)» [4, С.6].

Например, в лирической песне «Ой, как под грушаю»:

Ай, ой, как пад гру(а-я-у)шай, вот(ы) грушаю(е-а-э-е),
ай(и), пад зялё(ё-ё)най, ой(и), садавой(е-о).
Ой, пад грушаю, ой(и), груша(е-о)ю,
е-ой, пад зялё(ё)най ой-и, садавой(ёй).

Ой, пад зялёнай садавой.
Ой, там сиде(е)ла(я), ой-и, пармчка(я-е-о),
ой-е, вот(ы) казачо(ё-ё)нык, ой-и, бабмчка(я-е-о).
Ой, там сиде(о-е-а)ла, ой-и, пармчка,
ой-е, вот(ы) казачо(о-ё)нык, ой-и(е-а), бабмчка.

Ой, казачок ды бабмчка.
Э-ой, как каза(я-а-а)к, ой-и, бабёна(е-а-о)чку,
ох-ы, угова(я-а-а)рива(я)ть да он ста(я)л(а-я-е).
Как каза(я)к, ой-и, бабёна(е-а-я)чку,
ох-ы, угова(я)ривать да он стал...

Диалектное пение одна из самых ярких особенностей традиционного стиля. Специфические черты народной речи донских казаков: «аканье, ассимилятивно-диссимилятивное яканье, фрикативный [у], морфологические особенности (мягкое окончание глаголов 3-го лица настоящего и будущего времени, формы местоимений мене, тебе и пр.), лексико-семантические единицы (казак, есаул, имена выдающихся представителей казачества) и др» [5, С.16].

Система вставных цепочек гласных имеет несколько функций: они заполняют мелодические «повороты» (то есть связки повторений строфы или обороты, закрепляющие ладовые отклонения) и произносятся в речевой артикуляции, или облегчают мелизматическое расцвечивание слога. Так же, за счёт вставных гласных поддерживается определённый темп, влияет на ритмику распевов и песни, в целом.

Отдельный пласт в жанровой системе составляют воинские песни: строевые и походные. В экспедиции был записан пример: «За курганом пики блещут». Отличительной стилиевой особенностью данного жанра являются разный тип моторики и акцентный стих.

Ранее к воинскому жанру относились ещё и плясовые песни, обозначающиеся народным термином «частые» или «скорые». Но, со временем они перешли в быт казаков и поются до сих пор. Частые плясовые песни самый «динамичный» жанр. Сюжеты имеют лирическую или семейно-бытовую направленность, имеют шуточный характер. Отличаются песни не только ярким текстом, но и характерной ритмической пульсацией. Моторика песен объясняется характером, так как, зачастую, сопровождаются активной сольной или групповой пляской.

От исполнителей были записаны следующие плясовые песни: «Кабы мне да чернобровую жану», «Ой, за черную, засмородинаю», «Туман, туман при долине», «А кто ж тому виноват», «У ворот гусли вдарили», «У нас ноне дома не здоровья». По словам Кривовой Ю.Н., песни исполнялись не только в быту, но и на гуляниях, практически все примеры частых песен исполнялись в свадебном обряде.

Важно заметить, что на данный момент традиция пения хопёрских казаков продолжает жить. Многие песни, записанные в г. Урюпинске, уже были записаны ранее и включены в репертуар действующих ансамблей казачьей песни.

Литература

1. *Кабанов А.С.* Многоголосие и ритмика протяжных песен донских казаков // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: Сб. науч. тр. М.: НИИК, 1982. — Вып. 110. — С. 99-143.
2. *Кабанов А.С.* Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков//Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций: Сб. науч. тр. Вып. 127. М.: НИИК, 1983. — С. 131-157.
3. *Михайлова А.А., Никитенко О.Г.* «К вопросу адаптации традиционного наследия казаков Верхнего Дона к современным формам вокально-инструментального исполнительства». Манускрипт. 2019. Том 12. Вып. 2, — 151 с.
4. *Никитенко О.Г.* Песенная традиция казаков Верхнего Дона: фольклорное интонирование и речевой диалект: автореферат кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Волгоград, 2018. — 313 с.

5. *Рудиченко Т.С.* Донская казачья песня в историческом развитии: диссертация доктор искусствования: 17.00. 02 — Москва, 2005. — 548 с.
6. *Щуров В.М.* Стилиевые основы русской народной музыки. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1998. — 464 с.
7. <https://ru.wiktionary.org/wiki/Шат-гора>
8. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Битва_за_Кавказ_\(1942—1943](https://ru.wikipedia.org/wiki/Битва_за_Кавказ_(1942—1943))

ТРАДИЦИЯ ПРАЗДНОВАНИЯ ЗИМНИХ СВЯТОК В ДЕРЕВНЕ АРГАМАКОВО РЯЗАНСКОЙ ОБЛАСТИ: ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ

*Хибина Ольга Викторовна
Дымова Елизавета Дмитриевна
Московский государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. Статья посвящена святкам Рязанской области Спасского района деревни Аргамаково. Святочные дни представляют собой один из самых веселых и шумных праздников. Святки включают в себя разные обряды, которые наделены магическими действиями.

Ключевые слова: ритуал, обряд коледования, обычай, Святки, гадания, обход дворов, ряженье, крещенская обрядность.

Abstract. The article is devoted to the Christmas holidays of the Ryazan region of the Spassky district of the village of Argamakovo. Yule days are one of the most fun and noisy holidays. Yuletide includes various rites that are endowed with magical actions.

Keywords: ritual, rite of caroling, custom, Yuletide, divination, circumambulation of courtyards, mummary, epiphany rite.

*«Сильны морозы Рождественские,
да веселы дни Святочные»
(русская поговорка)*

Святки — это время особых сакральных действий, целью которых является ритуально-магическая защита границ селения и каждого двора, забота о будущем благополучии, об урожае, плодородии скота и рождаемости детей в данной общине в новом году. Святки начинаются Рождеством Христовым (7 января) и завершаются Крещением Господним (19 января), а в древности Святые дни совпадали с периодом зимнего солнцестояния. В Рязанской области Спасского района традиции не выходят за рамки общерусского календаря, но при этом имеют свои особенности в лексике и в вариантах обхода.

В Кутуковской традиции, а именно в деревне Аргамаково выявлена сохранность почти всех обрядовых действий. Для всей Рязанской области характерен обряд колядования под Рождество. На территории Спасского района было зафиксировано только упоминание о коляде в новогодне-поздравительной песне в селе Половском:

*Авсень — каляда!
 Авсяная борода!
 Кто ня даст пирога,
 Мы корову за рога.
 Кто ня даст рожки,
 Расколим акошки.*

Скорее всего, рождественское колядование было заменено ритуальным обходом дворов пастухами. По мнению С.А. Инниковой «...традиционное время — после рождественской полночи (в послевоенный период — с 3–4 часов утра Рождества Христова). Это сакральное время для пастушьих обходов в селениях, расположенных на Кутуковской горе, сохранялось до конца 1980-х гг., пока был жив старый пастух, знавший обряд» [3, С.516]. Каждый пастух шёл к хозяевам, чей скот он пас. Входя в дом, он крестился и разбрасывал зерно. Обходной приговор пастухов: «*На ярки, на баранки, на кудрявые хвасты*», «*На тятицы, на ялицы, на кудрявые хвастыцы*», «*На телицу, на бычицу, авцам на заботу*». Комментируя этот обычай, можно отметить, что «...пастух наделялся особыми возможностями магико-сакрального обеспечения урожая зерновых, плодородия скота и рождение детей в новом календарно-хозяйственном круговороте года» [4, С.41]. Обход пастухом дворов на Рождество объясняется его восприятием как существа, находящегося на грани двух миров: мира людей и мира природы, его функцией было установление взаимодействия между этими мирами. «Способом установления такого взаимодействия в народной традиционной культуре является обряд, где концентрируются все возможные средства воздействия на окружающий мир» [2, С.4]. Под Рождество совершались индивидуальные обходы дворов пастухами, а коллективные — на предновогодний вечер.

Широко распространенным обычаем было «*кликать авсень*», которая бытовала по всей Кутуковской традиции до 1990-х годов. В деревне Аргамаково утром собирались дети и молодёжь группами и начинали ходить по дворам. Текст содержал просьбу о подаении:

*Авсень, Авсень!
 Хади па всем!
 Пазаульчам,
 Па праульчам!
 Падай ножку,
 Заднюю в акошка!
 Падай пирага,
 А то карову за рага!
 Падай пышку,
 А то свинью за ладышку!*

Или другой вариант с просьбой о подавании:

*Авсень, Авсень!
Хади на всем!
Кто ня даст пирога,
Мы таво за рага!
Кто ня даст плюшку,
Таво под падушку!*

По воспоминаниям Чернобыль М.Ю. «Если ничего не падали, то мы могли ответить так: “Кишки, жилутки в пичи сидели на нас глядели”».

Вечером взрослые переодевались в ряженных и начинали ходить по дворам с гармошкой. Главным элементом святочных обходов дворов является ряженье. «Ряжение во время святок служило олицетворением злого мира нежити, который под видом различных оборотней, женщин, переодетых в мужчин, и мужчин, переодетых в женщин, особенно страшилищ в шкурах зверей, медведей, волков и т.п., являлся в среду живых» [1, С.313].

В деревне Аргамаково ряженные фигуры можно разделить на несколько типов. Первый тип травести — это символизация перемены пола в частности замена мужской одежды на женскую и наоборот. В деревне Аргамаково встречается этот прием, где женщины переодеваются в «старика», а мужчины наоборот в «старуху». Это нацелено на игровую ситуацию и на проживание той или иной роли. Второй социальный или профессиональный тип — связанный с статусом человека или его профессиональной деятельностью. Мужчины и женщины рядились в пастуха и пастушку. Мужчины или молодые парни переодевались в солдат, моряков. Во время обходов эти герои носили сатирический характер. Третий тип иноэтнический — относящийся к другому этносу, чужой. Ряженные переодетые в цыган выпрашивали подавание во время обходов дворов. В этом смысле цыгане, как активно действующее единство, становятся своего рода квинт-эссенцией ряженого.

После обхода дворов, ряженные шли на «вечёрки», пели песни и играли в игру «Соседка мила». В эту посиделочную игру часто играли в 1930-е годы в деревнях Спасского района. Рассказ Е.В.Кирюхиной — жительницы деревни Аргамаково опубликовали в этнографическом очерке «Традиционные народные игры и забавы Рязанского края» Б.В.Горбунов, А.В.Ефимов, Е.А.Ефимова, в очерке довольно точно описывается игра. Молодые люди рассаживались по возможности парами. Если водящим был парень, он подходил к одной паре и спрашивал девушку о ее соседе: «Мил — не мил?». Если мил, должна целоваться; если не мил, парень должен пересесть к другой понравившейся девушке. Если с другой девушкой сидит парень, то можно его вытолкнуть. Парень, которого выпихнули

продолжал вести игру. Когда вела игру девушка, она спрашивала парня: «Соседка мила?». Если мила, целовались. Если нет, она пересаживалась к другому парню, который мил, а водящая садилась на ее место. Продолжением этой игры есть другая игра «Пару выставлять на совет». Парю давали какое-нибудь задание и выпроваживали за дверь. *«Они просто разговаривали, ну и целовались тоже».*

По всей Рязанской области, по материалам XX века, основная часть святочных гаданий совершалась вечером на кануне Крещения. Их целью было структурировать новую картину мира. «Святочные гадания развёртывают две важнейшие темы, объединённые в жизни людей: тему земли и урожая, и тему личной судьбы человека» [5, С.16]. Как правило собирались незамужние девушки и гадали о женихах и замужестве. В деревне Аргамаково бытовала традиционная форма гаданий с курицей. По рассказам местной жительницы М.П.Кирюхиной *«Принасили в избу курицу, на пол клали кальцо, воду, угаль, зирно и пускают курицу, што она клюнит то тебя и ждет. Кальцо клюнит — замуш скоро выйдешь, воду пьет — муш пить будит, угаль клюнит — жизнь тяжелая будит, зирно клюнет — сытая жизнь будит».* Её младшая сестра А.П.Жильцова рассказывала, что во время святок *«Брали валинки и шли на улицу кидать черис забор. Вставали спиной к забору и кидали валинок. Куда укажет валинок оттуда муш и придет».* Ещё писали имена на бумаге и клали их под подушку. Утром девушка доставала свёрнутую бумагу и узнавала имя своего будущего мужа.

В деревне Аргамаково сохранилась традиция выпекать из дрожжевого теста пресные пышки — «кресты». Такие «кресты» предназначаются для домашней скотины. Традиционно их выпекают накануне Крещения, после окропляют святой водой, а утром, в день Крещения, смешивают с зерном и дают скоту. Кормление скота выпечкой имеет обережное назначение.

Крещенская обрядность наделялась особыми защитными свойствами. К числу важнейших обрядов крещения относятся защитные и магические обереги с помощью креста. В ночь перед Крещением на всех дверях, окнах и воротах ставили кресты мелом. Согласно верованиям, это делалось для защиты дома и двора от действия нечистой силы. Нельзя не отметить значение крещенской воды в религиозно-бытовой практике православных людей. И хотя большинство храмов были закрыты в советское время, православные семьи ходили за целебной крещенской водой к реке. Крещенский крестный ход в полночь за водой к природному источнику это один из самых устойчивых обычаев традиционного образа жизни. Как отмечает С.А.Иникова «В прошлом столетии соблюдались следующие правила: к крещенскому источнику отправлялись только вдовы и старые женщины; временем его посещения была крещенская полночь; шествие к источнику

и от него к дому совершалось в полном молчании. Крещенскую воду набирали также молча, поэтому такая вода нередко называлась молчальной» [3, С.522].

Подводя итоги, можно отметить, что Святочный обряд в деревне Аргамаково Рязанской области сохранился в памяти жителей по сей день и передаётся молодому поколению.

Литература

1. *Забелин И.Е.* История русской жизни с древнейших времен :Ч. 2/ сочинение И. Е. Забелина. —Москва :Типография Мартынова и К, 1879. — II, 520 с.
2. *Мехнецова К.А.* Пастушьи традиции Новгородской и Тверской областей.— С.-П, 1997, Рукопись.
3. Русские Рязанского края: [монография : в 2 т. / А. В. Буганов и др.; отв. ред. С.А. Иникова] ; Российская акад. наук, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. — Москва :Индрик, Т. 1. — 2009. — 615 с.
4. *Тульцева Л.А.* Рязанский месяцеслов. Круглый год праздников, обрядов, обычаев и поверий рязанских крестьян / Рязанский этнографический вестник. — Рязань, 2001. — 279 с.
5. *Чичеров В.И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI-XIX веков [Текст] : (Очерки по истории нар. верований). — Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1957.— 236 с.

ТАТЬЯНА ИВАНОВНА ШУКАЕВА ИЗ ДЕРЕВНИ ЛОГИНОВО ПАВЛО-ПОСАДСКОГО РАЙОНА МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ МОСКОВСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

*Боронина Елена Германовна
Московский государственный
институт культуры
г. Химки*

Аннотация. Татьяна Ивановна Шукаева — талантливый носитель московской певческой традиции. В статье представлен анализ песенного репертуара Т.И. Шукаевой, урожденной деревни Логинovo Павлово-Посадского района Московской области. К числу черт, позволяющих отнести ее к певцам-мастерам, относятся: яркий артистизм, тонкий слух, способность к импровизации, широкий певческий диапазон, гибкий подвижный голос, приятный теплый тембр. У Т.И. Шукаевой феноменальная музыкальная память, в ее исполнении записано более 50 песен с развернутыми, полными текстами, объемными мелодиями широкого диапазона, что для московской, почти исчезнувшей традиции — большая редкость.

Ключевые слова: певческая традиция, лирика, «давнёшние песни», импровизация, Шукаева Татьяна Ивановна, Московская область.

Abstract. Tatiana Ivanovna Shukaeva is a talented bearer of the Moscow singing tradition and song repertoire of the Loginovo village of the Pavlovo-Posad district of the Moscow region. Among the features that allow her to be attributed to the master singers are: bright artistry, subtle ear, the ability to improvise, a wide singing range, flexible mobile voice, pleasant warm timbre. T.I. Shukayeva has a phenomenal musical memory, she performed more than 50 songs with detailed, full texts, voluminous melodies of a wide range, which is a rarity for a Moscow tradition that has almost disappeared.

Keywords: singing tradition, lyrics, «old songs», improvisation, Tatiana Ivanovna Shukaeva, Moscow region.

Шукаева Татьяна Ивановна (в девичестве Копалкина) родилась в 1921 г. в деревне Логинovo Павлово-Посадского района Московской области. Всю жизнь, практически безвыездно прожила в деревне. Обширный песенный репертуар переняла от своей семьи: прекрасно пел отец, три брата, мать, сестра. Татьяна Ивановна точно, метко характеризует особенность голосов каждого участника семейного ансамбля. Отмечает, что у матери был низкий голос. Высокий, подвижный голос был у сестры, яркой представительницы московской школы пения. У самой Татьяны Ивановны — низкий грудной альт широкого диапазона. Братья обладали высокими теноровыми голосами. Хранителем традиции и главой певческой группы был отец Иван

Селиванович 1892 г.р., также урожденный деревни Логиново, обладавший мягким природным басом.

Песенное наследие Татьяны Ивановны Шукаевой составляют в основном поздние лирические песни и романсы. От исполнительницы записано более 50 наименований указанного жанра. Основные темы — любовные переживания, семейные отношения. Особое место в репертуаре занимает молодецкая лирика, видимо, отражая вкус и предпочтения отца и братьев.

Более скромное место в репертуаре местного знатока песенной традиции — Татьяны Ивановны Шукаевой занимают свадебные песни. Хотя она бойко вспоминает о свадебных приуготовлениях, как проходил «пропой», «гляжево», помнит, что было на «просватанье». Певица рассказывала и показывала в движении как исполнялись на свадьбе некоторые песни, когда несколько человек, приплясывая, двигались по кругу, к примеру, под напевы «Во пиру была, во беседушке», «Ни прастая кинарейка» («после венчания плясали, пели») и другие. Для московской традиции характерно присутствие небольшого платочка в руках во время пляски. Платочек, как правило, — хлопчато-бумажный или шелковый, белый (изредка мог быть нежно-розовый, голубой). Платочки, как правило, по краю обвязаны кружевом, выполненным крючком, зачастую, самими исполнительницами. Платочек могли держать в руках как женщины, так и мужчины.

Указания на исполнение хороводов в деревне Логиново, где всю жизнь прожила Татьяна Ивановна, еще более лаконично. Так, исполнительница, пропев хороводную песню «Вдоль по морю», замечает: «Круга водили, за руки ходили. Это мама рассказывала, я уже не застала».

Песни в исполнении Т.И. Шукаевой по своим тематическим и поэтическим особенностям находятся в русле среднерусской песенной традиции. Местная специфика просматривается на уровне московского диалекта. Исполнительница произносит «булошная», «вьюношная», в пении узкие гласные переводит в широкие «куку-а-шка», «из лесо-а-чка», «е» часто заменяет на «и» — «пирийду», сдержанно акает — «ни прастая кинарейка».

В чем же еще проявляются черты московского песенного стиля в творчестве Т.И. Шукаевой?

Ее пение отличает плавность и непрерывность ведения звука, широкое дыхание, красота и мастерство, виртуозность и одновременно некая вальяжность. Запев первого куплета, как правило, более развернут по сравнению с последующими, даже витиеват. Постоянно присутствует органичная вариативность мелодики. Общая характеристика певческого стиля Т.И. Шукаевой — спокойно, достойно, размеренно.

Одна из особенностей дарования певицы — умение показывать отдельные партии, достраивать свое сольное исполнение, как бы слыша всю многоголосную фактуру. Не раз в ходе экспедиционной записи использовался

прием наложения звука. Певица, слушая свое собственное исполнение, начинала искусно пристраивать второй голос, чаще всего уходя вверх.

Ладовое строение песен в подавляющем большинстве — широкобъемный минор, часто с седьмой низкой ступенью.

В мелодическом рисунке часто встречаются широкие ходы на кварту, квинту, сексту, реже септиму и октаву, они придают напевам особую выразительность.

Структура песенных периодов-строф большей частью развита, классически завершена и пропорционально уравновешена. Равносложные строчки в строфе выстраиваются чаще со второго куплета, в первом же возможно увеличение количества слогов в строке, фраза расширяется, становится объемнее, шире [1, С. 17].

Песенная форма Т.И. Шукаевой выстраивается посредством следующих приемов:

- тип мелодического развития — повторность;
- особенность формообразования — симметричные построения;
- способ интенсивного развития напева — варьирование.

Исполнительнице присуща напевная музыкальная речь с разрастанием строфы, разрывами слов, длительными внутрислоговыми распевами [3, С. 18].

Татьяна Ивановна — безусловно, знаток московской традиции, претворяющий ее существенные черты, описывающий и характеризующий явления традиции средствами выразительного образного народного слова и музыкальной интонации [2, С. 7].

Сама исполнительница выделяла старинные песни от более поздних, называя их «давнѣшними».

Краткий список песен в исполнении Т.И. Шукаевой:

1. Чудный месяц плывет над рекою. Романс
2. Шумел камыш. Поздняя лирика.
3. Ехал на ярманку ухарь купец. Поздняя лирика.
4. Я под окошком проливался. Молодецкая лирика.
5. Вы не вейтесь, черные кудри. Молодецкая лирика
6. Во пиру была, во беседушке. Свадьбишная
7. Соловей кукушку уговаривал. Поздняя лирика
8. Шла Машѣнка-Маша из лесочка. Лирика. «Давнѣшняя».
9. В саду Маша гуляла. Лирика. «Давнѣшняя»
10. Ни простая канарейка из-за саду вылетела. Свадьбишная
11. Слушайте, граждане, вы внимательно. Жестокий романс.
12. По утру рано раненько жавароночек поет. Молодецкая лирика.
13. Не знакомая чужая, чужа дальняя сторона. Романс времен первой мировой войны. «Давнѣшняя»
14. Мамашенька браниться. Баллада
15. Раз к цыганским кибиткам. Жестокий романс

16. Потеряла я колечко. Поздняя лирика
17. Чудный месяц. Романс
18. Доля моя. доля. Лирика
19. Над рекой на горе. Лирика
20. Горе мое. горе. Лирика. «Давнёшняя»
21. В унылой роще соловьиной. Романс
22. Ехали солдаты. Молодецкая лирика.
23. Ивушка, ивушка зеленая. Лирика. «Давнёшняя»
24. Летает по воле орел молодой. Молодецкая лирика. «Давнёшняя»
25. Мальчишка ты, мальчишка молодой. Молодецкая лирика
26. На заре, на зореньке. Лирика. «Давнёшняя».
27. Долго ждали наконец. Лирика. «Давнёшняя»
28. Я в деревне мальчик жил. Романс.
29. Чем красен в огороде мак. Лирика. «Давнёшняя»
30. Что не ягода-малина. Лирика. «Давнёшняя»
31. Девушка бедная. Жестокое романс.
32. Понапрасну Ванька ходишь. Молодецкая лирика.
33. Посею лебеду на берегу. Плясовая.
34. Ночка, моя ночка. Поздняя лирика.
35. Солнце всходит и заходит. Молодецкая лирика. «Давнёшняя»
36. Задумал странник потрудиться. Молодецкая лирика.
37. Шумел-горел пожар московский. Лирика.
38. Под зеленою ракитой русский раненый лежал. Баллада.
39. Голова ль ты моя удалая. Молодецкая лирика.

Характерной особенностью московской певческой традиции, хранительницей которой, несомненно, является Т.И. Шукаева можно назвать многообразие мелодики и ладового строения напевов, широкообъемных, развернутых, стройных и композиционно завершенных. Они впитали в себя мелодические обороты певческих традиций многих временных пластов различных регионов Центральной России, представ, в целом, характерными среднерусскими и, конкретно, московскими чертами. Отсюда яркость и значительность интонаций, их весомость и глубокая содержательность. Все это ставит русские народные песни в исполнении Т.И. Шукаевой в один ряд с выдающимися достижениями русской музыкальной культуры.

Записи песен Т.И. Шукаевой проводились во время фольклорно-этнографических экспедиций Московского педагогического колледжа № 12 и фольклорно-этнографической студии Дворца пионеров на Воробьевых горах под руководством Е.Г. Борониной в 1997-2007 гг. Песни уникальной исполнительницы прочно вошли в репертуар фольклорного ансамбля «Оберег» Московского городского Дворца детского (юношеского) творчества (МГДД(Ю)Т) и фольклорного ансамбля кафедры культурного наследия Московского государственного института культуры (МГИК) [1, С 102.].

Литература

1. *Боронина Е.Г.* Московская народная песня в репертуаре фольклорного ансамбля // Традиции и инновации в современном культурном пространстве: материалы V Международной научно-практической конференции (г. Москва, 13 марта 2014 г.) /отв. ред. Л.А. Рапацкая. — М.: РИЦ МГГУ им М.А. Шолохова. 2014. С. 100-104.
2. *Московские песенные традиции* / Сост. В.Б. Сорокин, С.И. Пушкина. М.: Издательство «Родник», 2001. — 98 с.
3. *Новикова А.М., Пушкина С.И.* Русские народные песни Московской области. Выпуск I. М.: «Советский композитор», 1986. — 290 с.

ЖЕНСКИЙ ОБРЯДОВЫЙ КОСТЮМ ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ

Романова Наталья Николаевна
Ярославский колледж культуры
г. Ярославль

Аннотация. Одежда человека, обувь и украшения создавались и совершенствовались на протяжении многих столетий. Сегодня они — неотъемлемая часть материальной культуры народа. В данной статье рассматриваются факторы, повлиявшие на формирование народного костюма Ярославской области.

Ключевые слова: обрядовый костюм, сарафан, пояс, лапти, головной убор, традиция Ярославской области.

Abstract. Human clothing, shoes and jewelry have been created and improved for many centuries. Today they are an integral part of the material culture of the people. This article considers the factors that influenced formation of the folk costume of the Yaroslavl region

Keywords: ritual suit, sarafan, belt, paws, headdress, Yaroslavl region tradition

На формирование народного костюма Ярославской области отложили свой отпечаток многие факторы — исторические, климатические и пр. Тёплое лето и морозная зима, затяжная весна и слякотная осень позволили сформироваться довольно большому разнообразию одежды и материалов для её изготовления. Но, конечно, определяющим фактором для для пошива одежды был род трудовой деятельности местного населения.

Основной тканью на протяжении многих веков в средней полосе России был лён. Льняной холст получали как промышленным путём, так и в домашних условиях. Готовое волокно отбеливали и красили: в ход шёл корень морены, кора дуба и ольхи, луковая шелуха и другие природные красители. Такая ткань называлась «крашениной». Из крашенины изготавливались предметы обихода и различная нательная и верхняя одежда. Это, в свою очередь, способствовало совершенствованию обработки льна и вариантов его возделывания и ткачества. Но всё же в холодное время года льняная одежда не всегда спасала человека от холода и требовалась одежда более тёплая, что давало стимул для развития животноводства, не только как средства пропитания, но и с целью получения шерсти и меха для изготовления одежды. Поэтому, в ярославском костюме мы встречаем вместе и дмотканое сукно, и изделия из овчины и кожи, вязаные вещи и плетёную берестяную обувь. Отсюда вывод, — материалы, использовавшиеся в изготовлении одежды, явление вполне закономерное, обусловленное всей жизнью народа этой местности.

Сама форма и конструкция костюма находится не только в прямой зависимости от материала, его пластичности, но и непосредственно от задачи его использования. Весь покррой народной одежды довольно прост и экономичен: создавая одежду, старались использовать материал полностью, цельными полотнищами, без нужды не резать или кроить материал, а шить так, чтобы не было отходов. Вся одежда выглядела пышно и объёмно. Человек в такой одежде производил впечатление дородности, величавости, отсюда и все движения его были статными и плавными.

Свой след в развитии костюма оставило и татарско-монгольское иго. В этот период в крестьянской среде заметно появление обилия распашной одежды (сарафаны, душегреи), как новое веяние появляются новые аксессуары и декор. Верхняя одежда всё чаще конструируется и шьётся с отрезной талией. Но это скорее исключение из правил. Любимой крестьянской одеждой по-прежнему остается свободный покррой.

Декором для всех элементов одежды повсеместно служили вышивка, пуговицы, ленты, цветные аппликации из полосок ситца, гарус, бахрома, бранное ткачество и другие материалы. Появление вышивки и отделки льняными, шёлковыми и даже металлическими нитями, а также употребление бисерных, жемчужных, деревянных и оловянных украшений обусловлено развитием различных промыслов и ремёсел. Например, наиболее часто (до к. XVIII в.) в украшении простых костюмов встречается речной жемчуг, но к нач. XIX века этот, процветавший ранее в Ярославской области промысел, постепенно исчезает. А вот использование большого количества шерстяных и хлопчатобумажных тканей, шалей и платков в XIX в. тесно связано с развитием мелких кустарных мастерских и больших мануфактур в Ярославле и его окрестностях — Романове, Брейтово, Рыбинске, Любиме, Пошехонье, Мологе. Народный костюм часто причудливо сочетает домотканое полотно с фабричными тканями: парчой, шёлком, кисеёй, ситцами и сатинами. Широко был известен и популярен способ изготовления ткани, украшенной модной набойкой: крестьяне брали домотканый холст, отвозили его в город, где мастера украшали его набивными орнаментами или узорами.

Встречается отделка элементов костюма фабричной тесьмой и кружевом. Женщины их покупали на городских ярмарках, в торговых лавках, как и оловянные пуговицы, бахрому, тесьму из золотой нити, бусины и бисер. Часто ярославские мастерицы плели кружева для себя сами. К нач. XIX века большую популярность получает золотое шитьё, изделия с таким украшением получались необычайной красоты и отличались качеством выполнения.

Несмотря на разнообразие декоративных украшений, ярославский крестьянский костюм вплоть до конца XIX века сохранил свой традиционный стиль. Здесь преобладал традиционный сарафанный комплекс, состоявший

из рубахи, прямого круглого сарафана и фартука. Обязательными элементами одежды были пояс, платок или шаль, головной убор и обувь, а также различные по форме и конструкции ушные, шейные и нагрудные украшения. «Народ вырабатывал и сохранял для костюма формы, в наибольшей степени соответствовавшие характеру его занятий, быту, географическим и климатическим условиям, отвечавшие эстетическим представлениям о красоте» [7].

Основой женского ярославского костюма была длинная (до щиколоток) **рубаха** — чаще холщовая (льняная или конопляная). Порой она была единственным самостоятельным элементом одежды, выполняя функцию легкого женского платья. Рубаха обязательно подпоясывалась, иначе считалось, что «девка распоясалась» (т.е. потеряла бережную силу). Для каждого рода занятий были свои рубахи: будничные и праздничные, покосные и поживные, которые крестьянки надевали во время сезонных работ. Праздничные рубахи изготавливались из более тяжелых тканей (сукно, шерсть), их тоже могли носить как самостоятельную одежду (костюм).

Наиболее распространенный вариант крестьянской рубахи — белая холщовая туникообразная, с глубоким разрезом на груди. Для придания руке большей свободы в подмышечную область вшивалась ромбовидная вставка — ластовица из кумача. Часто можно встретить рубаху, составную, то есть из разных видов материала. Верхняя часть рубахи называлась «лифом» или «рукавами» и шилась из более дорогой и красивой ткани, а нижняя часть — «подол» или «станина» могла быть из более грубой дотканины. Это делалось из экономии материала. Так как нижний стан рубахи не было видно из-под сарафана, то и тратить на него дорогостоящий материал не считалось необходимым. Плечевая часть рубахи имела плечевые вставки «полики», обильно украшенные вышивкой и ткачеством, аппликацией красивой расшитой тканью, нашивками из блёсток и тесьмы. Среди ярославских рубах часто можно встретить группу бесполиковых рубах — рубаха с круглой «воротушкой» или рубаха на кокетке. Это более поздние виды рубах, пришедшие в деревенскую моду из города.

Горловина, края рукавов и подол любой рубахи обязательно декорировались вышивкой в качестве оберега. Чаще всего на ритуальной вышивке можно встретить курочек, «рожаницу» и древо жизни. На Ярославской земле обрядовые рубахи были обязательно красного цвета. В «сенокосницах» нередко встречается сочетание разных тканей: крашеного холста и пестряди. Такие рубахи все ярославские крестьянки носили без сарафана. Считалось, что красный цвет сочетался с цветом солнца, а женщина в красной рубахе на фоне цветущих лугов была связана с самим солнцем. Жатвенные рубахи имели свои обрядовые особенности. Например, подол рубахи обязательно украшался полосами бранного шитья или вышивками:

узорный подол касался земли, связываясь с землей-матерью. Во время жатвы или сенокоса сарафаны иногда совсем снимали или же подтыкали за пояс, чтоб виден был символический узор рубахи. Такая же специальная обрядовая одежда существовала и для других обрядовых действ, к примеру — на день первого выгона скота.

Сарафан — второй основной элемент женского костюма Ярославской области, — его изготавливают из холста, дмотканого сукна, крашенины или фабричных тканей, но более распространенной тканью для будничных или рабочих сарафанов была — пестрядь. Это хлопчатобумажная или шерстяная ткань, изготовленная из остатков пряжи разной расцветки. При ткачестве на станке, нити скрещиваются, и получается пестрая ткань в клетку или полоску. Самым распространенным бытовым сарафаном был — круглый прямой сарафан, шившийся из прямых цельных полотнищ в виде широкой высокой юбки, присобранной по верхнему краю и крепившийся к фигуре с помощью лямок, как над грудью, так и под грудью. Сарафаны могли быть «холодными» (на тонкой подкладке или совсем без неё) и «тёплыми» (на шерстяной, иногда стеганой подкладке или даже на меху). «У русских такая одежда была известна еще в допетровское время и считалась «московской модой», в некоторых регионах прямой сарафан так и называли «москвич», «московик». Прямой сарафан из дмотканого пестрядинового полотна обычно сочетался с фартуком из того же материала. Поверх фартука повязывали пояс. Завершал костюм головной убор, состоявший из ситцевого повойника и платка» [1].

Обязательным элементом бытового и праздничного крестьянского костюма был **передник**. В местных деревнях обычно поверх сарафана надевали передник с завязками, который крепили выше груди, но более распространенный вид ношения передника был способ завязывания его на талии. Передники повсеместно имели две функции утилитарную, защищая одежду от загрязнения, и нарядную (декоративную), способствующую украшению всего костюмного комплекса. Поверх передника обязательно повязывался **пояс** или кушак. Этот элемент костюма считался сакральным, давался каждому человеку при крещении. А вот первородный пояс, которым опоясывали только что рождённого ребенка, был из крученой овечьей шерсти и после крещения ребёнка хранился у матери всю жизнь. Ходить без пояса, «распоясанным» считалось неприличным. Распоясать человека — значило обесчестить его, лишить защиты высших сил [3, С.104-107; 4, С.20-25; 5, С.186]. Пояс нес важную смысловую нагрузку в различных обрядах. Например, в свадебном — поясами украшали тройки лошадей, связывали руки жениха и невесты поясом. Даже в последний путь человека провожали с ним — на поясах опускали в могилу гроб с умершим человеком. Красный кушак, подаренный любимому, охранял его от лихого глаза, соперниц и неудач.

Кушаки и пояса были кручёными, плетеными, вязаными и ткаными. Если праздничный сарафан был сшит из дорогих покупных тканей: штофа, бархата, парчи, то пояс могли завязывать под ним, на рубахе. Обычно девушки прикрепляли к поясу расшитые кармашки для платочков, конфет и пряников — «лакомники», а взрослые женщины носили на поясе небольшие кошельки для денег, ключей и хозяйственной мелочи.

Для женщин и девушек всей территории России характерны следующие **головные уборы**: девушкам разрешалось носить открытые волосы, не закрывая теменную часть головы. Главным образом это были повязки в форме обруча или прямоугольника, укреплявшиеся на голове с помощью лент и тесемок; их делали как на твердой основе, так и из различных тканей — парчи и позумента, штофной ткани, полос кумача с богатым золотым шитьём, самоцветами и рубленным перламутром. Иногда повязки декорировались спускавшейся на лоб ряской из речного жемчуга, стекляруса или бисера. Самым популярным головным украшением у девушек были вплетаемые в косу различные «косники», которые изготавливались из тех же тканей, что и головные уборы и повязки. А вот женские головные уборы должны были полностью скрывать волосы от посторонних. У женщин головные уборы имели общее название кокошники — от слова «кокошь», то есть «курица» или «наседка». Популярными поделочными материалами для их изготовления были парча, шелк, штоф и бархат, расшитые золотыми нитями и украшенные фольгой, стеклярусом, бисером или речным жемчугом.

Но всё же главный и самый распространенный головной убор крестьянок всех сословий был платок, — незамысловатый головной убор с конца XII века плотно вошедший в обиход русских женщин. Носили его жительницы Ярославской области всех возрастов: от маленьких девочек до пожилых женщин. Платки были хлопчатобумажные, шелковые, шерстяные и иногда являлись самостоятельным элементом костюма, но чаще всё-таки использовались как яркое дополнение к праздничному костюму. Платок придавал образу женщины величавость, красочность и был логическим завершением всего костюма в целом.

Женский костюм ярославских женщин узнается по сочетанию красного цвета различных полосок и клеток. Клетка с вышитыми орнаментальными вставками — любимый мотив. Богатство отделки показывало статус и достоинство хозяйки. В каждой губернии были общие черты и отличия, по которым можно было, как поговору, понять из какой семьи женщина и каков её социальный статус, пол её детей и многое другое. Костюм являлся паспортом женщины. Праздничную одежду берегли, передавали из поколения в поколение. Дорогие наряды крестьянки почти всегда хранили в деревянных сундуках в клетях, в проветриваемом помещении.

Праздничные рубахи и сарафаны доставали лишь в большие праздники и по торжественным случаям, а в обычные дни ярославны ходили в менее богатом наряде и не щеголяли одеждою.

Обувью повсеместно служили плетеные лапти. Наличие и приобретение их было довольно доступно, так как Ярославская область находится в лесополосе и материала для изготовления простой обуви было предостаточно. В основном их использовали как домашнюю рабочую обувь для выхода на двор для ухода за скотом и в любую погоду их одевали в лес. Часто летом ходили босиком, но во время сенокоса ноги от ступни до колена обматывали онучами, а поверх них завязывали оборами, для того, чтобы икры ног не ранила жесткая трава. Не у каждого крестьянина имелись кожаные сапоги или коты, но если в семье всё же появлялась кожаная обувь, то ее использовали только в особых случаях, так как берегли и она служила не одному поколению семьи. Зимой носили валенки или катанки из овечьей шерсти естественных цветов — серые, черные и белые.

Интересны некоторые факты о Ярославском костюме:

— одним из изменений в девичьем костюме при перемене статуса (невеста) были изменения в головном уборе. На голову просватанной девушки крепился «натемник» — вышитый кружок или овал из ткани, прикрывавший макушку, коса при этом оставалась открытой;

— украшение сарафана тесьмой или вышивкой вдоль переднего шва в некоторых местностях означало, что его хозяйка проживает в селении на берегу реки;

— на Рождественских молодежных посиделках девушки переодевались несколько раз: они приносили наряды с собой и, к примеру, если девушка не имела сменного праздничного сарафана, то могла взять его взаймы у подружки;

— парни, приходившие на посиделки, выбирали себе невест по разговору, поведению, по умению прясть и вышивать и особое внимание уделяли нарядам девушки;

— особый смысл девушки придавали обычаю одеваться во всё новое в первый день нового года, обновы были всегда;

— перед началом сева льна было принято мыться в бане и одеваться в новую льняную рубаху. Однако в XIX веке в Рыбинском уезде были примеры, когда крестьяне, напротив, — раздевались перед началом работ, чтобы показать свою бедность, а лён «сжалился» над ними и уродился хорошим;

— в праздники крестьянские модницы надевали до 6 пар вязаных чулок, собирая их на ноге складками («гармошкой»). Толщина ног являлась признаком не только красоты, но и застенчивости;

— в некоторых местах можно было увидеть сговоренную девушку в не подпоясанном сарафане, это объяснялось тем, что просватанные

девушки носили пояс под сарафаном на рубаше. Такая особенность типична для начала XIX века в Романовском и Рыбинском уездах;

— в Мологе существовал такой обычай: нарядно одетая молодуха на Юрьев день шла на реку за водой. По примете от этого должны были лучше доиться коровы.

И завершить экскурс в историю ярославского крестьянского женского костюма хотелось бы словами М.Н. Мерцаловой: «Чем пристальнее изучаешь русский народный костюм как произведение искусства, тем больше находишь в нем ценностей, и он становится образной летописью жизни наших предков, которая языком цвета, формы, орнамента раскрывает нам многие сокровенные тайны и законы красоты народного искусства» [6].

Литература

1. *Кислуха Л.Ф.* Народный костюм Русского Севера XIX – начала XX века: в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» / Л.Ф. Кислуха; ГУК «Гос. музейное объединение Худож. культура Рус. Севера» (Архангельск). — Москва : Северный паломник, 2006. — 272, [2] с.
2. *Конова В.* Наряд русской крестьянки. — (Костюм). /авт. Конова В./ Юн. художник, 1991., № 6. С 24-26.
3. *Костоловский И.В.* Из свадебных обрядов и поверий Ярославской губернии // Этнографическое обозрение. Кн. LXXV. — Б.м., 1908. — № 4. — С.104-107.
4. *Лебедева А.* Русский народный костюм / Лебедева А. // Юный Художник, 1983. — № 10. — С. 20-25.
5. *Маслова Г. С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начале XX века. О взаимосвязи народной одежды и традиционных обрядов / Г. С. Маслова. — Москва: Наука, 1984. — 216 с. — С. 186.
6. *Мерцалова М.Н.* «Поэзия народного костюма» — Москва: Молодая гвардия, 1988. — 224. с ил.
7. *Пармон Ф.М.* Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества — М. Ленпромбытгиздат, 1994. — 272с.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В МУЛЬТИМЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Зайцева Елена Александровна

МГИМ им. А. Г. Шнитке

г. Москва

Аннотация. В статье рассматриваются трансляция музыкального фольклора в мультимедийном пространстве при помощи различных видов современной коммуникации. В собирательской и научной деятельности, музыкальном образовании, культуре и СМИ духовное наследие предков обретает новую жизнь. Общие свойства мультимедиа и музыкального фольклора, такие как синкретизм, аутентичность (подлинность), соединение временных и пространственных категорий, импровизационность дают возможность урбанизированному пользователю не потерять свою этноидентичность.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, мультимедийное пространство, дистанционное обучение, этноидентичность.

Abstract. The article deals with the broadcast of musical folklore in the multimedia space using various types of modern communication. In collecting and scientific activities, music education, culture and the media, the spiritual heritage of the ancestors reborns. The general properties of multimedia and musical folklore, such as syncretism, authenticity, the combination of temporal and spatial categories, improvisation, enable the urbanized user keep their ethno-identity saved.

Keywords: musical folklore, multimedia space, distance learning, ethno-identity.

Интерес к этномузыке в мире огромен. Всемирная сеть интернет дает возможность опытным пользователям и слушать, и смотреть аутентичные записи и фольклорные фестивали. Уже трудно представить современного человека без мобильного телефона типа андроида или айфона, электронной почты, планшета или ноутбука, аэропорт — без табло, а город — без светящихся реклам. Это — наша реальность, которая в период пандемии минувшего и нынешнего годов стала насущной необходимостью. А ведь еще лет пятьдесят назад село Плёхово Курской области было немислимо без карагода «Тимоня», село Дорожёво Брянской области — без обрядовой игры «Кострома», в село Афанасьевка Белгородской — без песен вокального ансамбля Ефима Сапелкина и наигрышей Емельяна Сапрыкина.

В 2011 году вместе с известным этнохореографом, заслуженным работником культуры РФ, профессором Московского государственного института культуры Алексеем Ивановичем Шилиным мы были в экспедиции в Пыщуском и Павинском районах Костромской области. В отдалённые деревни добирались на рейсовых автобусах, курсировавших один раз в два дня, для того чтобы зафиксировать песни и пляски ушедшего века. Меня поразило, когда одна из исполнительниц лет восьмидесяти после

длительного сеанса записи архаических песен вышла на улицу, достала из кармана халатика мобильный телефон и позвонила подруге, половшей в это время огород, чтобы договориться о встрече. Надежда Ефимовна Томилова (1938 г.р.) из деревни Доровица Павинского района Костромской области звонила мне в Москву по сотовой связи регулярно, имея желание напеть пришедшую ей на память песню, а теперь народную исполнительницу легко найти в интернете, так как её творческая деятельность в качестве певицы, аккомпанирующей себе на балалайке, подаренной ей Владимиром Вольфовичем Жириновским, продолжается. «Надежда Ефимовна Томилова из д. Доровица, несмотря на преклонный возраст, приняла участие в Областном фестивале-конкурсе гармонистов, плясунов и частушечников «Эх, Семёновна!» в номинации: «Поиграй повеселей»» [2].

Рассмотрим в настоящей статье значимые аспекты соприкосновения музыкального фольклора и мультимедийного пространства.

Общеизвестно, что фольклорные экспедиции, как вид собирательской и научной деятельности, предполагают не только всестороннюю фиксацию, но и последующую систематизацию и хранение информации. Необходимы географические карты с нанесением изучаемых объектов, локусов бытования типовых напевов, наигрышей или жанров, тексты в программе Word, ноты, фотографии, аудио- и видеофайлы, таблицы. Вся зафиксированная разноплановая информация требует синхронизации.

Комплексные обследования регионов с последующей детальной компьютерной и мультимедийно обработкой зафиксированного в фольклорно-этнографической экспедиции материала начал осуществлять еще в конце прошлого века кандидат искусствоведения, профессор Анатолий Михайлович Мехнецов (1936-2008), возглавлявший подготовку этномузыкологов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Вскоре это стало общим правилом отечественных и зарубежных собирателей музыкального и хореографического фольклора. Член бюро Научного совета по фольклору РАН, профессор кафедры этномузыкального наследия, руководитель Лаборатории системных исследований этномузыкальных культур Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки — Владимир Владимирович Мазепус (1947-2006) — осуществлял комплексный подход при исследовании фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Юрий Ильич Шейкин — фолклорист, доктор искусствоведения, член научного совета по фольклору РАН (1988), эксперт Департамента нематериального наследия ЮНЕСКО по музыкальному фольклору народов Сибири, обладатель международной премии им. Ф. Кондзуми в области сравнительного этномузыкального наследия (Токио, 2008), заведующий кафедрой искусствоведения Арктического государственного института Культуры и Искусств, профессор Новосибирской

консерватории еще десять лет назад в рамках дискуссии по проблемам преподавания музыкального фольклора, развернутой на страницах научного альманаха «Традиционная культура», считал необходимым «...создать электронный сайт при Министерстве образования и науки Российской Федерации, на котором можно предложить региональные фольклорные записи для учебного процесса. Сделать такой шаг нужно было давно, чтобы в XXI в. перейти к сравнительному музыкознанию на учебном уровне» [4, С.4].

В учебном процессе колледжей и вузов, предполагавшем проведение фольклорных экспедиций, становилось насущной потребностью высокое техническое оснащение и качественное обучение профессиональных кадров, осуществляющих столь важную для сохранения нематериального наследия предков миссию. Однако должны были пройти десятилетия, за которые носители фольклора уходили, а собиратели фиксировали рудименты уходящей традиции.

Современное преподавание дисциплин по музыкальному фольклору сведено к минимальному количеству часов, не позволяющему основательно изучить хотя бы русский музыкальный фольклор, не говоря уже о народной музыке этносов Российской Федерации. Дефицит времени, особенно образовавшийся в период пандемии, работа со студентами в дистанте потребовала новых форм коммуникации. Электронно-информационная образовательная среда, различные сайты, мультимедийные тексты оказались весьма уместными, удобными и актуальными как для преподавателей, так и студентов. Взаимодействие в рамках учебного процесса между педагогом и студентами сместилось в сторону презентаций, а также аудио- и видеоспособов отчетности. Если прежде в рамках курса народного музыкального творчества студент был обязан спеть соответственно количеству отведенных недель 17 народных песен, то теперь это происходит за счет отсылки их преподавателю на WhatsApp.

Студенты второго курса Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке в текущем учебном году выполняли инструментальные и вокальные аранжировки образцов музыкального фольклора, размещенных в интернетпространстве — в группе. Записи осуществлялись в видеоформате либо с участием других студентов, либо исполнитель записывал себя многократно, музицируя на нескольких инструментах (ксилофон, маримба, бубен, колокола), а затем сводил видеотреки. Русские народные песни, распеваемые традиционно а capella зазвучали в новом прочтении ярко и неожиданно, отражая представления о музыкальной образности русского фольклора в рецепции человека XXI века.

Национальные традиции прошлого транслировать современному урбанизированному сообществу довольно сложно, так как в разных плоскостях сосредоточены исходные ценности. В настоящее время в интернете

выложены сборники, диски, фильмы, телепередачи, аудиофайлы. Набирай ключевые слова — изучай, радуйся! Однако, чтобы их найти, надо знать, что искать. Тут нужен для прокладывания пути хороший вожак или навигатор.

Поразительно, что в нашей многонациональной стране отсутствует радиостанция, на которой можно было бы в любое время послушать русский музыкальный фольклор, тем более посмотреть по какому-либо каналу телевидения. В этом смысле живущие в мультимедийном пространстве телевизионные передачи «Мировая деревня», а также радиоэфиры «Странствия с Сергеем Старостиным» представляют особую ценность. Уже более года на радио России-Культура ежемесячно в рамках Российского радиounиверситета выходят эфиры, которые ведет писатель, журналист Дмитрий Конаныхин совместно с фольклористом, кандидатом искусствоведения, профессором МГИМ им. А.Г. Шнитке, лауреатом международных конкурсов Еленой Александровной Зайцевой. Программы посвящены музыке народного календаря. Важно, что из них можно узнать о народных праздниках, обрядах, поверьях, звучит инструментальная и вокальная народная музыка. Благодаря возможностям мультимедиа, программа выходит как в радиоверсии, так и в визуальном воспроизведении на YouTube. Уникальный в своем роде радиокурс по народному творчеству для всей страны позволяет послушать в удобное для человека время полностью или фрагментарно любую из четырнадцати радиопередач цикла [3].

Радио, смартфон и наушники, лайки и комментарии в YouTube породили новый тип коммуникации, доступный любым возрастам, социальным группам, жителям отдаленных регионов страны и мира. Слушатель-зритель имеет право на свою реакцию, особое суждение, которое становится при помощи возможностей интернета известно и журналисту, и его гостю.

Мультимедийное пространство обладает еще одним свойством, порожденным искусственным интеллектом, способностью передавать опыт тех, кого в этом мире уже нет. Образно говоря, это некое междумирье. Крупнейший собиратель музыкального фольклора, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации Вячеслав Михайлович Щуров (1937-2020) свой последний концерт в Рахманиновском зале Московской Государственной консерватории им. П.И. Чайковского дал 11 сентября 2020 года. Многим желающим на этот концерт попасть не удалось по ряду причин, связанных с пандемией. Видеозапись, осуществленная в тот вечер Владимиром Дмитриевым (монтаж и редактирование Николая Кондратьева) и выложенная в интернете, дает возможность ценителям народного искусства и увидеть, и услышать тот прощальный концерт, на котором Вячеслав Михайлович последний раз пел лирическую протяжную песню, записанную им в начале своего творческого пути на Нижней Тунгуске, «Ты взойди, солнце красное» [3].

Мультимедийное пространство раскрывает уникальные возможности коммуникации и на международном уровне.

Еще относительно недавно Российская государственная радиовещательная компания «Голос России» осуществляла радиовещание на зарубежные страны на английском и еще на сорока четырех иностранных языках. Задачи радиостанции — знакомить мировое сообщество с жизнью России, с точкой зрения российского государства на события в мире, вести диалог с соотечественниками за рубежом, содействовать популяризации русской культуры и русского языка. «Голос России» считался одним из крупнейших мультимедийных мировых СМИ. «Голос России» входил в пятерку самых слушаемых международных радиостанций, его совокупная аудитория достигала 109 миллионов человек в 160 странах мира. 10 ноября 2014 года в 14:00 «Голос России» окончательно прекратил своё существование в эфире — теперь ей на смену пришла радиостанция Sputnik, которая входит в медиагруппу «Россия сегодня».

Программа Folk box транслировала передачи о музыкальном фольклоре многонациональной России, в том числе и о концертах абонемента «Древняя Русь», проходившим с 2009 по 2012 годы в Камерном зале Московской филармонии. Лектор-музыковед филармонического абонемента, фольклорист Елена Зайцева в сотрудничестве с журналисткой радиостанции «Голос России» Ольгой Шаповаловой подготовили передачи: «Фольклор для младенцев», «Звуки весны», «Весенние хороводы», «Игры да игрушки», «На концерте — вся Россия», «Как поют в России» и другие. Диктор Светлана Екименко общалась с радиослушателями по-английски. Выложенные на сайте elenazaytseva.name программы «Фольклорной коробочки» сопровождаются переводом на русский язык, с которым могут ознакомиться все желающие [3]. Комментарии этих передач благодаря возможностям интернета приходили из Японии и Германии, Дании и Норвегии.

В настоящее время компьютерные программы Zoom и Google Meet позволяют пользователям вести диалоги через океан, соединять материки и страны. Современные информационные ресурсы позволяют транслировать песни, записанные на видеокамеру в прошлом веке, например, в д. Орля Калужской области (фольклорно-этнографическая экспедиция Государственной академии славянской культуры под руководством Зайцевой Е.А.) профессорам и студентам старейшей консерватории США Peabody Institute. Сотрудничество с доктором искусствоведения, профессором Peabody Institute Ильдаром Дамировичем Ханнановым, осуществленное посредством программы Zoom позволило продемонстрировать научному сообществу образцы русского, башкирского, афро-американского фольклора. Диалоги через Атлантический океан выложены на Facebook, а также в YouTube [5].

Подводя итоги вышеизложенного, выделим общие свойства музыкального фольклора и мультимедиа, такие как синкретизм, аутентичность (подлинность), соединение временных и пространственных категорий, импровизационность. Следует особо подчеркнуть уникальную неповторимость момента и новый вид коллективной цифровой памяти.

Одна из моих многочисленных статей о В.М. Щурове называется «Пока существует фольклор, мы ощущаем себя народом...» [1].

Мультимедийное пространство создает новые формы фиксации и трансляции музыкального фольклора, новые формы бытования наследия предков. Важно движение этнических традиций от земли к небу — радиоволнам и всемирной сети интернет, позволяющим осуществить связь времен и поколений, народов и континентов, прошлого и будущего по средством нас — живущих здесь и сейчас.

Мы перешли в другую — мультимедийную реальность

Важно не потерять в ней свою этноидентичность!

Литература

1. Зайцева Е.А. «Пока существует фольклор, мы ощущаем себя народом» // Народное творчество. — 1999 №1. — С.3-4.
2. Павинский район. Группа в Одноклассниках РЦКД — Электронный ресурс URL: <https://ok.ru/group/53461416345810/topic/152747300018386> (дата обращения — 05.05.2021).
3. Сайт Елены Зайцевой — Электронный ресурс URL: <https://elenazaytseva.name/> (дата обращения — 05.05.2021).
4. Шейкин Ю.И. К вопросу об учебной дисциплине «Народное музыкальное творчество» в музыкальном вузе // Традиционная культура. Научный альманах — 2010, — №4(40). — С.3-8.
5. YouTube. — Электронный ресурс URL <https://www.youtube.com/watch?v=LYHk7s50nYQ> (дата обращения — 05.05.2021).

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭТНОФУТУРИСТОВ

Киселева Анастасия Андреевна
МГИМ им. А. Г. Шнитке,
г. Москва

Аннотация. Статья посвящена репрезентации фольклорных образцов Курской, Смоленской, Брянской, Белгородской, Калужской областей посредством танцевальной электроники в творчестве этнофутуристичной группы «Oligarkh».

Ключевые слова: этнофутуризм, репрезентация музыкального фольклора, группа «Oligarkh».

Abstract. The article is devoted to representation of folklore samples of Kursk, Smolensk, Bryansk, Belgorod and Kaluga regions through dance electronics in the work of the ethno-futuristic group “Oligarkh”.

Keywords: ethnofuturism, musical folklore representation, group “Oligarkh”.

Народная музыка находится сейчас в кризисном состоянии. Исполнителей аутентичного фольклора остается мало, а молодому поколению практически не интересно узнавать о традиционной музыке. Но для того, чтобы традиции могли быть сохранены и привлекали молодежь, нужны современные решения. Поэтому последние десятилетия мы можем наблюдать за тем, как может видоизменяться русский музыкальный фольклор в современной среде. Сейчас можно услышать фольклор в сочетании с авангардом, джазом, блюзом, хип-хопом, инди-попом, нео-классикой, роком во всех его проявлениях, RnB и соулом, а так же с танцевальной электроникой.

Одним из ярчайших представителей современной андерграунд сцены на сегодняшний момент является группа «Oligarkh», играющая так называемый рейв-фолк не только в России, но и за рубежом. В их репертуаре можно услышать практически все, чем можно охарактеризовать русскую душу. Тут и исключительные подлинные фольклорные образцы, и поздняя храмовая музыка (после XVII в.) и русские классики Бородин и Чайковский, голос Сергея Безрукова, призывающего звонаря и отечественный реп, ставший в последние годы ярким маркером русской идентичности.

Так кто же такие «Oligarkh»? Во первых это три талантливых человека — Виктор (музыкальное ядро группы), Антон (главный по визуальному наполнению группы) и Евгений (единственный исполнитель в группе на живом инструменте — ударной установке). Что же представляет собой группа по внутреннему наполнению, как её участники себя позиционируют? Группа «Oligarkh» позиционируют себя как этнофутуристы.

Слово «*этнофутуризм*» объединяет два корня: «этно» и «футуро» — народ и будущее. Самое важное, что тут нет противопоставления, в слове *этнофутуризм* понятия «народ» и «будущее» крепко связаны друг с другом. Этот термин был сконструирован эстонским литератором Карлом Мартином Синиярвом в 1989 году. А слово *олигарх* пришло в Россию из французского языка (*oligarchie*), а в него, в свою очередь, из греческого (*oligarchia*) — слово было образовано сложносуффиксальным способом на базе «*oligol*» — немногие и «*archein*» — властвовать. Дословно — «власть немногих». Сами участники, отвечая на вопрос о собственном названии, говорят: «Почему «*Oligarkh*»? — Потому, что духовно богатый».

«*Oligarkh*» — это группа, которая создавалась, в первую очередь, для переосмысления традиционной музыки, фольклорной музыки, но не как буквально народно-этнографический коллектив, а, прежде всего, как собирательно русский образ.

После прослушивания группы «*Oligarkh*» возникает стойкое ощущение, что где-то ты это уже слышал. И оно совершенно обоснованно, ведь еще в конце 90-х годов XX века в России появилась электронная группа «Иван Купала», которая на тот момент была большим открытием в молодежной среде, что оказывается так можно — соединить, казалось бы, совершенно не сочетаемые явления. Это совершенно свежее звучание электронных тембров и фольклорных песен, думаю, как раз и дало начало появлению таких проектов, как «*Oligarkh*». Но Виктор, который пишет музыку в «*Oligarkh*», преемником «Ивана Купалы» себя совершенно не считает.

Из интервью DailyStorm 2017 г:

«—Преемниками «Ивана Купалы» себя не считаете?»

Виктор: Дело в том, что это было давно. Вот если бы они что-то новенькое выпустили, горяченькое...»[1]. Смеем заметить, что первые треки, в которых были использованы, в качестве семплов, фольклорные песни, имеют яркое сходство с творчеством группы «Иван Купала».

Группа весьма плодотворно работает и на их счету уже три полноформатных альбома, один EP (мини-альбом), несколько синглов и в социальных сетях постоянно выходят микстейпы, отражающие современную действительность. А сейчас в их творчестве стало появляться еще больше фольклорной музыки, благодаря сотрудничеству с группой «*Folkbeat*», к тому же это привело к появлению живого вокала на концертах.

Возможно, неподготовленный слушатель увидит в их творчестве намеки на глумление, над церковной музыкой, над фольклорной, но как заявляют участники, такого подхода у них совершенно нет. Есть песни, которые они изначально считают довольно ироничными по своей природе — например, всем известную «Эй, ухнем!» или авторскую «Калинку» (написанную И.П. Ларионовым)

В творчестве группы задействованы самые разные жанры музыкального фольклора: колядки, хороводные, плясовые, величальные, духовные стихи. Представлены три типа художественной образности: эпос, драма и лирика. Используются образцы разных ареалов России: Курской, Смоленской, Брянской, Белгородской, Калужской областей.

Компаративистский подход позволяет выявить специфику обращения группы «Oligarkh» к фольклорным первоисточникам. У группы «Oligarkh» первоисточник фигурирует в качестве центрального элемента их музыкальной системы, обрастающего электронными тембрами, ладовыми импровизациями, тесситурными сопоставлениями, визуальными спецэффектами.

Интересно еще смотреть на группу в контексте соединения устной традиции с интернет коммуникациями. Средний возраст аудитории 24 года, и практически каждый из этой аудитории может с легкостью подпеть песню села Плехово Курской области «Тимоня», только преобразованную в песню «На речке», свадебную застольную «Анатолий Миколаевич, обернися к нам лицом» Ансамбля села Больше-Быкова в виде трека «Anatoly». А также в группе «Oligarkh» в социальной сети Вконтакте всегда можно встретить людей, которых интересуют тексты или подлинники (семплы) фольклорной или духовной музыки. Смеем заметить, что это очень благотворно влияет на сохранение фольклорной традиции России, ведь устная традиция передачи преобразуется в передачу традиций уже в интернет пространстве. У исполнителей не стоял вопрос о популяризации народной музыки, и о таких последствиях они и не думали, но у них получилось внести свой вклад и в сохранение, и в своего рода продвижение в массы аутентичной музыки.

Важно, что сейчас существуют такие коллективы, которые могут сохранить национальное хотя бы в эклектичной, даже, своего рода, маргинальной форме, ибо целостную культуру мы уже потеряли, благодаря глобализации. А данное обращение к аутентике в XXI в. весьма ценно и, надеюсь, благодаря таким представителям современной музыкальной сцены, все больше молодых людей смогут не только послушать этнофутуристическую музыку, но и заинтересоваться, и узнать больше о собственных традициях и корнях.

Литература

1. <https://dailystorm.ru/kultura/mrachnaya-pravoslavnaya-elektronika-eto-zvuchit-bolee-interesno>
2. <https://daily.afisha.ru/music/5080-hotelos-ubezhat-prikosnutsya-k-derevu-vyyti-v-pole/>

ЭТНОМУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ВЯТСКОЙ МОЛОДЕЖИ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ И ФОРМАХ ДОСУГА

Лободина Елена Алексеевна
МГИМ им. А.Г. Шнитке
г. Москва

Аннотация. В статье рассматривается традиционный музыкальный фольклор, бытующий в настоящее время в Вятском крае; анализируется этномузыкальная система образования Кировской области; рассказывается об этнографических экспедициях и досуге вятской молодежи.

Ключевые слова: преемственность музыкального образования, этнографические экспедиции клуба «Мир», культурный досуг молодежи.

Abstract. The article introduces the traditional musical folklore in Vyatka region, analyses the ethnomusicological education system in Kirov region, tells about ethnographic expeditions and the leisure of Vyatka youth.

Keywords: succession of musical education, ethnographic expeditions of club «Mir», cultural leisure for young people.

Вятский край, ныне Кировская область, богат древними традициями музыкального фольклора. Это песни, наигрыши, хороводы и пляски, календарные семейные обряды, вечерки. Современные условия требуют пересмотра форм и методов репрезентации музыкального фольклора, что необходимо для сохранения и возрождения богатого наследия предков. Прежде всего, это необходимо реализовывать в системе общего, музыкального и дополнительного образования.

В кировских общеобразовательных школах в начальных классах, еще можно встретить в программах обучения такую дисциплину, как «народное творчество», где школьники получают знания о русских (в частности, вятских) народных традициях. На уроках учеников знакомят с бытом людей, которые жили в старину, об их жилищах, родах деятельности, досуге, обрядах, свадьбе и многом другом. Также разучиваются пляски, вятские песни и игры.

В настоящее время в Кирове существует непрерывная триада, включающая в себя дисциплины по музыкальному фольклору, это **школа-колледж-ВУЗ**. Начальное музыкальное образование по специальности «народное пение» можно получить в большинстве ДМШ и ДШИ города Кирова, но особо хочется выделить Детскую школу искусств «Фольклорная». Именно эта школа специализируется исключительно по народным музыкальным направлениям: «музыкальный фольклор», «народная хореография», «народные инструменты».

*«В лучших традициях праздник устроим!
Из музыки, песен мост времени строим.
Чтоб связь не утратить былого с грядущим
Учить будем о главном, о самом насущном!*

*О том, как любили, в походы ходили,
Как верой и правдой России служили,
Трудились на славу, детей пестовали.
Унынья, лени и скуки не знали.*

*И нам деды велели страну гордиться,
Достойно работать, прилежно учиться.
Оставили много в наследство для нас.
Мы этим живём... Каждый день, каждый час.*

*Традиции чтим, только в этом и сила.
Стараемся жить, как и предки, красиво.
Красиво играем, красиво поём,
Красиво искусство в народ отдаём!» [2]*

Это стихотворение размещено на сайте Детской школы искусств «Фольклорная».

Следующей ступенью образования является Кировский колледж музыкального искусства им. И.В. Казенина. Здесь, помимо исполнителей на народных инструментах и народных певцов, готовят еще и руководителей народных хоров. В программу обучения этих студентов входят такие дисциплины как, «областные певческие стили», «народное музыкальное творчество», «вятское музыкальное творчество».

Высшее музыкально образование по специальности «искусство народного пения» можно получить в Кировском филиале Пермского государственного института искусства и культуры, но достойного специально профильного образования институт не предоставляет, так как форма обучения заочная. Поэтому кировчане едут в другие центры (чаще Нижний Новгород, Москву, Санкт-Петербург) за качественными знаниями и навыками.

На Вятке развито дополнительное образование, это Дворец пионеров и Дома культуры города и различных районных центров области. Оно позволяет охватить разновозрастные категории населения и приобщать их к тем областям традиционной культуры, которые им доступны и интересны.

Координатором многочисленных мероприятий Кировской области выступает Областной Дом народного творчества. Он проводит встречи с народными исполнителями, мастер-классы, концерты, публикует песенные сборники и сценарии традиционных праздников, организует вятские вечерки. Заслуженный коллектив народного творчества фольклорный ансамбль «Слобода» при Областном Доме народного творчества актив-

но пропагандирует вятский музыкальный фольклор, как на областном и российском уровне, так и за рубежом. В своих концертных программах они показывают вятские песни, пляску, наигрыши на балалайке и гармошке, обряды. Организуют для всех желающих вечера.

На протяжении 35 лет в Кирове существует историко-краеведческий клуб «Мир». Под руководством Людмилы Георгиевны Крыловой, этот клуб собирает вокруг себя единомышленников, людей, которым интересна старинная жизнь своего народа, и которые с желанием отправляются по рекам и дорогам, на машинах и автобусах, пешком и на лодках в этнографические экспедиции в заброшенные деревни и села Кировской области. Ребята находят или, правильнее сказать, спасают этноэкспонаты. Почему именно спасают? А потому, что они ходят по «мертвым деревням», где люди не живут уже 20-30 и более лет. Отправляясь в экспедицию, участники никогда не знают, что же их ждет. За 35 лет «Миром» собрано более 22-х коллекций: кружева, прялки, швейки, сундуки, сарафаны, рубахи, полотенца, половички-дорожки, интерьеры быта и многое другое. Например, в коллекции кружев насчитывается более 1000 уникальных фрагментов, каждый из которых внешне похож друг на друга, а детали отличаются. Вещи они с трепетом чистят и восстанавливают, обновленные выставляют как в интернет пространстве, так и в реальном. Каждая найденная вещь в экспедиции не висит в витрине в качестве экспоната, а используется по назначению. На многие праздники участники клуба «Мир» выходят в подлинной этнографической одежде, которой больше 100 лет. Руководители данного клуба пропагандируют такую достойную судьбу и по-настоящему вторую жизнь вещей, наполненную новым смыслом. Следует заметить, что лет сто назад в этих одеждах выходили на праздники, а сейчас костюмы не просто спасены и сохранены, а их вновь надевают по особым случаям.

Все вещи клуба «Мир» сделаны вручную, на совесть, в них вложена душа и многие часы кропотливого труда. Это невероятная работа и олицетворенная любовь к Родине. Эти вещи не должны гнить на чердаках и в запасниках, они должны жить! Поэтому к этнографическим вещам особое бережное отношение и отдельное внимание уделяется их реставрации. Очень многие предметы традиционного быта вятского человека, принесенные из экспедиций, требуют не только чистки, но и бережной стирки, приведения в надлежащий вид.

Данный интерьер является местом клуба знакомств. Здесь молодежная вечерка начинается с открытия сундуков, облачения в вятские народные костюмы XIX в., исполнения местных народных песен, хороводов, танцев, а заканчивается чайными посиделками с величаниями и частушками. Частушки могут быть различными, шуточными и задиристыми, к примеру:

*Уж такой я парень бравый,
Выдающийся вполне,
Что налево и направо
Сохнуть девушки по мне.*

Спел парень и сразу же получает ответ девушки:

*Под гармошечку частушки
Хорошо поются,
Только парни-гармонисты
Сильно задаются.*

Не сдаются и парни:

*Что вы, девушки, смотрели,
Когда был я молодой,
А теперь вы посмотрите:
Обрастаю бородой.*

На протяжении всей вечерки сыплются звонкие частушки одна за другой. Танцы заканчиваются за полночь и тоже под частушку:

*Ох, вечерка-вечеринка,
Не пора ль тебя кончать?
У милашки-ягодинки
Время губки целовать [1].*

На таких вечерках молодежь в XX веке отдыхала от тяжелого и непосильного труда. Юноши и девушки знакомились, находили себе товарищей по душе, друзей. Здесь влюблялись и становились спутниками на всю жизнь.

Отрадно, что и сейчас на Вятке продолжает жить такое знакомство.

Одной из форм возрождения в Вятском крае традиционной культуры являются конкурсы народного творчества. Принципиально они ориентированы на разный возраст и разный вид детальности. Это такие конкурсы как: Областной конкурс исполнителей народной песни «Певчий край», Областной смотр-конкурс народного творчества «Развернись, душа!», детско-юношеский конкурс исполнителей народной песни «Наследие Вятки», «Вятские дарования» и многие другие.

На Вятской земле при поддержке правительства Кировской области, депутатов сельских дум и главы районов проходят фестивали. Самые многочисленные из них — «Свистопляска» (г. Киров), «Истобенский огурец» (п. Истобенск, Оричевского района Кировской области), «Вятский лапотъ»

(п. Кильмезь, Кильмезского района Кировской области). Эти и многие другие праздники как локусов, так и региона в целом, демонстрируют национальные культурные достижения жителей Вятского края в современных условиях.

Многообразие форм досуга, многоуровневость профессионального и дополнительного образования доказывают необходимость и целесообразность возрождения национальной традиционной культуры именно в среде молодежи, когда личность находится в фазе становления. И в этом случае музыкальное искусство народа древние корни культуры и быта дают прекрасные результаты, которые освещаются в краевых СМИ, как в периодике, так и в новостных программах регионального телевидения.

Литература

1. *Виникуров Д.* Вечерки // Арбажские ведомости. — 14 марта 1995 год. — №31. — С. 4.
2. Детская школа искусств «Фольклорная»: URL <https://folklorная.ru/> (Дата обращения: 20.03.2021).

ФОЛЬКЛОРНОЕ МОЛОДЕЖНОЕ ДВИЖЕНИЕ В ОСЕТИИ XXI ВЕКА

Кабисов Сармат Владимирович

Цхинвальское музыкальное

училище им. Ф. Алборова

Республика Южная Осетия

Аннотация. в статье рассматриваются социокультурные истоки зарождения и развития в Осетии фольклорного молодежного движения (на примере ансамблей «Къона» и «Сарматы»), анализируется история возрождения осетинских национальных музыкальных инструментов. Особое внимание уделяется связи развития интернет-технологий с повышением массового интереса молодежи к осетинскому фольклору.

Ключевые слова: фольклор, музыка, народный ансамбль, национальные инструменты, Осетия, Къона, Сарматы.

Abstract. The article examines the sociocultural origins and development of the folklore youth movement in Ossetia (on the example of the ensembles «Kona» and «Sarmatians»), analyzes the history of the revival of Ossetian national musical instruments. Special attention is paid to the connection between the development of Internet technologies and the increasing mass interest of young people in Ossetian folklore.

Keywords: folklore, music, folk ensemble, national instruments, Ossetia, Kona, Sarmatians.

Музыкальное народное творчество — важная составляющая национальной фольклорной культуры каждого народа. На протяжении столетий у осетинского народа сложилось самобытное музыкальное искусство, имеющее свои национальные традиции, художественные особенности и жанровое разнообразие. Обладая немалым духовным потенциалом, осетинский народ создал богатейший музыкальный фольклор, привлекающий внимание исследователей уже на протяжении многих веков.

«Истоки музыкальной культуры осетин восходят ко временам, когда происходило сложение духовного мира скифо-алано-осетинского этноса и его художественного мировоззрения» [1, С. 175]. Последние 150 лет осетинские исследователи активно взялись за изучение культурного наследия осетин. Одним из главных исследователей осетинского фольклора, наряду с Борисом Галаевым, был осетинский композитор Феликс Алборов. Он был не только талантливым композитором, но и грамотным ученым-исследователем, изучавшим осетинскую народную музыку и осетинские национальные музыкальные инструменты. «Значительный вклад внес Ф. Алборов в осетинскую музыкальную фольклористику, в частности, органологию. Он — автор ряда фундаментальных статей по данной проблематике, владелец собранной им коллекции народных музыкальных инструментов» [2, С. 35]. Более объемно

исследования осетинской национальной музыки и музыкальных инструментов отражены в его книге «Музыкальная культура осетин», изданной в 2004 году и переизданной в 2015 году.

Наиболее ярким примером синтеза разного вида национальных культур являются фольклорные ансамбли. Фольклорные вокально-инструментальные ансамбли существовали в Осетии (как в Северной, так и в Южной) издавна. Но масштабы молодежного движения это явление начало приобретать в конце 90-х годов. В этот период зарождается массовый интерес осетинской молодежи к национальным музыкальным инструментам. Предтечей этой тенденции явилось несколько факторов:

- открытие в музыкальных учебных заведениях республики отделений народных музыкальных инструментов;
- открытие в городских и пригородных домах культуры кружков игры на национальных музыкальных инструментах;
- политические, социокультурные процессы, работа энтузиастов (О. Джанаевой, Л. Мамуковой и др.);
- развитие интернет-технологий;
- активная пропаганда группами лиц и отдельными людьми идей возрождения различных видов осетинской национальной культуры.

В конце 90-х годов двумя основными музыкальными учебными заведениями в Осетии считались: Училище искусств им. Гергиева (ныне — Колледж искусств им. Гергиева) в столице республики Северная Осетия-Алания — городе Владикавказе, и Музыкальное училище им. Ф. Алборова в столице Южной Осетии — городе Цхинвал. Несмотря на наличие у осетин более десяти национальных музыкальных инструментов, наибольшую популярность в этот период приобрела национальная осетинская гармоника. Ее хроматический строй и технические сходства с аккордеоном позволяли исполнять на ней практически все осетинские национальные мелодии. Первые фольклорные ансамбли зарождались в стенах профессиональных учебных заведений и состояли, как правило, из 2-3 осетинских гармоник. К ним могли присоединить осетинские национальные трещотки «карцганаг» или кавказский барабан, распространенный по всему Кавказу. «На сегодняшний день осетинская гармоника является самым популярным музыкальным инструментом на Кавказе» [3, С. 183].

В конце 2000-х годов за возрождение осетинских национальных инструментов взялся Сослан Моураов. Главной проблемой для Моураова явилось то, что он не был профессиональным музыкантом, поэтому конструировал инструменты по описаниям пожилых свидетелей в горных селениях, музейным экспонатам и государственным стандартам создания народных инструментов. Чтобы проверить правильность звучания инструментов, Сослан обратился за помощью к студентам Колледжа искусств.

Первым интерес к этому делу проявил студент композиторского отделения Таму Берозты. Именно он вместе со студенткой того же колледжа, пианисткой Натией Тедеевой, явился основателем фольклорного ансамбля «Къона», зародившегося в стенах мастерской Сослана Моураова. Позже к ансамблю присоединилось еще несколько человек. Состав ансамбля претерпевал частые изменения. Однако основной состав из двух человек оставался неизменным. Главной концепцией ансамбля было исполнение осетинских национальных мелодий именно в аутентичном стиле, а также пропаганда осетинского фольклора среди молодежи Осетии.

Благодаря ансамблю, возродилось еженедельное проведение на площади города молодежного мероприятия «хъазт» («казт»), которое представляет собой синтез национальных танцев, пения осетинских народных песен, игры на осетинских национальных музыкальных инструментах и различных традиционных шуточных игрищ соревновательного характера. Обычно он проводится в теплое время года по понедельникам в заранее выбранном просторном месте. Основными участниками мероприятия являются молодые люди в возрасте 15–25 лет. На мероприятии активно демонстрируется игра на осетинских музыкальных инструментах, что привлекает внимание молодежи к народному искусству. Впоследствии, еженедельное проведение этого мероприятия возродилось и в Южной Осетии.

Участники ансамбля «Къона» использовали в своем творчестве такие осетинские музыкальные инструменты, как: ирон хъандзал фандыр (ирон кандал фандыр — осетинская национальная гармоника), дала фандыр (трехструнный щипковый инструмент, схожий по звучанию с русской балалайкой), хысын фандыр (кысын фандыр — осетинская скрипка), дыуадастанон фандыр (двенадцатиструнная арфа), уадындз (свирель), къарцганаг (карцганаг — трещотки). Впоследствии, в ансамбле появился и хъырнаг фандыр (кырнаг фандыр — струнно-смычковый инструмент, схожий с виолончелью). Так как профессиональных педагогов игры на этих инструментах (за исключением осетинской гармоники) нет, участники ансамбля подбирали мелодии «по слуху» и обучали друг друга показом «с рук». Благодаря этому, игру на инструментах успешно осваивали не только профессиональные музыканты, но и простые любители осетинской музыки.

Ансамбль «Къона» активно пропагандировал своей гастрольной деятельностью осетинские фольклорные традиции не только в Северной Осетии, но и за пределами России — в Турции, где проживает больше десяти тысяч осетин, а также в Южной Осетии. Также в течение некоторого времени участники ансамбля «Къона» работали в музыкально-инструментальном коллективе югоосетинского государственного танцевального ансамбля «Симд». Это способствовало развитию интереса молодежи к осетинским

национальным музыкальным инструментам и созданию местных молодежных фольклорных любительских и профессиональных ансамблей, в частности, — ансамбля «Сарматы».

В Северной Осетии самым крупным можно назвать ансамбль «Иристон» под руководством Олега Ходова. В нем используется целый модифицированный консорт осетинских национальных инструментов, сконструированный по принципу русских народных инструментов (дала прима, дала альт, дала бас и т.п.). Также интерес представляет ансамбль «Фыдалты намыс» («Былая слава»), созданный в стенах клиники доктора Казбека Кудзаева под руководством народного артиста РСО-Алания Романа Джихаева. Недолгое время (около года) просуществовал вокально-инструментальный ансамбль «Рохсалан», созданный при Колледже культуры преподавателем Ниной Тедети.

Ансамбль «Сарматы» Цхинвальского музыкального училища им. Ф. Алборова был создан в 2016 году при училище педагогом и гармонистом Сарматом Кабисовым.

В состав ансамбля входят:

1. Зарина Козаева — домра малая;
2. Сармат Кабисов — осетинская гармоника;
3. Генриетта Мамитова — дала фандыр прима;
4. Алена Тедеева — дала фандыр альт;
5. Коста Дудаев — бас-гитара;
6. Владислав Джигкаев — карцганаг (трещотки), гуымсаг (барабан).

С первых дней своего существования ансамбль стал страстным пропагандистом осетинской культуры и продолжает знакомить зрителя с лучшими образцами осетинского музыкально-хореографического творчества. Репертуар концертов разнообразен и содержателен, отличается оригинальностью своего композиционного построения. Приоритетным направлением в своей работе ансамбль ставит возрождение и сохранение национально-культурных традиций осетин. Несмотря на молодой возраст, ансамбль уже стал лауреатом многих международных конкурсов.

В силу того, что ансамбль исполняет не только осетинские национальные мелодии, но и произведения современных композиторов, в ансамбль было решено включить русскую домру и бас-гитару. В репертуаре ансамбля обработки осетинских национальных мелодий: хонга, круговой (обр. О. Ходова), юго-осетинский симд (обр. С. Кабисова), «Хъуыбады» (обр. Н. Тедети), дыгурон симд (обр. Б. Газданова, переложение — С. Кабисова). А также авторские пьесы: «Сардыгон изар» (М. Басиев), «Цола» (Б. Газданов) и др.

Надо отметить, что увеличению популярности осетинских национальных инструментов среди современной молодежи способствует

и научно-технический прогресс, в частности — развитие и распространение интернет-технологий. В разных социальных сетях создаются тематические группы, пропагандирующие игру на осетинских национальных инструментах и творческую деятельность разнообразных фольклорных ансамблей. Также технический прогресс заметно расширил возможности заинтересованных в этом вопросе людей в плане получения необходимой интересующей информации, возможности прослушивания музыкальных произведений, в том числе и записей старинных осетинских наигрышей, что до недавних пор являлось прерогативой узкого круга ученых-исследователей. За счет этого постепенно возрастает скорость распространения среди молодежи информации об осетинских национальных музыкальных инструментах, в частности, и осетинском фольклоре, в целом.

Литература

1. *Алборов, Ф.Ш.* Музыкальная культура осетин. — Владикавказ, 2015. — 208 с.
2. *Батагова, Т.Э.* Музыкальное искусство Осетии XX — XXI веков. — Владикавказ: Ир, 2020. — 320 с.
3. *Кабисов, С.В.* Классификация приемов игры на осетинской гармонике // Известия СОИГСИ. — №18. — Владикавказ, 2017. С. 179–184.

ФОЛЬКЛОР И ИСКУССТВО ХОРОВОГО НАРОДНОГО ПЕНИЯ КАК ВАЖНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО ЖАНРА В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

*Байкова Елена Николаевна
профессор РАМ им. Гнесиных
и МГИМ им. Шнитке
г. Москва*

Аннотация. В статье рассматривается вопрос, связанный с характером развития народно-певческого жанра в современную эпоху. В данном контексте рассматриваются две важные составляющие, определяющие специфику жанрового проявления сквозь призму таких стилизованных особенностей как фольклорный компонент и искусство хорового народного пения. С этой точки зрения репрезентируется возможность их сосуществования в границах концертно-сценического пространства и учебно-образовательного процесса в целом как актуальной тенденции нашего времени.

Ключевые слова: фольклор, искусство хорового народного пения, народно-певческий жанр, исполнительский коллектив, творческий процесс. Репертуар.

Abstract. The article considers an issue related to the nature of the development of the folk singing genre in the modern era. In this context, two important components are considered that determine the specifics of genre manifestation through the prism of such style features as the folklore component and the art of choral folk singing. Possibility of their coexistence within the boundaries of the concert and stage space and the educational process as a whole as an actual trend of our time is presented.

Keywords: folklore, art of choral folk singing, folk singing genre, performing group, creative process, repertoire.

Народно-певческий жанр сегодня существует на пересечении двух сфер: фольклора и искусства хорового пения. Что же в этом симбиозе актуализируется именно в наше время? Очевидно, возможность их сосуществования в конструкции общего контекстуально-звукового поля.

И то, и другое явление — феномен отечественной культуры. Фольклор — некая корневая база, что определяет генезис национальной идентичности русского народа в целом. Искусство хорового пения — область профессиональной творческой деятельности, преломляющей каноны данного вида музицирования в певческо-хоровой сфере исполнительства.

В условиях особенностей русской ментальности певческий компонент предстает как широкое понятие, в котором сопряжено и фольклорное начало, и искусство хорового пения, что весьма специфично для отечественной культуры в целом.

Необходимо отметить факт возможности пересечения этих двух составляющих: фольклорного элемента и сугубо певческого компонента, как критерия вокально-певческого мастерства, применительно к практической деятельности певческо-исполнительского коллектива. Несомненно, что в русле творческой работы профессиональных, любительских и учебных структурно-исполнительских единиц могут в той или иной степени взаимодействовать оба певческо-стилевых направления в зависимости от представления самого руководителя коллектива в аспекте его репертуарной стратегии.

В границах народно-певческого жанра это сочетание этнического сегмента и хорового перформанса приобретает особую меру их взаимосвязи в формате концертно-репетиционной работы. Ведь народно-певческий жанр есть конгломерат того, что рождается и в песенно-бытовой практике народа, и что существует вне ее как образец профессиональной певческо-хоровой деятельности. Один из компонентов этого симбиоза — фольклор репрезентируется в условиях его преподнесения в различных видах сценической реконструкции этно-песенного материала. Другая певческая составляющая апеллирует исключительно к искусству хорового пения в аспекте многообразия вокально-певческого мастерства.

Как же сосуществует в акустико-фоническом пространстве то, что есть априори, а именно фольклор, как традиция, и то, что рождается под влиянием феномена звука как критерия оценки итогового результата? Очевидно, что это — фактор восприятия звука как темброво-акустического явления или сквозь призму диалектной манеры пения (фольклор), или в абрисе вокально-певческого мастерства как доминирующего принципа в сфере искусства хорового пения.

Необходимо отметить, что тот или иной пример певческо-стилевой модели проецируется на сущностные онтологические категории. В одном случае, «все» — это «мы» как некая общность, объединенная едиными устремлениями и пониманием важной жизненной цели, где певческий формат и есть та среда, в которой существует данный вид единомыслия (фольклор). В другом случае, наблюдается приоритет певческого начала, а именно его самодостаточность относительно того, что коррелируется с социо-культурным пространством. И в данном контексте — «мы» — это хор, та общность, которая сформирована по принципу вокально-певческих, певческо-голосовых признаков идентичности, когда искусство ансамблирования рассматривается на уровне внутривидовой формы певческого единства как важный фактор процесса хорового исполнения.

С учетом этого принципа выстраивается модус творческой деятельности профессионального, любительского или учебного коллективов. Очевидно, что именно явление певческого фонизма становится главным критерием в определении характера решения той или иной исполнительской задачи.

Несомненно, и то, что специфичность качества звуковой материи есть отличительный фактор, определяющий приоритетные творческие позиции руководителя певческого коллектива как фольклорного ансамбля, так и народного хора.

Необходимо отметить, что существенное значение имеет функциональная направленность звукового компонента относительно двух типов певческих составов: «малого» (фольклорный ансамбль) и «большого» (певческо-хоровая «единица»), что проявляется в характере певческо-стилевых возможностей в процессе исполнения. Это — тот важный аргумент, сквозь призму которого аккумулируются специфические черты каждой темброво-певческой структуры применительно к концертно-репетиционной практике. И, прежде всего, данная тенденция отражается в жанрово-стилевом диапазоне исполняемого репертуара.

Так, для малого состава (фольклорный ансамбль) характерен аспект доминирования традиционной песенно-бытовой культуры, когда маркируются диалектные особенности, присущие звуковому материалу, отражающему певческую специфику того или иного ареала. Это — та, интонационно-певческая среда, где и рождается возможность сопонимания высших ценностных смыслов человеческой жизни, сформированных в русле совместной песенно-бытовой практики в течение ряда столетий. И тогда акт пения воспринимается как неотъемлемая часть социообщения, как непрерывное условие сопереживания различных жизненных обстоятельств.

Для большого состава, примером которого является хор, постоянным условием становится иной принцип функционирования, основанный на наддиалектной манере пения, что проецируется на широкий жанрово-стилевой спектр репертуарной программы коллектива (авторская музыка, обработки народных песен, духовный стих, канты). И тогда в центре внимания — феномен певческо-исполнительской деятельности, что репрезентируется в идее вокально-певческого искусства в процессе музицирования.

Анализируя особенности народно-певческого жанра как некой конструкции в целом: фольклорный ансамбль (малый состав, область этники) или народный хор (большой состав, сфера певческого искусства), необходимо отметить и факт их сосуществования в едином социо-культурном пространстве.

Данная проблема рассматривается и как привычный дискурс в аспекте различия сорасположенных компонентов: фольклорный элемент и сегмент искусства народного пения, и как особый взгляд на то, что предусматривает возможность такого рода симбиоза в современную эпоху. В какой мере же проявляется специфичность каждой составляющей относительно своего условного «оппонента» в органике их взаимодействия в общем русле певческого фони́зма? По всей видимости, в границах сферы творческого эксперимента, где и происходит поиск того синтезирующего начала,

которое раскрывается в чертах своеобразия каждого из направлений певческой деятельности. Факт осмысления поставленного вопроса есть предпосылка к пониманию проблемы развития народно-певческого жанра сегодня. Безусловно, это — некая универсалия, сущность которой детерминируется в единой сонастроенности на общечеловеческий ценностный потенциал, представленный в синтезе песенно-бытовой практики (компонент этники) и концертно-сценического перформанса как искусства хорового пения. Поэтому в процессе поиска данного симбиоза (фольклор + искусство хорового пения) решающее значение имеет творческая позиция самого руководителя коллектива: широта его взглядов на природу песенно-певческого компонента в абрисе целостного явления, что и определяет магистральный путь развития народно-певческого жанра в современную эпоху. Тем не менее, по-прежнему актуализируется проблематика вопроса относительно специфичности каждой из сфер певческой практики. В аспекте бытовой сферы музицирования (фольклор) главным аргументом является соотнесенность с жизненным циклом, предрасположенность к регламенту, установленному в певческо-этнической среде. Напротив, для певческо-хоровой деятельности характерен иной принцип самореализации, основанный на созидании творческой инициативы, что гарантирует, прежде всего, процесс поиска звукового эталона.

Несмотря на то, что каждое направление (фольклор — народное хоровое пение) имеет свой функциональный статус в общественно-культурной жизни, заметны некоторые изменения в реалии текущего времени. Это происходит не только в условиях усиления фактора этнопамяти многих поколений (фольклор), но и в плане актуализации певческого перформанса в целом, что способствует интегрированию феномена фольклора в концертно-сценическое пространство в полноте его звуковой бытийности (народный хор музыкального училища им.Гнесиных, руководитель — Ю.Колесник).Подобного рода тенденция соотносится и с искусством хорового пения, где принцип фонизма достигает некоего абсолюта в лидирующей функции певческо-звукового компонента, что и определяет особую высоту певческо-исполнительского мастерства профессиональных и учебных хоровых коллективов (Северный народный хор под управлением С.Игнатьевой, хор им.М.Пятницкого — руководитель А.Пермякова, Кубанский казачий хор под управлением В.Захарченко, народный хор РАМ им.Гнесиных — руководитель С.Игнатьева). Вместе с тем, следует отметить характер учебно-творческой деятельности хоровых коллективов Московского государственного института культуры и Саратовской государственной консерватории им.Л.Собинова в сохранении традиций диалектной манеры пения.

В чем же заключается принципиальное качество своеобразия процесса развития народно-певческого жанра в аспекте соответствия с критерием

поиска креативного результата? Для фольклорного направления постоянным индикатором становится сама традиция, формирующая специфический певческо-стилевой подход к темброво-звуковому способу решения исполнительской задачи с целью раскрытия диалектной природы песенно-жанрового прототипа. С позиций другой тенденции — искусства хорошего пения — маркируется иной принцип, когда феномен звука в его вокально-певческом качестве определяет основные черты исполнительской деятельности коллектива в работе над изучением концертно-репертуарного материала в разнообразии жанрово-стилевого объема (канты, авторская музыка, образцы древнерусского певческого искусства — духовный стих).

Именно в этом раскрывается отличительная особенность певческо-звуковой практики в наше время, что соотносится с характером певческо-исполнительской стилистики обоих видов направлений. Пересечение двух «звуковых миров», есть та данность, когда аккумулируются и традиция, как многовековая история народа (фольклор), и собственно народно-певческое искусство в аспекте актуализированного понятия на рубеже XX-XXI столетий, (профессиональная деятельность государственных народно-певческих коллективов), сосуществуя, тем самым, в единой структуре феномена народно-певческого жанра. Таким образом, в русле современного взгляда на характер певческого компонента в целом прослеживаются и разные типы слушателей: как искушенных меломанов фольклора, так и тех, кто устремлен в пространство песенно-музыкальной культуры нашего времени (категория реципиентов, относящаяся к широкому кругу зрительской аудитории).

Поэтому в контексте того или иного вида певческой стилистики (фольклорный ансамбль + народный хор) акустико-фонический критерий становится важным фактором в апробации и оценке звукового материала: или как информационного первоисточника сюжетно-песенной фабулы в условиях диалектной манеры пения (этноаспект), или как исключительно темброво-фонический индикатор в рамках певческо-хоровой формы исполнительства. Итак, в масштабе концертно-сценического пространства всегда маркируется ориентация на определенный характер звучания, который ассоциируется с представлением или о самом певческом качестве звукового материала (направление — народное хоровое пение), или с моментом его соотнесения с фольклорной традицией как тенденцией, репрезентирующей диалектную манеру пения.

Поэтому непременным атрибутом профессиональной работы певческого коллектива (фольклорный ансамбль — народный хор) становится аргументация в аспекте исполнительского решения, когда, то или иное темброво-фоническое явление соответствует искомому певческо-звуковому аналогу определенного песенно-музыкального материала.

Такого рода осмысление певческого фонизма создает атмосферу для восприятия звукового феномена в границах концертно-сценического пространства, способствуя художественно-эстетической наполненности процесса исполнения. В контексте предпосылок, существующих в современном музыкальном мире, органика взаимодействия различных видов народно-певческого жанра раскрывается в тенденции взаимовлияния на сознание современного слушателя, его психологию и характер мышления. Очевидно, что это — та формирующаяся социо-культурная среда, где аккумулируются различные точки зрения на природу звучащей формы певческого многоголосия, определяя тем самым, значение народно-певческого жанра в аспекте его задач сегодня.

Бесспорно, что именно в наше время существуют неограниченные возможности в сфере певческого фонизма как явления, в котором заключена множественность творческих реалий в аспекте репрезентативности вариантов исполнительских прочтений понятия «традиция» (фольклор). И, кроме того, тех интерпретационных решений, которые возникают в границах народно-певческого жанра в сфере искусства хорового пения. Так, сегодня идея эксперимента прослеживается в диалоге сочетания закономерностей, присущих песенно-бытовой практике и профессиональному певческому подходу, как универсальному способу воплощения исполнительской звуковой модели в рамках современного отечественного социо-культурного пространства.

Поэтому диапазон понятия «певческий компонент» в соприложении к народно-певческому жанру всегда ассоциируется с масштабом некоего фониического явления не только для ценителей этнофеномена на фоне локально-регионального принципа его бытования, но и как мощное объединяющее средство в сфере музыкально-исполнительского искусства.

И в этом контексте процесс пения, рождающийся или под воздействием песенно-бытовой практики (фольклор, фольклорные ансамбли), или профессиональной деятельности государственных отечественных хоровых коллективов, имеет идентичные условия творческой реализации в границах специфики певческо-звуковой данности, где и раскрывается потенциальная сила народно-певческого жанра в наше время.

В таком двуединстве обе ветви народно-певческого направления (фольклор + искусство хорового пения) функционируют в своеобразном симбиозе, где место каждой составляющей определено моментом ее репрезентативности в социо-культурном пространстве. И, прежде всего, данная тенденция маркируется в условиях соответствия или с песенно-бытовой традицией и жизненным укладом в целом — фольклор, или в аспекте искусства пения как фактора поиска звукового идеала — феномена красоты и силы национально-культурного наследия в концертно-исполнительской практике музицирования.

ВНЕУРОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБУЧАЮЩИХСЯ КАК БЛАГОПРИЯТНАЯ СРЕДА В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ

*Халина Дина Викторовна
ОБПОУ «Курский колледж
культуры»
г. Курск*

Аннотация. В настоящее время в учебно-воспитательном процессе любого учебного учреждения остро стоит проблема формирования у обучающихся самоидентификации. Традиционная культура, равно как и язык, является для каждого человека одним из основных факторов. И если мы хотим продолжать себя ощущать русскими людьми, мы обязаны знать свои корни, традиции, в том числе песенные. Фольклористы сегодня обязаны выступать в роли и реставраторов и хранителей культурного наследия предков.

Ключевые слова: традиции, региональный компонент, народная культура, учебно-воспитательные задачи, профессиональные компетенции, театрализованные представления, конкурсы, мотивация.

Abstract. Currently the problem of the formation of students' self-identification in the educational process of any educational institution is very acute. Traditional culture, as well as the language, is one of the main factors for every person. And if we want to continue to feel like Russian people we must know our roots, traditions, including song traditions. Folklorists today are required to act in the roles of both renovators and custodians of the ancestral cultural heritage.

Keywords: traditions, regional component, folk culture, educational tasks, professional competence, theatrical performances, contests, motivation.

Внедрение в художественно-творческую практику народно-певческого коллектива регионального компонента конкретной певческой традиции — обязывает исполнителей к глубокому знанию ее многоуровневого содержания. Применительно к южнорусской традиции это, прежде всего, традиции потомков славян-степняков, «служилых» людей и их потомков — однодворцев. Таким образом, деятельность фольклорных коллективов способствует передаче регионально-художественного содержания песенного наследия России, знакомя с многоликостью ее песенных традиций. Этому аспекту уделяется много внимания в ходе изучения различных дисциплин учебного плана. Но учебные занятия в силу определенных причин, не всегда дают возможность в полной мере освоить тот богатейший материал, который накопили специалисты в области традиционной культуры.

Одной из форм работы по изучению народной культуры является учебно-творческий коллектив — фольклорный ансамбль «Челядин».

Ансамбль был создан в 1987 году и первоначальный его состав был педагогическим. В 1994 году в результате реорганизации участниками ансамбля становятся студенты разных курсов и отделений. В настоящее время «Челядин» состоит из студентов старших курсов специальности «Сольное и хоровое народное пение». Занятия в данном коллективе очень информативны и разноплановы.

Студенты приобретают навыки исследовательской работы, учатся собирать фольклорный материал, расшифровывать народные песни, собранные в фольклорных экспедициях. Все это способствует более глубокому пониманию народной песни, развивает мышление, способность наслаждаться и понимать красоту песни, пробуждает интерес к культуре предков и повышает стремление изучать и сохранять эти ценности. Например, расшифрованная масленичная песня Курской области «Ах, я летала перепелкою» используется в сольном репертуаре студентов, ее исполняют как на экзаменах, так и на всевозможных конкурсах. Расшифрованная протяжная песня Курской области «Да по улице» была исполнена «Челядином» на Международном конкурсе молодежных фольклорных коллективов «Красная горка» в Брянске в 2006 году. Страдания «Стежки-дорожки», расшифрованные в 2015 учебном году А. Правдивцевой и исполненные в дуэте с И. Сапрыкиной на областном фестивале студенческого творчества «Студенческая весна соловьиного края» завоевали звание Гран-при конкурса. Наиболее удачные расшифровки песен, записанные студентами в экспедициях, вошли в репертуарные сборники, изданные под редакцией преподавателей колледжа А.В. Кунавиной, Д.В. Халиной, Г.Д. Кругловой, Н.И. Скоровой. Работа должна быть организована таким образом, чтобы студенты видели полезность ее результатов. В этом процессе, на базе приобретенных знаний и умений, формируются важные профессиональные компетенции, соответствующие основным видам профессиональной деятельности.

Если говорить об исполнительской деятельности, то у участников фольклорного ансамбля больше возможностей, чтобы научиться грамотно воспринимать музыкальные произведения. Они самостоятельно проводят подготовительную работу, определяют жанр и возраст песни, разучивают хоровые партии и текст музыкальных произведений, студенты старших курсов помогают в разучивании хоровых партий студентам младших курсов, упражняются в педагогической практике.

Если возникает необходимость сделать качественную звукозапись определенного музыкального произведения для будущего выступления на концертных площадках города и области, участники ансамбля имеют возможность получить опыт работы в звукозаписывающей студии (ПК 1.3.). Перед посещением студии, студенты осваивают определенные

правила, необходимые для качественной записи фонограммы, соблюдают соответствующие требования к музыкальному материалу:

- знание литературного текста, хоровой партии;
- умение работать в коллективе, чисто интонировать, четко произносить текст, умение слушать соседа и петь в ансамбле;
- эмоционально исполнять свою партию.

В решении проблемы, связанной с совершенствованием исполнительского мастерства мы используем следующую форму работы — посещение концертов известных профессиональных коллективов: Государственного академического русского народного хора им. М. Пятницкого, Государственного академического ордена Дружбы народов, ордена Святого благоверного князя Димитрия Донского I степени Кубанского казачьего хора, Государственного академического Воронежского русского народного хора им. К.И. Массалитинова, ансамбля «Русская песня», Государственного казачьего ансамбля песни и танца «Ставрополье» и других.

Перед посещением студенты получают конкретные задания, например:

- определить тип и вид хора;
- проследить за жанровой направленностью концерта;
- определить стилевые особенности песен;
- композиционное построение программы;
- роль инструментального аккомпанемента.

Большие возможности для знакомства с творчеством разных исполнителей дает интернет. Наиболее интересными в профессиональном плане являются следующие сайты: www.YouTube.com, www.muzofon.com и др. При подготовке сольного исполнения страданий «Я любила сокола», студентка И. Сапрыкина прослушала и проанализировала исполнение нескольких певцов и после этого определилась с собственной интерпретацией песни: сохранила использование диалектных слов, позаимствовала некоторые исполнительские приемы (реализация компетенции ПК 1.4.).

Важной составляющей профессиональной подготовки является участие в концертной деятельности колледжа, которая позволяет студентам увидеть связь практических и теоретических знаний, пробуждает эмоции, развивает чувство уверенности в себе, учит самоанализу, самокритичности, умению преодолевать страх сцены. Концертная деятельность преобразует студентов, они выглядят более собранными, эмоциональными, артистичными. Все студенты прекрасно знают, что для того чтобы достойно выступить на любом концерте необходима система в работе над совершенствованием исполнительского репертуара (реализация компетенции ПК 1.5.). Хотелось бы отметить, что участие в концертах является хорошей мотивацией для профессионального роста, поэтому студенты проявляют трудолюбие, самоотдачу и дисциплинированность. В коллективе

существует самоуправление, есть староста и его помощники, разработана система оповещений; совместно с руководителем, периодически анализируется репертуар и концертные выступления.

Эффективной формой работы является создание театрализованных вокально-хоровых композиций, посвященных определенным датам, календарным праздникам и обрядовым действиям. Пример тому — вокально-театрализованная композиция «Весенние гуляния», успешно исполненная ансамблем на межрегиональном конкурсе «Орел сизокрылый» (Орел, 2011; г.), на областном конкурсе «Студенческая весна соловьиного края» (Курск, 2011 г.). В ходе этой деятельности студенты многому учатся: осуществляют поисково-исследовательскую деятельность, участвуют в написании сценариев. В результате у них формируется четкое представление о том, как выглядит вокально-театрализованное представление, они усваивают правила построения концертной программы. Подготовка театрализованного представления — это своеобразный творческий проект. И тот, кто прошел через все его этапы, обязательно создаст свой собственный.

У студентов много возможностей научиться новому. К примеру, в ноябре 2019 года состоялся юбилейный концерт ансамбля. Для этого мероприятия был подготовлен сценарий в стихах, отразивший жизненные этапы и творческие направления коллектива, представлен разнообразный песенный репертуар, показаны номера с разным составом участников. На концерт были приглашены выпускники-участники ансамбля со своими воспитанниками, выступления которых органично влились в канву концерта, а зрителями концерта стали сотрудники областного дома народного творчества, преподаватели, сотрудники колледжа и студенты. Студенты опробовали на практике еще одну форму творческой деятельности — юбилейный концерт коллектива.

Все эти факторы являются важными для будущего специалиста, формируя определенные творческие позиции. Использование разных форм работы способствует более целостному восприятию народной культуры, усиливает интерес к занятиям фольклором.

Особым направлением профессиональной подготовки в рамках внеурочной деятельности является участие фольклорного ансамбля «Челядин» в конкурсах и фестивалях. Коллектив был победителем Всероссийского конкурса исполнителей народной песни им. Н. Плевицкой (2019), Всероссийского конкурса исполнителей народной песни «Орел сизокрылый» (2019 г.), IV Международного конкурса молодых исполнителей «Белая лира» (2020 г.), Международного конкурса вокально-хорового и сольного вокального искусства «Поющее Белогорье» (2020 г.), V Всероссийского конкурса исполнителей народной песни им. Л.Л. Христиансена (2020 г.), XXII Всероссийского фестиваля фольклорных коллективов «Кубанский

казачок» (2020 г.) и других. Эта деятельность позволяет комплексно решать учебно-воспитательные задачи:

- опробовать на практике теоретические знания;
- перенять опыт;
- расширить знания в области певческих традиций разных регионов России.
- увидеть значимость народной культуры;
- найти единомышленников;
- утвердиться в выборе своей профессии.

К примеру, в июне 2012 года «Челядин» стал участником VII Межрегионального фольклорного фестиваля «Лето красное», который проводился в Белгородской области в п. Холки на праздник «Троицу». В результате этой поездки, студенты познакомились с памятниками архитектуры этой местности — скульптурой князя Святослава Храброго, Свято-Троицким Холковским мужским подземным монастырем, с фольклорными коллективами Белгородской области, побывали на ярмарке и приобрели изделия декоративно-прикладного творчества, а главное — представили Курскую область, исполнив традиционные курские песни, тем самым показали свое исполнительское мастерство.

Данный опыт работы дает свои результаты. Студенты-выпускники колледжа, занимавшиеся в ансамбле, поступают в престижные ВУЗы России, закрепляются в профессии, становятся артистами, руководителями творческих коллективов в учреждениях дополнительного образования детей, учреждениях культуры России, клубных учреждениях города и области. Так, например, М. Лунев — артист Кубанского казачьего хора, В. Горбунова — руководитель вокального ансамбля «Русский стиль» (Курская областная филармония), Е. Заварзина, В. Шестакова, И. Сапрыкина — участницы фольклорного ансамбля «Карагод» (Москва), А. Широбокова, С. Плешакова — артисты Курской областной филармонии, Д. Соколов — участник фольклорного ансамбля «Услада» (Тульская государственная филармония), М. Лунин — сотрудник Курского областного Дома народного творчества и участник фольклорного ансамбля «Ларец», В. Бельшева — студентка ОГИИК и участница фольклорного ансамбля «Каравай» (Орловская государственная филармония), И. Сапрыкина, Д. Золотухина — студенты МГИК (Москва).

Собственный опыт работы в творческом коллективе, сначала, в качестве участницы фольклорного ансамбля «Челядин», позже — участницы фольклорного ансамбля «Ларец» Курского областного дома народного творчества, позволяет утверждать, что творческий коллектив дает огромные возможности для самореализации личности, совершенствования способностей, формирования самых разных профессиональных компетенций

и многих нравственных личностных качеств. Коллектив дает мощную эмоциональную подзарядку, обеспечивает творческий подъем. Но для того, чтобы это было так, нужно помнить, что это живой организм, и ему беспрестанно нужна подпитка — это постоянная занятость каким-то нужным и интересным делом: экспедиции, работа над театрализацией, концертные выступления, творческие поездки, участие в конкурсах.

Становясь участниками народных обрядовых действ, фольклорных праздников, каждый руководитель стремится к тому, чтобы связь поколений в передаче культурного наследия не прерывалась, чтобы с новой силой били живые источники народной культуры.

ПЕСЕННЫЙ РЕПЕРТУАР СРЕДНЕЙ ПОЛОСЫ РОССИИ КАК ОСНОВА РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Слабикова Ксения Сергеевна
Московский государственный
институт культуры
г. Химки

Аннотация. Статья посвящена проблеме репертуара для детей дошкольного возраста. Средняя полоса России представляется основой песенного репертуара и выступает в роли естественного, плавного дальнейшего перехода к изучению песенной культуры других регионов. В данной статье затронут вопрос о понимании детей жанровой стилистики, диалектных особенностей, а также возможности исполнения в единой певческой манере.

Ключевые слова: народная педагогика, этнопедагогика, дошкольный возраст, Средняя полоса России.

Abstract. The article is devoted to the problem of the repertoire for preschool children. The middle zone of Russia seems to be the basis of the song repertoire and acts as a natural, smooth further transition to the study of the song culture of other regions. This article touches upon the issue of children's understanding of genre style, dialectal features, as well as the possibility of performing in a single singing manner.

Keywords: folk pedagogy, etnopedagogy, preschool age, Central Russia.

К проблеме репертуара и его основе обращались многие педагоги в разных сферах деятельности. Техническая эра XXI века изменила мышление современного ребенка, и этот факт потребовал глобальных изменений в методах и формах работы педагогов, в пересмотре репертуара для учеников. Новые интересующие темы, развитие личностного мышления, иллюстративно сжатое восприятие, идущее от ежедневного огромного информационного потока, ставят современных педагогов перед необходимостью пересмотра тематики, а также доступности и понимания репертуара.

Что касается народной педагогики, то она также претерпела существенные изменения. С развитием дополнительного образования детей возросло количество детских студий, фольклорных ансамблей при домах народного творчества и домах культуры. Особо увеличилось развитие платного образования, повлиявшего на конкуренцию учреждений и, в свою очередь, — пересмотр программ обучения. Развитие получает и сетевая форма реализации программ учреждений дополнительного и высшего образования, которая ставит задачу подачи фольклорного материала в новом (дистанционном) формате.

Количество фольклорных ансамблей резко возрастает с середины 90-х годов и всё продолжает увеличиваться. В начале пути многие из них стремились подражать известным московским и петербургским коллективам, заимствуя их репертуар. Так тенденция популяризации казачьей традиции охватила все регионы страны, которые старались воплотить её на сцене. Сейчас же критериям подбора репертуара отводится ведущая роль и народно-певческие ансамбли представляют певческую традиционную культуру разных регионов. Сегодня мы наблюдаем всё большее разнообразие в развитии концертных форм подачи фольклорного материала. Концертная и фестивальная жизнь в фольклорных кругах протекает всё интереснее и интенсивнее, становится разноплановой. В конкурсах профессионального мастерства появляются отдельные номинации с учётом фольклорной специфики: фольклорный танец, театрализованное обрядовое действо, фольклорный спектакль и т.д. Возрастает количество профессиональных и самодеятельных коллективов, привносящих экспериментальные новые жанры в песенный фольклор. Это проявляется и в репертуаре ансамблей, и манере их исполнения, и в новом инструментальном прочтении с добавлением в произведения клавишных, духовых инструментов, бит бокса и т.д. В то же время развиваются и фольклорные коллективы, сохраняющие подлинное звучание песен. К ним относятся ансамбли «Станица», «Воля», «Воскресенье», «Казачий круг», «Жар», «Народный праздник», «Под облаками» и др.

Отвечая на вопрос: «Живёт ли фольклор в настоящее время?» ответ очевиден — «Живёт и развивается!». В то время как традиционный фольклор претерпевает постепенное умирание, члены отдельных групп (студенты, участники ансамблей и т.д.) сохраняют и развивают его в новых жанрах.

Но при всём развитии фольклорных коллективов на современной эстраде, с пониманием правильного воспитания на фольклорной основе уже с детского возраста ребёнка, с развитием учреждений дополнительного образования, связывать профессиональное обучение с ним хотят единицы. Причина заключается и в том, что основная часть родителей этих «современных» детей не была воспитана на фольклорной основе. Именно поэтому существует боязнь изучения детьми языческих обрядов, народных праздников, непонимание специфики звучания традиционных песен. Сегодня дошкольник зачастую посещает сразу несколько учреждений дополнительного образования одновременно и, как правило, эти учреждения имеют совершенно разный вид деятельности (спортивные секции, английский язык, театральную школу и т.д.). Отдавая своего ребёнка в учреждения дополнительного образования на фольклорное отделение, родители не ставят перед собой цель получения образования, а, главным образом, предполагают общеразвивающую и воспитательную функции в подготовке ребенка.

Важность именно воспитательной функции отмечал **А.В. Бакушинский**: *«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.»* [2, С.14].

Обращаясь к фольклорному материалу, отметим, что более доступен для детского понимания фольклор Средней полосы России. Не зря многие программы ССУЗов и ВУЗов обучение начинают с данной традиции. Для детей дошкольного возраста она также считается удобной. Выделим её преимущественные черты для данного возраста и основные принципы практической работы.

В первую очередь удобны и доступны песенные тексты Средней полосы России, так как не имеют ярко выраженных особенностей диалекта. Пропевание песен с диалектом в данном возрасте ведёт к неграмотности, ведь ребёнок ещё не знает такого понятия как «пение на диалекте», в результате чего он может впоследствии употреблять слово не правильно. Поэтому, по возможности, в текстах песен для детей этого возраста нужно отказываться от диалектных слов. Даже при неоднократном объяснении его значения оно будет вводить ребёнка «в ступор» и рушить логику развития текста, что может привести к общему непониманию смысла.

Редакция песенных текстов должна быть не только в диалектных особенностях и устаревших словах, но и в объеме текста. Дошкольник имеет замечательную память и сможет запомнить большой объем материала, но впоследствии также быстро будет забывать его и переключаться на другие виды деятельности. На выходе возникнут трудности в соединении нескольких задач.

Выбранная песня не должна иметь широкий диапазон, но должна пропеваться в удобной тесситуре и с доступными для данного возраста ритмическими особенностями. Удобную тесситуру конкретной песни дети могут подсказать сами, если попросить их напеть эту песню. Лучше петь материал там, где им удобно.

Важный пункт занимает минимальное соединение песни с хореографическими элементами. Крайне сложной оказывается для детей дошкольного возраста совмещение различных видов деятельности. Если совмещать песню с хореографическими элементами, то стоит упростить последнее до возможного минимума. При этом куда интереснее для детей представляется

разыгрывание песни, которое помогает как быстрому заучиванию, так и ясному пониманию текста. Более того при разыгрывании песни детьми появляется понимание сюжета, конкретных действий, появляется органика и свобода в движениях и исполнении.

Последний и основной пункт — мягкая, светлая, естественная манера исполнения песен средней полосы России, которая идёт от природного тембра ребёнка, не травмируя его голос. Она помогает как в правильном интонировании, так и в выработке светлой единой манеры исполнения, в которой дети поют без надрыва и учатся слушать друг друга.

Знакомство с песенным фольклором Средней полосы России интересно и в том отношении, что это самая благоприятная традиция для вхождения как в Северную, так и Южную, ведь она граничит с районами как той, так и другой стороны. К примеру, если мы изначально возьмём в репертуар песню Владимирской области и разучим её в более академизированном варианте, гораздо нагляднее будет вхождение в традицию на примере той же песни, но в другом варианте, например распетом у казаков. Таким образом, мы нагляднее можем отразить многовариантность песенных текстов, появление большого количества распевов, диалектных особенностей и других стилевых особенностей, после которых сможем работать над манерой исполнения песни. В глобальном смысле это «переключение» на традицию другого региона также удобно, как после исполнения песен той же Ярославской и Нижегородской областей очень удобен переход в более северные районы России, а соответственно после Рязанской на более южные регионы.

Но существует и проблема формирования детских репертуарных сборников не по конкретным регионам, а по жанровой типологии. Обращаясь к различным репертуарным или сценарным сборникам народных спектаклей для детей, отметим, что в них часто используются песни разных регионов одновременно с ориентиром на общую тематику и текстовое содержание. Проблемой построения сборников сценариев на фольклорной основе является тот факт, что в них не всегда прописана мелодия песни, а если даётся музыкальный материал — не всегда учтён регион её исполнения. Песенные же сборники для детей выстроены в основном по жанровой типологии. Подобным образом строится песенная «Хрестоматия для детских народных хоров и ансамблей. Поёт детский хор Лыбедь» (Артёмкины А. и Т.) также представляющая русские народные песни разных областей России и в подлинной записи, и в обработке, а также авторские песни, написанные в народном стиле [1]. Здесь также включены песни Кировской, Астраханской, Сумской, Калужской, Белгородской, Орловской, Московской, Ярославской, Ленинградской и Вологодской областей.

В песенных сборниках для детей существует классификация материала с учётом количества голосов в партитуре и по степени возрастания исполнительских трудностей. Например, «Песенные узоры» П. Сорокина, где 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 [5].

Как репертуарным сборником можно воспользоваться и сборником «Жаворонушки» Г.М. Науменко, в котором большей частью представлены песни Смоленской, Калужской, Ивановской, Московской, Калининской областей России. Похожих репертуарных сборников много, в них предлагаемая в данной статье Среднерусская традиция представлена довольно широко жанрами детского фольклора [4].

Подытожим, что учитывая невозможность и непонимание исполнения песен в традиции детьми дошкольного возраста возможен подбор репертуара, главным образом, идущий от текстового содержания с минимальным учётом певческой локальной специфики. Таким образом, материал средней полосы России вызывает интерес с разных сторон и является наиболее доступным для постепенного и плавного вхождения в традицию, как с точки зрения исполнения, так и общего понимания традиционной песенной культуры. Уделив должное внимание предложенному региону, мы обязательно получим плоды интереса и любви к своей культуре и её правильную трактовку в песенном аспекте.

Литература

1. *Артёмкины А. и Т.* Поёт детский хор «Лыбедь». Владимир: Транзит-Икс, 2002. — 28 с.
2. *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. — М.: Сов. Художник, 1981. — 237 с.
3. Музыкально-певческий фольклор: программы обучения, сценарии, опыт: сборник материалов/сост. А.С. Каргин. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2012. — 318 с.
4. *Науменко Г.* Жаворонушки. Русские песни, прибаутки, скороговорки, считалки, сказы, игры. Москва: Из-во «Советский композитор», 1977. — 132 с.
5. *Сорокин П.А.* Песенные узоры, выпуск 1. Москва: Из-во «Музыка», 1987. — 32 с.

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ И МЕТОДАХ ПРИБЛИЖЕНИЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО И МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА К ТРАДИЦИОННОМУ ФОЛЬКЛОРУ

Сенина Ирина Николаевна

*Брянский обл.-й Дворец детского
и юношеского творчества
им. Ю.А. Гагарина,
г. Брянск*

Аннотация. В современных условиях чаще всего дети знакомятся с народным творчеством за пределами своей семьи, как правило, это происходит в образовательных учреждениях дополнительного образования и культуры. Тем самым на педагога ложится большая ответственность, как донести, научить, показать, быть понятным для детей. Ведь мы говорим о детях дошкольного, младшего школьного возраста. Фольклор настолько многогранен, что порой руководителю детского фольклорного коллектива (он же педагог), тяжело найти в этом многообразии свой «почерк», «изюминку» и конечно же методику.

Ключевые слова: фольклор, педагог, дошкольный и младший школьный возраст, развитие речи, образное мышление, обучение, специфика народного творчества, педагогический процесс, национальная культура.

Abstract. In modern conditions, most often children get acquainted with folk art outside of their family, as a rule, this happens in educational institutions of additional education and culture. Thus, the teacher has a great responsibility to convey, teach, show, and be understandable to children. After all, we are talking about children of preschool, primary school age. Folklore is so many-sided that sometimes it is difficult for the head of a children's folklore group (he is also a teacher) to find his own «handwriting», «zest» and, of course, methodology in this variety.

Keywords: folklore, teacher, preschool and primary school age, speech development, imaginative thinking, learning, specifics of folk art, pedagogical process, national culture.

В настоящее время исследователи всё чаще рассматривают музыкальный фольклор как часть системы воспитания, приводя в пример традиционную модель передачи опыта от поколения к поколению, когда творчество, а именно музыкальный песенный фольклор был частью быта, который регулировал жизнь человека, семьи, общества. Именно содержание всех творческих явлений показывало подрастающему поколению основные модели поведения в тех или иных случаях, формировало вкус, систему ценностей. В подобных условиях воспитательный процесс детей был очевиден, а методы воспитания были закреплены многовековым опытом.

В современных условиях чаще всего дети знакомятся с народным творчеством за пределами своей семьи, как правило, это происходит в образовательных учреждениях дополнительного образования и культуры. Тем самым

на педагога ложится большая ответственность, как донести, научить, показать, быть понятным для детей. Ведь мы говорим о детях дошкольного, младшего школьного возраста, когда дети в силу своего развития доверяют и бесконечно верят педагогу. Значит необходимо донести достоверную информацию, так как было на самом деле в давние, давние времена, как пели наши прапрабабушки и прапрадедушки, в какие игры играли, какие праздники, обряды и обычаи были, доступным для детей языком.

И тут руководитель фольклорного коллектива становится перед выбором, как научить и чему. В современных условиях это не простой выбор, так как количество детских, молодежных коллективов увеличилось и в каждом прослеживается свой стиль и направление. Фольклор настолько многогранен, что порой руководителю детского фольклорного коллектива (он же педагог), тяжело найти в этом многообразии свои «почерк», «изюминку» и конечно же свою методику. Давайте попробуем посмотреть на эту ситуацию с разных сторон.

Для начала нужно определиться с целью — зачем и почему мы это делаем? Мы изучаем русское народное творчество в целом или мы хотим повторить подлинное исполнение народной песни, так как она звучит в этнографическом исполнении — как пели наши бабушки?

В наше сложное время, когда дети перестают общаться со своими сверстниками, отдаляются от народных и семейных традиций, важно научить их жить в коллективе, любить свою русскую народную культуру в целом и во всех ее проявлениях.

Фольклорный детский коллектив — это особенный творческий мир, отдельная планета и как будет проходить творческий, педагогический процесс зависит именно от педагога.

Как правило, детей приводят родители в творческие объединения народного направления с 4-5 лет, где в основном присутствует комплексное обучение, то есть дети поют, танцуют, играют на шумовых инструментах, делают поделки своими руками. Все это способствует разностороннему развитию ребенка. Педагог подбирает песенный репертуар и методы работы с детьми. Кто-то начинает исполнять детский общерусский фольклор: потешки, заклички, считалки, игры. А кто-то считает, что уже с пеленок, с самого раннего возраста надо говорить с детьми на диалекте, исполнять песни, максимально приближенно к аутентичному исполнению. Ведь когда-то дети с младенчества слышали эти песни и впитывали с молоком матери особенности говора, пения той или иной местности. Конечно, это правильно, так должно быть в идеале. Но, что происходит на практике? Мы в основном городские жители, работаем с детьми, которые оторваны от земли, от сельской жизни и в целом далеки от традиции. И вот мы, педагоги-руководители, искусственно пытаемся познакомить их с народным творчеством.

Для аутентичного исполнения мы используем аудиозаписи, в идеале выезжаем в фольклорные экспедиции. Опять же вопрос — дети какого возраста могут без родителей (возможно с родителями) отправиться в данную поездку? Не нужно забывать, что в основном родители, которые приводят сейчас детей в фольклорный коллектив (школу), выросли в 90-е годы XX в., в годы, когда была разрушена идеология в стране, а люди были на грани выживания. Это другое поколение, с другими взглядами и ценностями в жизни. Приводя ребенка в фольклорный коллектив, родители называют это творческое объединение — танцами! Очень часто мы слышим: «Мы идем на танцы!!!». «Мы хотим танцевать!!!». А если это народная песня, то все знания приобретают искаженный вид и заключаются (уже сегодня!) в застольных песнях, к примеру «Ой, мороз, мороз», «Виновата ли я» или «Ой, цветет калина».

О чем можно говорить, если учить, объяснять нужно не только детям, но и родителям, что такое народное пение, народное творчество! Необходимо постепенно, осторожно, знакомить детей с истинным народным искусством, чтобы они и их родители захотели слушать, изучать, петь свои родные песни, созданные именно в той местности, где они проживают.

Предлагаю обратить внимание на психологические особенности развития ребенка в дошкольном и младшем школьном возрасте, а именно на развитие речи, памяти, внимания.

Речь развивается постепенно и так же постепенно начинает сопровождать какую-либо деятельность ребёнка. В дошкольном возрасте создаются благоприятные условия для развития речи, закладывается фундамент для чтения и письма, а также последующего речевого и языкового развития ребенка. Как правило, к 5-6 годам ребёнок может связно излагать свои мысли, правильно выстраивать фразы, он обращает внимание на свои слова и то, в какой ситуации они сказаны. Л.Н. Леонтьев писал, что в дошкольные годы у ребёнка «завязываются первые узлы, устанавливаются первые связи и отношения, которые образуют новое, высшее единство деятельности и вместе с тем новое, высшее единство субъекта — единство личности», он говорил, что поэтому период дошкольного детства важен, ведь в нём «складываются психические механизмы личности» [1]. Но на практике, к большому сожалению, многие дети в 4-6 лет еще не выговаривают многие звуки, не всегда внятно могут излагать свои мысли. Основываясь на собственной практике отмечу, что из 20 детей этого возраста ровно 50% испытывают трудности в произношении отдельных звуков. От этого они сами испытывают дискомфорт, начинают стесняться говорить, выражать свои мысли. Иногда родители признаются, что привели детей в фольклорный ансамбль, для того, чтобы улучшилась речь, чтобы ребенок перестал заикаться и т.д. И в итоге что происходит? К нам приводят

малыша, который с трудом выговаривает отдельные слова и в силу своего мышления не может распознать и сообразить как правильно говорить, а педагог ему начинает исполнять песню на диалекте и подчеркивать произношение того или иного звука. Родители часто водят детей к логопеду, мы навязываем свое произношение слов, у ребенка путаница в голове и полностью не согласованное развитие речи — каждый диктует свои правила.

Давайте не забывать, что в современных условиях проблема развития речи у детей дошкольного возраста занимает особое место, потому что современная школа требует от ребенка высокого уровня умственного и речевого развития. Ребенок идет в школу, где очень насыщенная программа, пока еще сложная и порой не понятная, а читать и писать нужно, буквы и звуки надо произносить правильно. Руководитель фольклорного ансамбля — педагог должен помнить об этом и помогать, способствуя развитию речи.

Очень ярким примером логопедических упражнений с опорой именно на русское народное творчество являются скороговорки, потешки, считалки, заклички, дразнилки и т.д. Какое многообразие жанров устного народного творчества! На занятиях можно не просто произносить, но и показывать, то о чем говорится. Руки — это продолжение нашей мысли, то есть любую фразу можно показать, например: «В лесу бобер и брат бобра работали без топора...». С детьми мы придумали, что лес — это круговое движение руками, которое показывает пространство вокруг себя. У бобра есть плоский хвост, значит, открытой ладонкой показываем хвост, брат — рукой указываем на соседа и т.д. Таким образом, мы не только рассказываем, но и показываем обычную скороговорку. А ведь сколько важных и сложных моментов мы должны выполнить: проследить, чтобы было активное дыхание, четкое произношение всех звуков, эмоциональная подача текста, тембральное звучание голоса.

Подобное ассоциативное произношение текста помогает лучше запоминать, развивает память ребенка. Например, всем известная скороговорка «На дворе трава, на траве дрова, Не руби дрова, на траве двора». Запомнить её очень легко если присутствуют определенные ассоциации, если это двор — руки разводим в стороны, если это трава — ладони кладем на колени, если это дрова — горизонтальные движения руками и т.д.

Не забываем артикуляционную гимнастику, которая детям нравится за причудливые упражнения, где можно пошутить, посмеяться и посоревноваться: кто языком достанет до кончика носа, до подбородка, до правой, левой щеки и т.д. При всех этих упражнениях, также развивается активно образное мышление, внимание, мы работаем над дикцией, дыханием, фонетическим слухом и т.д.

Память ребенка в этом возрасте имеет свои особенности, как пишет Г.А. Урунтаева: «Можно выделить особенности развития памяти

в дошкольном возрасте: у детей преимущественно произвольная образная память, но при объединении с речью и мышлением начинает приобретать интеллектуальный характер; словесно-смысловой памятью обеспечивается опосредованное познание и расширяется сфера познавательной деятельности; складываются элементы произвольной памяти и формируются предпосылки, превращающие процесс запоминания в специфическую умственную деятельность, которая в свою очередь обеспечивает овладение логическими приёмами запоминания; с возрастом и накоплением опыта (поведения и общения с взрослыми и сверстниками) память включается в развитие личности» [2]. Данное утверждение подчеркивает, что в первую очередь у ребенка преобладает произвольная память и лишь потом запоминание и восприятие осуществляется осознанно. Хочется подчеркнуть, что именно с возрастом у ребенка формируется произвольная память.

Итак, посмотрим динамику практики. Дети в группу пришли заниматься в 3-4 года, сейчас им 8-9 лет. В конце каждого учебного года, мы должны подготовить небольшое концертное выступление. Однажды на занятии было решено провести эксперимент и вспомнить с детьми какие песни они помнят. В итоге — юные артисты исполнили самую первую песню, так данный номер мы исполняли по ролям, изображая главных героев. А вот последующий репертуар не многие дети вспомнили. Это говорит, о том, что память у детей данного возраста избирательна, не продолжительна, то есть произвольна.

Теперь посмотрим на ситуацию, когда руководитель исполняет песенный репертуар с диалектными особенностями и иногда не соответствующий их возрастному пониманию. Многие старинные слова уже вышли сегодня из обиходной разговорной речи. Современным детям вообще непонятны значения таких слов, обозначающих старинные предметы домашнего обихода, крестьянского быта. Проведя опрос, среди учащихся начальной школы (около 70 чел.), выяснилось, что дети не смогли сказать, что такое «хата», «крестьянин», «изба», «сито» и др. В беседе с родителями, часто слышны жалобы, о том, что современные дети с трудом учат стихи русских классиков, так как в текстах встречается очень много непонятных слов, уже не встречающихся в повседневной жизни. Так зачем же усложнять раньше времени жизнь маленького ребенка, которому хочется еще играть — постоянно играть, бегать и прыгать, учиться правильно говорить, развиваться в силу своих способностей, а не в силу амбиций педагога и родителей. Все дети талантливы и каждый заговорит и запоет тогда, когда придет его время, — кто-то в 4 года, а кто-то в 6 лет. Мы взрослые должны лишь помогать и прикладывать максимальные усилия в этом непростом деле.

Анализируя сказанное, хочется уточнить, что за слово такое «педагог», что оно значит и в чем его основная миссия? Предлагаю обратиться к педагогическому терминологическому словарю: «Педагог (от греч. *paídagogos* — воспитатель) лицо, ведущее практическую работу по воспитанию, образованию и обучению детей и молодёжи и имеющее специальную подготовку в этой области (учитель общеобразовательной школы, преподаватель профессионально-технического училища, среднего специального учебного заведения, воспитатель детского сада и т.д.)». Обратите внимание, что педагог — это прежде всего воспитатель. Так может в этом и кроется ответ на все вопросы, в этом и состоит наша миссия в профессии. Мы прежде всего, работая с детьми, должны их воспитывать! И не лучший ли воспитатель во всем воспитательном процессе — народная песня? Именно через народную песню, можно научить трудолюбию, уважению друг к другу, отзывчивости, умению грустить и радоваться, быть добрым, отзывчивым, любить своих родителей, друзей, свои песни, традиции, уважать и почитать свою историю, свою культуру, свою Родину.

Литература

1. *Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. — 584 с.
2. *Урунтаева Г. А.* Дошкольная психология. — М.: Издательский центр «Академия», 2001. — 336 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Байкова Елена Николаевна — РАМ им. Гнесиных и МГИМ им. Шнитке Москва, профессор.

Бакке Виктор Владимирович — Московский государственный институт культуры, Химки, профессор кафедры русского народно-певческого искусства, заслуженный работник культуры Российской Федерации, художественный руководитель ансамбля народной музыки «Златоцвет».

Батагова Татьяна Эльбрусовна — Московский государственный институт культуры, Химки, профессор кафедры народного сольного пения и инструментального исполнительского искусства, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств респ. Южная Осетия.

Беляева Татьяна Петровна — Московский государственный институт культуры, Химки, зав. кафедрой русского народно-певческого искусства, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Бобрикова Ульяна Сергеевна (бакалавр), **Киселева И.Л.** — науч. рук. доцент кафедры РНПИ МГИК.

Боронина Елена Германовна — Московский государственный институт культуры, Химки, зам. зав. кафедрой культурного наследия МГИК, канд. пед. наук, эксперт ЦРФ ГРДНТ им В.Д. Поленова.

Бутонаева Дарья Игоревна (магистрант), **Ржепянская И.В.** — науч. рук. к.п.н. проф. Каф. РНПИ МГИК.

Григорьева Валерия Владимировна (магистрант), **Назарова В.Х.** — науч. рук. канд. искусствоведения, профессор каф. кафедры РНПИ МГИК.

Дымова Елизавета Дмитриевна (бакалавр) каф. кафедры РНПИ МГИК.

Емзагов Руслан Мартинович — магистрант, МГИК, кафедра сольного народного пения.

Зайцева Елена Александровна — МГИМ им. А.Г. Шнитке, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, кандидат искусствоведения.

Золотухина Диана Сергеевна (бакалавр), **Ржепянская И.В.** — науч. рук. к.п.н. проф. каф РНПИ МГИК.

Кабисов Сармат Владимирович — Цхинвальское музыкальное училище им. Ф. Алборова. Республика Южная Осетия, преподаватель, методист.

Карлова Ульяна Сергеевна (бакалавр), **Шпарийчук И.В.** — науч. рук. профессор кафедры РНПИ МГИК, засл. раб. культуры РФ.

Киселёва Анастасия Андреевна (бакалавр), **Зайцева Е.А.** — науч. рук. канд. искусствоведения, профессор КФИТКИ МГИМ им. А.Г. Шнитке.

Киселева Ирина Львовна — Московский государственный институт культуры, Химки, доцент кафедры русского народно-певческого искусства.

Кувайцева Марина Викторовна — ЦУ «Нарвский Музей», Нарва, Эстония.

Лободина Елена Алексеевна (магистр), **Зайцева Е.А.** — науч. рук. канд. искусствоведения, профессор КФИТКИ МГИМ им. А.Г. Шнитке.

Мамукова Людмила Сергеевна — Северо-Осетинский государственный педагогический институт, Владикавказ, доцент.

Решиков Николай Иванович — ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», доцент кафедры хорового дирижирования, звукорежиссуры и вокального искусства.

Ржепянская Ирина Вячеславовна — Московский государственный институт культуры, Химки, профессор кафедры русского народно-певческого искусства, кандидат педагогических наук.

Романова Наталья Николаевна — Ярославский колледж культуры, преподаватель хоровых дисциплин.

Седова Елизавета Максимовна (бакалавр), **Назарова В.Х.** — науч. рук. канд. искусствоведения, профессор каф. кафедры РНПИ МГИК

Сенина Ирина Николаевна — Брянский обл.-й Дворец детского и юношеского творчества им.Ю.А. Гагарина, педагог детской фольклорной школы «Калинушка».

Сергеев Алексей Андреевич (магистрант), **Ржепянская И.В.** — науч. рук. к.п.н. проф. каф РНПИ МГИК

Слабикова Ксения Сергеевна (магистрант), **Ржепянская И.В.** — науч. рук. к.п.н. проф. каф РНПИ МГИК

Субботина Валерия Николаевна (магистрант), **Ржепянская И.В.** — науч. рук. к.п.н. проф. каф РНПИ МГИК

Танганова Тамара Сергеевна — Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург, доцент кафедры народно-певческого искусства.

Халина Дина Викторовна — ОБПОУ «Курский колледж культуры», преподаватель специальности «Сольное и хоровое народное пение», руководитель народного фольклорного ансамбля «Челядин».

Хибина Ольга Викторовна — Московский государственный институт культуры, Химки, кафедра русского народно-певческого искусства, старший преподаватель.

Хомутинникова Анастасия Станиславовна (магистрант), **Ржепянская И.В.** — науч. рук. к.п.н. проф. каф РНПИ МГИК.

Шпарийчук Ирина Васильевна — Московский государственный институт культуры, Химки, профессор кафедры русского народно-певческого искусства, заслуженный работник культуры РФ.

Юмашева Оксана Александровна (бакалавр), **Хибина О.В.** — науч. рук. старший преподаватель кафедры РНПИ МГИК.

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ:

материалы научно-практической конференции
Москва, 25-26 марта 2021 г

Ответственный редактор:

И.В. Ржепянская,

кандидат педагогических наук, профессор

Компьютерная верстка

Балабашина З.С.

Подписано в печать 15.11 2021 г.
Формат 60х90 1/16 Усл. печ. л. 12