



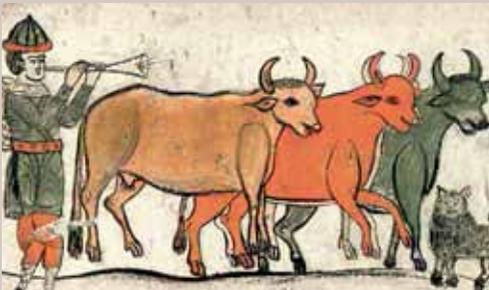
Одним из наиболее ранних пластов музыкального фольклора у восточных славян являются календарно-обрядовые песни.



Свадебные ритуалы на русской этнической территории существуют во множестве разнообразных версий, которые, тем не менее, сводятся к двум типам, названным исследователями свадьбой-весельем и свадьбой-похоронами.



В этнической традиции наиболее ранний пласт представлен героическими былинами, которые в мифологизированной форме повествуют о подвигах Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича.



Наиболее древние музыкальные инструменты, изготавливавшиеся из природных материалов, были тесно связаны с хозяйственной деятельностью и, по сути, являлись звуковыми орудиями труда, чем и определялась их конструкция и тембро-звуковые характеристики.

РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Музыкальный фольклор — ценнейшее достояние русской национальной культуры. Он представлен высочайшими в художественном отношении образцами народного музыкально-поэтического творчества, вполне сравнимыми по своим достоинствам с шедеврами профессионального искусства.

Посвященная русской народной музыкальной культуре глава не случайно помещена в настоящем томе. Во-первых, только к концу 19-го столетия сформировалась система региональных и локальных традиций русского музыкального фольклора. Это обусловлено сложностью и длительностью процесса освоения русскими обширного географического пространства [1]. Разные климатические и природные условия, зависящие от них виды хозяйственной деятельности, контакты с другими народами, проживавшими на колонизированных землях, история освоения и изменений в административном подчинении этих земель, различия в социальной структуре населения и многое другое не могли не отразиться на особенностях складывавшейся в тех или иных местностях народной, в том числе и музыкальной, культуры. Собранный к началу XX века музыкально-фольклорный материал разрушил бытовавшее ранее представление о русской народной музыкальной культуре как единой и показал, что она существует в системе местных разновидностей, каждая из которых обладает ярко специфическим обликом.

Во-вторых, практически до конца 19-го столетия сведения о музыкальном быте русского крестьянства были весьма скудными и отрывочными, отсутствовали сколько-нибудь целостные представления о жанровой системе русского музыкального фольклора, особенностях музыкального стиля и исполнительства в разных регионах России. В большой степени это связано с тем, что в средние века православная церковь боролась с русской народной вокальной и инструментальной музыкой, «не без основания усматривая в ней выражение языческой (“поганской”) идеологии» [2]. Под влиянием Церкви светские власти «издавали множество указов, строго запрещавших отправление древних календарных обрядов и исполнение сопровождающих их песен, игру на народных музыкальных инструментах, пляски — “бесовские скакания”, и преследовали скоморохов — носителей народного музыкального искусства» [3]. Возможно, поэтому до второй половины XVIII века произведения народного музыкально-поэтического творчества почти не записывались [4].

Более или менее систематическое собирание музыкально-фольклорных образ-

цов началось лишь с середины XIX века, что позволило к концу столетия накопить значительный материал, давший толчок развитию науки о музыкальном фольклоре, носившей тогда название «музыкальная этнография». До этого времени какие-либо достоверные данные о состоянии музыкально-фольклорных традиций на территории России отсутствовали.

В-третьих, именно на грани столетий этнографами впервые была осознана необратимость процесса разрушения народных традиций, что изменило отношение к фольклорному материалу, потребовало ради его сохранения расширить и активизировать собирательскую работу, в результате чего открылись неожиданные горизонты в понимании русского музыкального фольклора, возник колоссальный стимул к его изучению.

Хотя в настоящее время в музыкальной фольклористике существует представление об историко-стадиальном соотношении стилевых пластов и жанров русского музыкального фольклора, любые хронологические привязки носят гипотетический характер, поскольку их правильность или ошибочность не поддается документальной проверке. В силу этих обстоятельств реконструкция народной музыкальной традиции той или иной исторической эпохи представляется задачей практически невыполнимой.

В годы царствования Александра III благодаря новому открытию неисчерпаемого богатства русской народной духовной культуры, осознанию ее многообразия и яркой этнической самобытности возник обостренный интерес к национальным традициям, ко всему исконно русскому. Популяризация отечественными учеными и творческой интеллигенцией народного искусства достигла небывалого размаха: устраивались концерты, выставки, издавались сборники народных песен и былин, формировались ценнейшие музейные коллекции: народного костюма, музыкальных инструментов, произведений народного декоративно-прикладного искусства... Все это имело огромное значение для развития национальных художественных школ в разных видах профессионального искусства и привело к формированию и торжеству «русского стиля», в том числе и в сфере композиторского творчества.

[1] Об этом см.: Любавский 1996.

[2] Гиппиус 2003: 59.

[3] Там же.

[4] Как отмечал Е.В. Гиппиус, «записи песенных текстов, относящиеся к XVII веку, носили случайный характер. Так, в начале XVII века пять песенных текстов были записаны по просьбе английского путешественника Ричарда Джемса. В конце XVII века русский помещик Квашнин-Самарин записал несколько текстов русских песен на обороте счетов своего имени и зафиксировал большое число начальных слов песен, которые дают ценные сведения о песенном репертуаре того времени. Единичные песенные тексты сохранились также в сыскных делах московских приказов (например, преследовавшаяся правительством песня о заточении Петром царицы Евдокии в монастырь)» (Гиппиус 2003: 59).

На с. 554–555:

Лучинушка. Песенный лубок XIX в. Фрагмент Солнце с зодиаками. Лубок XIX в. Фрагмент Выезд молодых. Фрагмент росписи прялки. Борецкая роспись. Архангельская губ. Конец XVIII в. Илья Муромец. Лубок XIX в. Фрагмент Стадо. Фрагмент росписи прялки. Борецкая роспись. Архангельская губ. Начало XX в.

[5] В 1914 г. Н. Н. Дурново, Н. Н. Соколовым и Д. Н. Ушаковым была опубликована «Диалектологическая карта русского языка в Европе», где выделены две крупные диалектные группы – наречия северновеликорусское и южновеликорусское, каждое из которых членится на более мелкие диалектные группы (см.: Русские 2003: 90–91).

[6] В свое время известный русский этнограф Д. К. Зеленин даже предлагал считать жителей севера и юга России двумя разными великорусскими народностями (см: Зеленин 1991: 29). Впервые эта монография была издана в Берлине в 1927 г. на немецком языке.

[7] Более подробно об этих этнических группах см.: Русские 2003: III.

[8] *Засечная черта* – оборонительное сооружение XVI–XVII вв., состоящее из засек, валов, рвов, частоколов с использованием естественных преград (рек, оврагов). Опорными пунктами на засечных чертах являлись остроги и города-крепости.

[9] Их потомки, сохранившие своеобразие бытового уклада и занявшие в социальном отношении промежуточное положение между крестьянами и мелкими помещиками, стали называться однодворцами (см.: Русские 2003: III–III2).

[10] Более подробно о казачестве см.: Русские 2003: III–III2.

[11] См.: Русские 2003: 108–III.

[12] Диалектологи считают, что среднерусские говоры стали формироваться на территориях вокруг Москвы начиная с XVI в. в связи с образованием Московского государства (см.: Булатова, Касаткина, Строганова 1975: 35).

[13] Ср.: «В музыке первобытных культур, в так называемой народной песне и в музыке даже развитого быта, в культовом пении, в танцевальной музыке и т. д. и т. д. мы имеем явление незаинтересованности в музыке как самостоятельном явлении» (Асафьев 1987: 91).

* * *

В начале XX века исследования в области языкознания и этнографии позволили выявить на русской этнической территории два крупных субэтнических массива – северный и южный, соотносимые с двумя наречиями русского языка [5]. Эти субэтносы отличаются друг от друга не только особенностями речи, но и всем комплексом традиционной культуры, включающим жилище, одежду, хозяйственные занятия, быт, обычаи и обряды [6]. С этнографической точки зрения юг России в свою очередь делится на западную и восточную части.

В западнорусской зоне (ныне территория Смоленской области и прилегающих районов Брянской, Псковской, Тверской областей), некогда входящей в состав Киевской Руси, локализованы традиции раннего формирования, восходящие к эпохе восточнославянской общности. Им свойственна хорошая сохранность дохристианской картины мира и архаических форм народной музыки, тесно связанных с земледельческим календарем. Древний пласт календарно-обрядовых песен определил здесь музыкальный облик и других жанров вокального фольклора.

Восточная часть южнорусского региона (Курская, Воронежская, Белгородская, Орловская области и др.) стала осваиваться русскими с XVI века. С более раннего времени здесь оставалось немногочисленное автохтонное восточнославянское население, большая часть которого была уничтожена набегами степных кочевников. Потомки древних северянских племен (полехи, горюны, саяны и др. [7]) сохранили архаические жанры музыкального фольклора. Основное же заселение этих территорий осуществлялось в XVII–XVIII веках из разных мест в связи с оборонительной стратегией русского государства и строительством засечных черт [8], которые по мере завоевания новых земель отодвигались на юг. Новопоселенцами были воины-землепашцы, не знавшие крепостного права и в любой момент готовые встать на защиту границ московского государства [9].

Сформировавшаяся здесь традиционная культура существует во множестве локальных вариантов, специфика которых определяется происхождением служилых людей, переселившихся сюда из тех или иных районов среднерусской полосы. Их военизированный образ жизни определил доминантное положение в местной жанровой системе не календарно-обрядовых, а лирических и хороводных песен, обслуживающих бытовую и праздничную сферы.

К южнорусским примыкает казачья традиция Дона. До начала XVIII века вольное донское казачество, хотя и охраняло по найму южные границы России, но проживало за официальными ее пределами, и только при Петре I

было подчинено центральной власти, получив к концу столетия сословный привилегированный статус [10]. У казаков сформировался особый стиль мужского многоголосного пения, связанный со строевыми, походными песнями.

Север русской этнической территории начал заселяться достаточно рано. Уже с XII века новгородцы стали проникать на берега Белого моря, но основные колонизационные потоки по берегам северных рек (Онеги, Северной Двины, Пинеги, Мезени, Печоры и др.) приходятся на XIV–XV века. Еще одна мощная миграционная волна на север связана с церковным расколом. Жители этих удаленных от центра и труднопроходимых мест никогда не знали крепостного права и отличались чувством собственного достоинства. Практически повсеместно большое воздействие на северорусскую культуру оказали контакты с коренным финно-угорским населением, у которого русские не только учились хозяйствовать в непривычных для них суровых климатических условиях, но и заимствовали обрядовые практики и культурные традиции [11]. Специфику северорусской музыкальной культуры во многом определяют эпические жанры, а также чрезвычайно развитая плачевая традиция.

Между северным и южным этнокультурными массивами располагается центральная зона, охватывающая междуречье Оки и Волги, то есть территории вокруг Москвы. Этот регион, соответствующий зоне распространения среднерусских говоров [12], выделяется тем, что в различных областях его материальной и духовной культуры, как и в языке, сплавлены воедино северо- и южнорусские черты.

Что касается музыкально-фольклорных традиций среднего и нижнего Поволжья, а также Урала и Сибири, то они относятся к переселенческим традициям позднего формирования, а преобладание в них северорусских или южнорусских черт обусловлено историческими направлениями колонизации этих земель.

* * *

Законы музыкального мышления, действующие в устной по своей природе народной музыкальной культуре, – принципиально иные, чем в профессиональной музыке письменной традиции.

В традиционной культуре музыка тесно связана с обрядовой, хозяйственно-трудовой, праздничной и досуговой сферами жизни [13]. Поэтому для ее обозначения в целом ни в одной из региональных славянских традиций нет специального термина. Известны лишь названия для конкретных жанров (вокальных и инструментальных) музыкального фольклора. Само же слово «музыка» употребляется только по отношению к инструментальному



630

исполнительству (ср.: «играть на музыку»), за исключением сигнальных наигрышей пастухов и охотников.

Особенности музыкального фольклора во многом определяет его устная природа. В отличие от профессиональной музыки письменной традиции музыкально-фольклорные произведения хранятся только в памяти носителей народной культуры, не фиксируются ими в письменном виде, а воспринимаются и усваиваются на слух непосредственно в момент звучания. Объем знаний и представлений об устройстве мира и социума, закрепленный в фольклорных произведениях разных жанров, в обрядах, обычаях, приметах и проч., во много раз превышает возможности памяти отдельного человека, а поэтому хранится в совокупной памяти коллектива. Традиционная культура позволяет каждому человеку в полной мере реализовать данный ему от природы талант, благодаря которому он становится лидером в той или иной области жизни социума и одним из хранителей соответствующей части коллективной памяти.

Народная музыкальная традиция обнаруживает удивительную устойчивость во времени, сохраняясь на протяжении многих веков, благодаря характерной для нее «эстетике тождества» [14]. Согласно ей народный исполнитель стремится по возможности точно воспроизводить многократно слышанный и усвоенный им напев или наигрыш, поэтому главным достоинством звучащего произведения для народных музыкантов служит его соответствие данному традицией образцу [15].

630 Дом середины XIX в. в деревне Наволок на Северной Двине
631 Хата с двором в Воронежской обл. Фотография 1952 г. ИЭА РАН



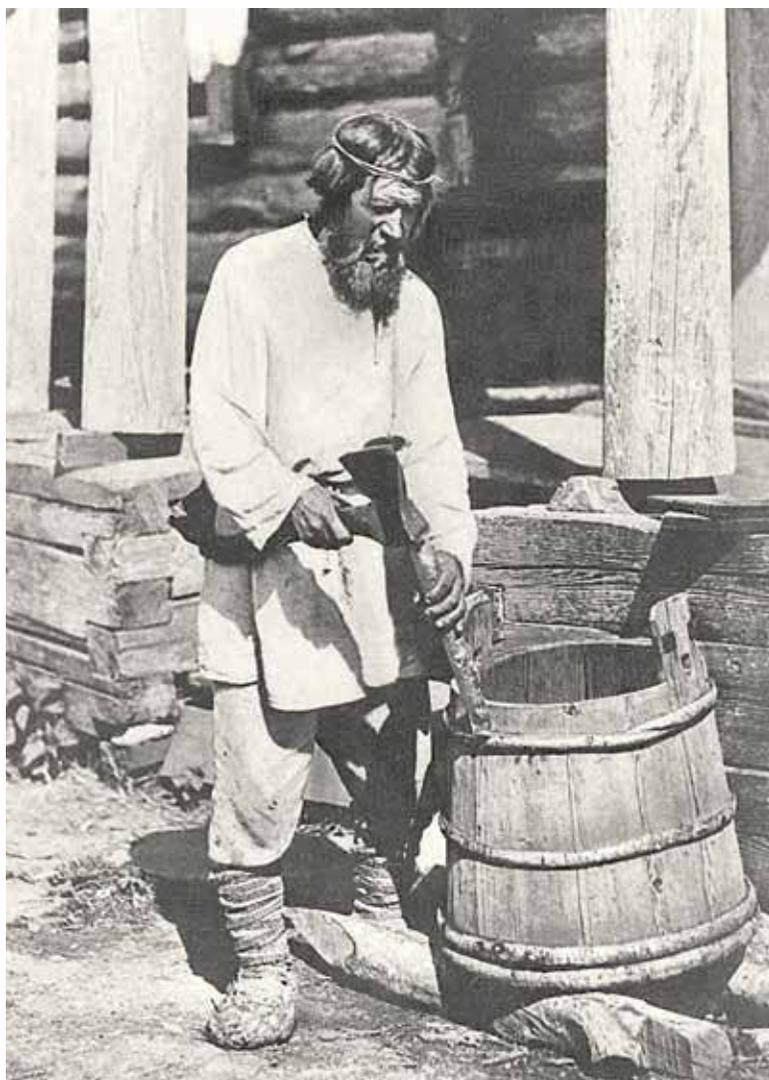
631

[14] Лотман 1973: 19.
[15] По словам Б.В. Асафьева, «идея необходимости постоянного личного изобретения чужда народной музыке» (Асафьев 1987: 109).

632 Повязочницы. Пинежский уезд Архангельской губ. Фотография 1927 г. ИИМК РАН
633 Бондарь. Фотография 1900-х гг. ГИМ
634 Уральский казак с полным снаряжением. Фотография конца XIX — начала XX вв.



632



633



634

Музыкально-фольклорное произведение, в отличие от произведения профессиональной музыки письменной традиции, изначально предполагает множественность воплощений. «Правильность» воспроизведения песни или инструментального наигрыша зависит от соблюдения определенных правил, которые на подсознательном уровне усваиваются человеком. Анализ большого количества исполнительских версий одного произведения позволяет выявить модель, отражающую соотношение стабильных и изменяемых участков музыкальной формы. Вероятно, подобная модель существует и в сознании народных исполнителей, которые ориентируются на нее в пении [16]. Определяя ключевые моменты организации музыкально-фольклорного произведения, эта модель оставляет исполнителю возможность ее творческого претворения, чем и определяется такое свойство музыкального фольклора как вариативность. При этом коллектив строго контролирует соблюдение правил, ограничивая степень индивидуальных проявлений в музыкальном исполнительстве. Таким образом, коллективное начало в фольклорной традиции связано с консервативными, охранительными тенденциями, а все новое приносится в нее через личное творчество. В гибком соотношении коллективного и индивидуального заключается механизм саморазвития традиции [17].

Историческая жизнь музыкально-фольклорных традиций, на которых не могли не отражаться происходившие в государстве и обществе изменения, определила еще одно неотъемлемое их качество — полистадиальность, то есть одновременное бытование жанров и стилей, возникших в разные исторические эпохи. В народной культуре рождение новых текстов никогда не отменяло старых, и поэтому ее можно сравнить с археологическим раскопом, в котором на различной глубине расположены культурные слои от самых древних до сравнительно недавних.

В русской народной культуре, безусловно, доминирует вокальная музыка. При всей значительности интонационной сферы народной музыки важнейшим ее компонентом является ритм [18]. Многие его стереотипы заложены в человеке от рождения [19]. «Их корни, — писал Е.В. Гиппиус, — глубоко уходят в область подсознательных ощущений двигательных рефлексов мышц: в искусстве речи — мышц голосовых связок, а в искусстве танца — мышц ног, рук, головы и корпуса. Так локализируются в подсознании два ряда различных мышечных рефлекторных ощущений ритма: ритма речи (прозаической и поэтической) и родственного ей ритма вокальной музыки, с одной стороны, и моторного ритма танца и пантомимы — с другой. Категорию ритма мы понимаем в самом широком смыс-



635

ле — как начало, организующее движение во всех его видах и кристаллизующееся в процессе движения в отношениях временных и акцентных пропорций, то есть в категориях музыкальной архитектоники» [20].

Наиболее значимым в организации вокальной музыки является слоговой ритм. Он формируется протяженностью каждого слога поэтического текста в пении. Все слоговые музыкальные времена в напевах строго нормативны, благодаря чему при ансамблевом исполнении текст песни всеми певцами произносится синхронно [21].

Народная песенная ритмика у русских основана на чередовании кратких и долгих музыкальных времен, образующих типизированные рисунки слогового ритма — ритмические клише, из которых строятся музыкально-фольклорные произведения.

[16] Е.В. Гиппиус писал: «Единичный фольклорный факт может быть также определен на двух уровнях: а) на уровне мышления, то есть осознания структуры произведения так, как себе его мыслит исполнитель; б) на уровне живого звучания, то есть конкретного воплощения исполнителем мыслимой им структуры в одном из допускаемых им единичных ее выражений» (Гиппиус 1980: 25).

[17] Ср.: «В народной песне нет индивидуального произвола, а если он и есть, то все же общая воля или отгалкивает или узаконивает новое изобретение» (Асафьев 1987: 93).

[18] Выдающийся отечественный этномузыколог XX в. К.В. Квитка писал: «В подавляющем большин-

- 635 Женщина в южнорусском головном уборе — кичке с налобником, кокошнике и позатыльнике. Курская обл. Фотография 1976 г. ИЗА РАН
- 636 Женский праздничный костюм Пинежского уезда Архангельской губ. ГМО «Художественная культура Русского Севера»
- 637 Девичья праздничная одежда Перемышльского уезда Калужской губ. Конец XIX в. ГИМ



636



637

стве случаев именно ритмические формы являются главным определяющим моментом в создании напевов, а также и опорой памяти в их традиционном поддержании и варьировании» (Квитка 1971а/1: 194).

[19] Ср.: «<...> пульсация крови, протяженность вдоха и выдоха и сходный ритм дыхания оказывают воздействие на длительность фраз и периодов, на расстановку цезур, характер орнаментов и на диапазон напевов» (Асафьев 1987: 93).

[20] Гиппиус 1980: 30.

[21] Представление о важнейшей роли музыкально-слового ритма в народной песне сложилось в науке в 1880–1890-е годы. Этномузыкологи Л. Зима и В. Вольнер, изучавшие фольклор западных и южных славян, впервые стали использовать рисунки музыкально-слового ритма для систематизации песен. В отечественной фольклористике эту линию продолжили С. Людкевич, Ф. Колесса, а в 1920–1940-е годы – К.В. Квитка. В конце XX в. достижения науки в области изучения ритма вокальных произведений восточнославянского музыкального фольклора были обобщены и развиты в фундаментальном труде Б.Б. Ефименковой (см.: Ефименкова 2001).

[22] См.: Гиппиус 1980: 33.

[23] См.: Енговатова, Ефименкова 1991: 52.

Высший ритмический уровень — архитектура музыкальной формы — определяется количеством построений, их временными пропорциями и правилами последовательного соединения. На этом уровне действуют универсальные законы симметрии (соразмерности), обнаруживающие сходство музыки с природными процессами и объектами.

Ритмическая основа цементирует не только все компоненты музыкально-фольклорного произведения (мелодику, многоголосие, форму), но и согласует музыку, слово и хореографическое движение в процессе исполнения.

Мелодика в напевах выступает как пространственное воплощение ритма [22]. Именно он выделяет конструктивно значимые тоны, создающие мелодический каркас напева [23], а в ансамблевом пении регулирует соотношение голосовых линий в многоголосной фактуре.

Звуковысотная организация русской народной музыки, за исключением ее поздних стилевых слоев, характеризуется отсутствием системы тяготений, что принципиально отличает ее от гомофонно-гармонической профессиональной музыки Нового времени. Народный мелос опирается на модальные ладовые системы, в которых базовым является соотношение не аккордов, а тонов, различающихся по высоте, долготе звучания, положению в форме и др.

Если композиторской музыке свойственно стремление к индивидуализации интонационного контура, то напевы народных песен строятся путем нанизывания типизированных мелодических оборотов, составляющих интонационный словарь локальной традиции. Как правило, такие обороты основаны на универсальных интонационных моделях: восходящего и нисхо-

дующего движения, выпуклой и вогнутой волны и т. п., которые могут реализоваться в разных ладах. Мелодическое разнообразие напевов достигается за счет различных комбинаций стереотипных мелодических звеньев [24]. В звуковысотном строении напевов организующую роль также играют законы симметрии: симметрия подобия реализуется при варьированном повторе одного мелодического оборота; закон золотого сечения — при появлении контрастного мелодического построения в третьей четверти формы; зеркальная симметрия — в формах с обрамляющими построениями и т.п.

Мелодико-многоголосная сфера в наибольшей степени обладает локальной спецификой, служа для самих носителей традиции ее ярким отличительным признаком, в то время как ритмические формы могут быть общими на значительных территориях. На протяжении веков интонационный словарь каждой из местных традиций постоянно пополнялся. С одной стороны, в интонационный обиход входили новые мелодические обороты, отвечающие определенному этапу развития культуры [25], с другой — этот словарь обогащался и за счет культурных влияний. Большую роль в данном процессе играло взаимодействие с иноэтническими музыкально-фольклорными традициями, церковным богослужебным пением, а позднее и с практикой городского бытового музицирования. Интонационный словарь, как правило, дифференцирован по жанрово-стилевым сферам, за каждой из которых закреплен соответствующий их культурному назначению комплекс интонаций. Таким образом, интонационный лексикон музыкально-фольклорной традиции несет на себе отпечаток ее исторического развития, географической локализации, жанровой системы и внешнего воздействия.

При всем многообразии региональных традиций можно выделить ряд факторов, влияние которых на мелодику обнаруживается повсеместно.

Прежде всего, это особенности диалектов и говоров русского языка, выраженные в темпе речи, ее фонетическом, интонационном и акцентном строе, который определяет постановку голосового аппарата, его вокальные и темброво-тесситурные характеристики [26].

Мелодический склад зависит и от половозрастного статуса исполнителей. Если в женском пении, по меткому выражению Е.В. Гиппиуса, преобладает мелодика «мелкого витья» с тенденцией к нивелированию цезур, то в мужском — активная энергетика широких интервальных шагов и стремление к четкому членению песенной формы [27]. Доминирование в традиции одной из этих сфер исполнительства диктует и преобладающий в ней характер мелодики. Степень развития голосового аппарата и дыхания у

детей обуславливает краткость употребляемых ими мелодических оборотов в узком диапазоне.

На мелодику воздействует также моторика плясового движения. Плясовые и быстрые хороводные песни, как правило, складываются из коротких мелодических построений в относительно небольшом звуковом объеме, что продиктовано физическими возможностями пляшущего человека [28].

Особые свойства могут появляться в мелодике и в результате взаимодействия вокального и инструментального музицирования. Отдельные черты инструментальной мелодики проникают в песенный фольклор, равно как вокальная мелодика и ее многоголосное воплощение сказываются на характере инструментального исполнительства.

Звуковысотная система локальных традиций во многом зависит от их историко-стадиального положения. Для традиций раннего формирования характерны напевы узкого диапазона, высокая степень типизации мелодических оборотов и простота фактуры. Более поздним свойственны достаточно широкий звуковой объем напевов, индивидуализация мелодики и развитое многоголосие.

На пересечении всех звуковысотных параметров — интонационного словаря, темброво-тесситурных характеристик и многоголосного склада — в сознании носителей традиции создается ее звукоидеал, диктующий правила голосового поведения людей в различных ситуациях. Он воплощает идею гармонии человека с природной средой, выраженную в музыкальных звуках.

В результате координации ритма и мелодии формируются напевы — «окристаллизовавшиеся звуковые отложения», по выражению Б.В. Асафьева, которые «становятся символами различных жизненных явлений и чувствований» [29]. Большинство напевов в русской традиции являются политекстовыми, поскольку за ними закреплен не один, а группа словесных текстов. Это связано с тем, что корпус поэтических текстов в фольклоре пополняется и обновляется значительно быстрее, чем корпус напевов [30].

* * *

Формирование системы музыкально-фольклорных жанров происходило под воздействием закрепившейся за напевами общественной функции и содержания связанных с ними поэтических текстов [31]. Русские музыкально-фольклорные традиции развивались по пути все большей жанровой дифференциации и даже функциональной специализации песен в рамках одного жанра. Недаром народные певцы говорят: «Каждая песня — в свое

[24] «Чередование, сопоставление, варьирование — словом, различнейшие навыки и приемы комбинирования этих основных мелодических интонационных формул («попевок») образуют и запас материала и возможность его продвижения на большие расстояния» (Асафьев 1987: 163).

[25] Ср.: «<...> процесс видоизменений в области песни и игры тесно связан с изменениями и трещинами в старинном бытовом укладе и социальных взаимоотношениях, и чем острее разлад, тем резче отзывается это на образовании новых интонаций» (Асафьев 1987: 104).

[26] Диалектные особенности выражаются в вокализме, то есть особенностях произнесения гласных (среди них, например, аканье в южнорусских и оканье в севернорусских говорах) и консонантизме — системе согласных звуков, в интонациях, ударениях и темпе речи (см.: Русские 2003: 81).

[27] Гиппиус 2003: 21.

[28] Ср.: «В музыке устной традиции наблюдается большая разница между объемом напева в целом и его отрезков, смотря по тому, связана ли песня со спокойным положением организма или его движением и с формами этого движения. Песни протяжные и плясовые, песни, связанные с теми или иными процессами труда, формируются иначе, и у них не только ритмоконструктивные различия, но иная интонационная природа» (Асафьев 1987: 157).

[29] См.: Асафьев 1987: 92.

[30] Ефименкова 2001: 56.

[31] Е.В. Гиппиус определял жанр как типизацию структуры напева «под воздействием общественной функции и содержания», четко разграничивая при

вола материнства, прародительницы и кормилицы всего живого. В то же время земля выступает как граница между пространством живых и подземным миром — местом обитания умерших [43].

С этим культом связано изначальное деление года у славян на два крупных сезона — лето и зиму. До сих пор в народной культуре сохраняются мифологические представления о том, что земля на зимний период «засыпает», «закрывается», «умирает», а весной «просыпается», «открывается», «оживает» [44]. В качестве главных границ между летним и зимним временем у русских выступают праздники Благовещения (25 марта / 7 апреля) и Воздвижения (14/27 сентября) [45].

Эти мифологические верования стали основой для регламентации обрядового пения в календарном цикле: весенне-летний период насыщен им гораздо больше, чем осенне-зимний. Являясь одним из сильных магических средств воздействия на природу, ритуальное пение используется в русских земледельческих сообществах с целью получения урожая. В осенне-зимнее время его употребление ограничено.

Звук вообще, а в особенности звук поющего человеческого голоса, — существенный компонент традиционной картины мира, в которой звуковая сфера жестко организована [46].

В календарном цикле обрядовое пение использовалось в периоды смены сезонов с целью повлиять на природные процессы.

Так как природными явлениями, согласно народным верованиям, управляют высшие силы, нередко воплощенные в душах предков, то народные певцы воспринимали обрядовое пение как один из наиболее действенных и доходчивых в общении с ними языков [47].

Существование в русской народной культуре предписаний петь и запретов на пение в определенные календарные периоды свидетельствует о наделении пения магическими способностями ускорять природные процессы — как желательные, так и нежелательные. Запреты на пение связывались с такими состояниями природы, когда нужные процессы еще не начались. Так, во многих местностях известен категорический запрет громко петь на улице до Благовещения. Его нарушение могло вызвать гнев земли и замедлить рост растений. Однако после Благовещения исполнение весенних закличек было обязательным, как стимулирующее наступление весны, пробуждение земли от зимней спячки. Считалось, что от громкого пения быстрее тает снег и идет лед на реке. С окончанием этих процессов прекращалось и обрядовое пение [48]. У русских широко распространены и запрет петь во время пахоты и сева. Считалось, что пение может повредить земле, готовящейся принять семя [49]. Запрещалось петь и «на голый (не одевшийся листвою) лес»,



639

что, по народным представлениям, могло привести к неурожаю и голоду.

Вместе с тем петь было необходимо в период цветения злаков, когда закладываются основы будущего урожая. Это время примерно совпадает с празднованием Троицы и Купалы. Приуроченные к ним обряды оформляют в народной культуре границу между весной и летом. В них нередко присутствуют свадебные мотивы, корреспондирующие с периодом наивысшего расцвета природы [50]. Считалось, что звучание троичских, купальских, а в некоторых случаях и свадебных песен, включенных в календарные обряды весенне-летнего пограничья, оказывает продуцирующее воздействие на хлебные злаки. Наконец, жатва хлебов также обязательно сопровождалась пением обрядовых песен. Заключенная в них магическая энергия должна была вернуть земле силы, затраченные на выращивание урожая. После окончания уборки всех сельскохозяйственных культур обрядовое пение прекращалось: земля засыпала на зиму.

Календарным песням присущи и социально-регулирующие функции. Они выражаются в утверждении социального статуса определенных лиц (величание молодоженов и осуждение не вступивших в брак в масленичных песнях); побуждении молодежи к вступлению в брак (припевание парня к девушке, символически соединяющее их в пару, в колядках, жатвенных и др. песнях); констатации нормативных взаимоотношений между половозрастными группами (перебранки парней и девушек в весенних закличках); манифестации норм поведения людей (осуждение не соблюдающих эти нормы и одобрение тех, кто им следует) и т. п.

[43] См.: Топорков 1995: 192–194.

[44] См.: Агапкина 2002: 112.

[45] См.: Толстая 1995–2012/2: 444.

[46] См.: Агапкина 1999: 23. Выработанные народной культурой строгие правила звукового поведения должны были неукоснительно соблюдаться людьми, поскольку их нарушение, по народным представлениям, могло вызвать дисбаланс в природе, хозяйственной деятельности и в области человеческих отношений.

[47] См.: Агапкина 2002: 122–125; Пашина 1998: 260.

[48] О запретах и предписаниях петь в календарном цикле см.: Пашина 1998.

[49] В славянской традиции пахота и сев мифологически осмысляются как акты оплодотворения земли (см.: Пашина 1998: 48).

[50] О свадебных мотивах в троичской обрядности см.: Пашина 1998: 77–83.

[51] Этот обряд известен на севере Белоруссии и в некоторых районах Смоленской области.

[52] См.: Пашина 1999: 320–324.

[53] См.: Байбурин 1993: 124.

[54] С XV в. по XVIII в. Новый год отмечался 1 сентября. Но и тогда сохранялись следы празднования Нового года в весенний период.

639 Пахота. Фрагмент росписи набирухи для ягод. Пермгорская роспись. Архангельская губ. Середина XIX в. РЭМ
 640 Семик. Лубок XIX в.
 641 На жатве. Фотография С.М. Прокудина-Горского 1909 г.



640

Но главная функция календарно-обрядовых напевов, служащих музыкальным знаком определенных периодов календаря, состоит в упорядочивании, организации времени. С этим связано отрицательное отношение народных исполнителей к пению календарных песен не вовремя (летних песен зимой и наоборот). Это, с их точки зрения, могло привести к нарушению естественного течения времени, грозя негативными последствиями. Вместе с тем считалось, что при помощи обрядового пения можно управлять временем: добиваться его сжатия в одну точку с некой магической целью, например, вызывания дождя в засуху, обезвреживания

ведьмы, отбирающей молоко у коров или «спор» (урожайность) у хлеба. Это ярко демонстрирует обряд борона [51] — одновременное исполнение его участниками всех известных в традиции календарных напевов, которые в годовом цикле строго разведены по времени звучания. Возникающий при этом звуковой хаос создается за счет разницы в словесных текстах, ритмике и мелодике напевов, нередко сдвинутых относительно друг друга как по временной, так и по звуковысотной оси. Такой необычный звуковой прием применяется только в экстраординарных обстоятельствах для магического воздействия особой силы [52].

Вторая важнейшая мифологическая идея, реализующаяся в народном календаре, заключается в соотношении природного годового цикла с циклом человеческой жизни. Новый год, а вместе с ним и весь мир, рождается, достигает своего расцвета, стареет, умирает и возрождается вновь [53]. До XV века на русских землях начало года отмечалось 1 марта и связывалось с весенним пробуждением земли, природы, началом нового аграрного цикла [54]. Имеет природное основание и современное начало года, установленное в России в царствование Петра I, поскольку после зимнего солнцестояния постепенно прибавляется световой день и год поворачивает на лето. Интересно, что и последовательность церковных праздников дает возможность интерпретировать годовой цикл с позиций его соответствия человеческой жизни. Как жизнь человека начинается с рождения и крещения младенца, так и начало года приходится на зимние Святки — период с Рождества до Крещения.



641



642



643

В музыкальном оформлении народного календарного цикла эта идея воплощается в закреплении обрядовых песенных жанров, строго регламентированных по времени звучания, за определенными возрастными группами исполнителей.

Новогодние обряды в большинстве случаев совершались детьми. Так, на юге России новогодний обряд посева исполнялся маленькими мальчиками рано утром, чем подчеркивалась идея начала — дня и года. С пением специальных посевальных песен они разбрасывали по дому зерно — символ жизни и плодородия.

Исполнение песен ранневесеннего периода, связанного с первыми признаками пробуждения природы, во многих локальных традициях ложилось на плечи девушек предбрачного возраста. Именно они гукали, кликали весну на Благовещение, исполняя весенние заклички [55]. В волжско-окском регионе *жаворопки* или *чувильки* (весенние песенки, содержащие призыв птиц — вестников весны) кричали дети, что, по-видимому, является «памятью» о весеннем начале года [56].

В пограничный между весной и летом период обрядовые песни троичко-купальского цикла также пели преимущественно девушки [57]. Однако к ним нередко присоединялись молодки, первый год состоящие в браке и еще не имеющие детей. Состав участников в певческих группах в символической форме передавал идею брачной инициации и одновременно олицетворял пору наивысшего расцвета природы и человеческой жизни.

Лету — времени зрелых хлебов — отвечает социальная группа замужних женщин, в чьем исполнении звучали жатвенные песни [58]. В обрядах, связанных с уборкой уро-

жая и собиранием плодов, особое место отводилось беременным женщинам, которых специально сажали на последний сноп или заставляли кататься по земле [59]. Согласно народным верованиям, плодородящая сила земли благотворно воздействует на них, но и они сами способны передать земле заключенную в них энергию новой жизни.

Рубеж между годовыми циклами, проходящийся с XVIII века на Святки, нередко отмечен «парадом» основных половозрастных групп, что ярко проявляется в обряде колядования [60]. Это связано с необходимостью проверки и подтверждения социальной структуры традиционного сообщества в переломный момент космического бытия.

Обряд колядования, совершавшийся накануне Рождества и/или Нового года, заключался в обходе всех домов деревни и исполнении под окнами поздравительных песен с благопожеланиями, за что хозяин дома должен был одарить колядовщиков.



644

642 Святочное гадание.

Рисунок К. Зимина

643 Святки в деревне. Коляда. Гравюра А.И. Зубчанинова по рисунку П. Е. Коверзнева. 1880-е гг.

644 Санки для катания на масленице. Пермогорская роспись. Архангельская губ. Вторая половина XIX в. ГИМ

645 Масленица. Прощеный день в крестьянской семье. Гравюра К. Крыжановского по рисунку Н.И. Соколова. 1870-е гг.



645

Эти песни получили свои названия по рефренам. Почти повсеместно их именуют *колядками*, в волжско-окском регионе — *авсенями* или *таусенями*, в южнорусских традициях — *щедровками*, а на Русском Севере — *виноградьями* [61]. Обход дворов совершался многократно детьми, девушками, парнями, мужчинами, замужними женщинами, старухами. Музыкальный репертуар, включавший и церковные песнопения, чаще всего был дифференцирован: дети пели детские колядки, девушки — свои колядки, парни и мужчины — тропарь «Рождество твое, Христе Боже наш», а замужние женщины — ирмос «Христос рождается, славите» [62].

Вместе с тем в святочный период намечается определенная закономерность в распределении ритуальных ролей. Для завершающих старый год обрядов характерны персонажи старика и старухи, ряженные в рваную, ветхую одежду [63]. Это подчеркивает идею старения и ветшания года и мира. Что касается ритуалов, открывающих новогодний цикл, то, как уже говорилось, их обычно совершали дети.

Особую группу составляют песни, исполнявшиеся в обряде новогоднего гадания и не известные у других восточносла-

владельцам (подробнее об обряде и связанных с ним песнях см.: Несина 1999/154; Мехнецов 1985; СМЭС 2003/1: 610–613, 636–685).

[65] Об этом см.: Соколова 1978: 48.

[66] На Масленицу во многих регионах России катались с ледяных гор (часто на донцах прялок) с мотивировкой «на долгий лен» (о продуцирующих практиках на

Масленицу см.: Агапкина 1992).

[67] Подробнее о масленичных песнях см.: Дорохова 1992/121.

[68] О волочечном обряде см.: СМЭС 2003/1: 168–245; ППЗ 1989/1.

[69] Название этимологически связано со словом «юный».

[70] О вьюнишном обряде см.: Тульцева 1978.

вянских народов [64]. Они выполняли прогностическую функцию, определяя судьбу всех членов общины на будущий год. На Смоленщине как обряд, так и песни называли *перстни тресть*, в верховьях Оки — *серьги закидывать*, а на севере — *Илею петь* по характерному для этих песен рефрену.

Неоднократный перенос Нового года, вероятно, стал причиной амбивалентности Масленицы [65]. С одной стороны, она завершает период зимних ритуальных практик, с другой — открывает цикл практик весенних [66]. В тех местах, где Масленица завершала зимний период, она корреспондировала с таким этапом человеческой жизни, как старость. Поэтому здесь масленичные песни пели пожилые женщины. В других местностях, где Масленица открывала весенний сезон, исполнение масленичных песен передавалось девушкам [67].

В отдельных русских регионах весеннее начало нового года сохранилось в рудиментарной форме. Это выразилось в исполнении детьми весенних закличек в период Великого поста (южнорусская зона и Поволжье), а также в существовании на западнорусских территориях родственного колядованию волочечного обряда, совершавшегося на Пасху [68]. Звучавшие при этом песни назывались *волочечными* (от глагола «волочиться», то есть ходить по дворам), *христовскими* или *великодными* (от Великдень — Пасха). В Поволжье известен другой весенний обходной ритуал — *вьюнишник* [69], заключающийся в чествовании новобрачных на пасхальной или фоминой неделе. Он также совершался несколькими разновозрастными группами людей (включая детей), исполнявших *вьюнишные* песни [70].

В народной культуре не бывает правил без исключений, однако тенденция именно к такому распределению календарно-песенных жанров между исполнителями достаточно определенно проявляется в большинстве локальных традиций у русских.

Магические функции календарно-обрядовых песен — продуцирующая и обереговая — во многом определяют их музыкальную стилистику. Среди других форм вокального музицирования они выделены специфической кричащей тембро-интонацией, рассчитанной на максимальный охват открытого пространства. С этим связан выбор мест для пения, откуда хорошо разнится звук (возвышенности, крыши сараев, берега рек и озер и т. п.). Причем народные певцы не считают исполнение обрядовых песен пением. Термин «петь» употребляется ими только по отношению к лирическим песням или

[55] В западнорусской зоне собственно пение весенних закличек и является обрядом, который называют «гукать весну» (см.: Агапкина 2000: 30–35; СМЭС 2003/1: II–26).

[56] См.: Агапкина 2000: 223–229.

[57] См.: Тавлай 1986; СМЭС 2003/1: 318–524; ППЗ 1989/1.

[58] О жатвенных обрядах и песнях см.: СМЭС 2003/1: 525–603; Лобкова 2000; ППЗ 1989/1.

[59] См.: Пашина 1998: 143.

[60] Подробнее об обряде колядования см.: Виноградова 1982; Чичеров 1957.

[61] Наиболее характерными для песен зимних обходов дворов являются припевы «Коляда!», «Авсень!» или «Таусин!», «Щедрый вечер, добрый вечер!», «Виноградь красно-зелено!» (см.: ППЗ 1989/1; Гилярова 1985; НМТ 2006: 20–31; Бернштам, Лапин 1981).

[62] См.: Пашина 1998: 194–197.

[63] О ряжении в народной культуре и символике ряженных персонажей см.: Ивлева 1994.

[64] Участники гадания помещали мелкие личные предметы (кольца, серьги и проч.) в какой-либо сосуд, а затем вынимали под песни, предсказывающие судьбу их

песнопениям, исполняемым в храме. Способность петь связывается в народном сознании с духовной и физической зрелостью, которой обладают люди, находящиеся в детородном возрасте и состоящие в браке [71]. По народным представлениям, процесс пения требует силы, мастерства владения голосом, которые достигаются только с возрастом.

Манера обрядового интонирования календарных песен всегда соответствует половозрастному статусу участников ритуала [72]. Для детей характерна речитативная манера интонирования. Они громко и ритмично в небольшом звуковом диапазоне скандируют обрядовые тексты. Девушки на выданье и молодые женщины до рождения первого ребенка тоже еще не способны петь по-настоящему. Им свойственно ритуальное пение-крик, представляющее собой уже другую степень приближения к пению как таковому. Специфика их певческой манеры отражена в таких народных терминах как *кричать, кричать во всю голову, гукать* (звать, призывать). По стилю интонирования к девушкам примыкают пожилые женщины, также находящиеся в переходном состоянии, связанном с прекращением детородной функции. Именно они *кричат* масленичные песни в тех местностях, где Масленица олицетворяет конец зимы и старого производственного года. Замужние женщины детородного возраста в календарном цикле пели только жатвенные песни, которые часто лиризованы. Они могли звучать как в сольном, так и в ансамблевом исполнении, в то время как для всех других календарно-обрядовых песен нормативным является коллективное пение. Наконец, для стариков семантически значимым оказывается отсутствие голоса, выраженное в молчании [73]. Это проявляется не только в системе запретов, регламентирующих звуковое поведение пожилых людей в повседневной жизни, но и в поведении ритуальных персонажей календарных обрядов – ряженых старика и старухи.

Таким образом, манера вокального интонирования выступает в традиционных сообществах маркером социального и половозрастного статуса человека [74].

Поскольку календарно-обрядовые напевы выполняют функцию музыкального заклинания, то степень их варьирования по сравнению с необрядовыми невелика. Будучи политекстовыми, они являются носителями обобщенного символического содержания и выступают в качестве звуковой эмблемы того или иного календарного периода. Именно поэтому исполнители говорят: *песня на жнивский, масленский голос* и т. п. [75].

В календарных песнях можно выделить три стилевых пласта, связанных с половозрастными группами исполнителей.

Напевы, исполняемые детьми, в большинстве своем опираются на ритмически неупорядоченные стихи [76], однако отвечающие им музыкально-ритмические построения имеют стабильную временную протяженность, чем и обеспечивается соразмерность разделов музыкально-поэтической формы. Мелодика детских песен строится на чередовании двух-трех звуков в узком диапазоне [77], а фактура тяготеет к унисонной. Отдельные календарные жанры мужского репертуара (такие как песни в южнорусском новогоднем обряде вождения козы [78]) по музыкальной стилистике близки детским. Волочebные же песни, исполнявшиеся преимущественно мужскими ватагами, имеют иные стилистические особенности. Они опираются на силлабический народно-песенный стих, состоящий из стабильных по объему слоговых групп, которые в пении ритмизируются типовыми формулами. В мелодике волочebных песен заметно влияние инструментального начала и гомофонно-гармонической системы, поскольку традиционно они исполнялись в сопровождении инструментального ансамбля (скрипка, цимбалы), а позже – гармонии. Отсюда достаточно широкий диапазон напевов, мелодические ходы по звукам аккордов [79].

Однако большую часть календарно-обрядовых песен исполняли девушки и женщины. Их напевы, на которые распеваются тексты преимущественно силлабического стихосложения, чаще всего имеют строфическое строение. Причем поэтическая строфа, границы которой совпадают с границами напева, нередко включает в себя рефрены, среди которых есть как характерные для определенных жанров (например, «Купала на Ивана» или «Коляда»), так и полижанровые, представленные асемантическими словосочетаниями типа «лѣли-лѣли», «ладо-ладо» и т. п.

Для календарных песен характерны лады в узком диапазоне. Их напевы складываются из небольших мелодических построений, а каждому слогу соответствует преимущественно один звук, что отвечает кричащей, напряженной тембро-интонации исполнения календарных жанров.

Напевы каждого из календарных жанров, как правило, обладают интонационным сходством, что и определяет их закрепление за определенным сезоном. Они исполняются в двух видах фактуры. Наиболее распространена вариантная гетерофония – тип многоголосия, при котором все певцы поют варианты одной мелодии. Хотя в их голосовых линиях имеются рас-

[71] Люди, не вступившие в брак после определенного возраста, считались неполноценными членами общины. По отношению к ним в народной культуре как бы снимаются половые и возрастные признаки, что демонстрируют такие их названия как *старая дева, девун* и другие (см.: Гура 1995–2012/1: 147–148).

[72] См.: Дорохова 1995.

[73] На них распространяются свойства потустороннего мира – беззвучие и безгласие (см.: Невская 1999).

[74] Таким маркером служат также одежда и прическа. Так, например, на юге России девушки ходили в сарафанах или юбках, а замужние женщины – в поневах. Если девушки заплели одну косу и могли не покрывать голову, то женщины плели две косы, убирая их под повойник так, чтобы волосы не были видны. Никому, кроме мужа, не полагалось видеть их простоволосыми, поскольку в волосах, по народным представлениям, заключалась жизненная сила. Смена социального и возрастного статуса всегда отражалась в перемене одежды и прически (см.: Маслова 1984; Байбурин 1993: 59–62, 77–79).

[75] Термин «голос» используется в народной культуре для обозначения только обрядового напева или интонационного комплекса, характерного для обрядовых напевов определенного жанра.

[76] Стих в устной поэзии соответствует строке поэтического текста в письменной культуре.

[77] См.: СМЭС 2003/1: 147–153.

[78] Обряд представляет собой разновидность колядования: группа ряженых парней, один из которых изображал козу, а другой – ее поводыря, обходила дома с пением специальной песни. Ее сюжет, связанный с умиранием и воскрешением козы, разыгрывался обходчиками.



646

хождения, они считают, что поют «на один голос». На западе Брянщины и в пограничных районах Украины и Белоруссии известна диафония с бурдоном, где часть исполнителей ведет мелодическую линию, а остальные повторяют один звук, отмечающий нижнюю (реже верхнюю) границу напева [80]. В этой зоне календарные напевы весенне-летнего сезона почти всегда завершаются гуканием — возгласом «у!» на широкий интервал.

[79] См.: СМЭС 2003/1: 260–295.

[80] В отличие от южных славян, у которых тоже существует пение с бурдоном, а мелодическая и бурдонная партии разведены терминологически, у русских бурдон не осознается как самостоятельная голосовая партия. Это подтверждается тем, что бурдон может поочередно возникать в разных исполнительских линиях. Отсутствует и народный термин для его обозначения.

[81] Летописи приводят тексты плачей по русским князьям, в которых заметно влияние устной народной традиции, оказавшей воздействие и на авторов «Слова о полку Игореве» (плачи жен русских и Ярославны), «Задонщины» (плачи боярынь московских и воеводческих жен). Вместе с тем плачи в летописях, житиях князей и других произведениях создавались и под влиянием переводной (прежде всего византийской) и церковной литературы (см.: Былинин 1991/2).

[82] См.: Данченкова 1992; Толстая 1995: 358–360.



647

* * *

Другим древнейшим жанром русского музыкального фольклора являются похоронные плачи — единственный жанр, о существовании которого имеются достоверные сведения в древнерусской литературе [81]. До нас дошла исключительно женская сольная традиция исполнения похоронной причеты, хотя в летописях есть свидетельства и о мужских коллективных оплакиваниях.

Возникновение жанра похоронного плача связано с представлениями о смерти и посмертном существовании [82]. Причитания осмысливаются в русской народной культуре как особый язык общения с обитателями потустороннего мира. Старые люди, умершие своей смертью, приобретали статус предков и входили наряду с живущими в единую сакральную общину. Они становились объектом почитания и специального культа святых *дедов-родителей*. Именно поэтому исполнение погребальных плачей, как и любых обрядовых песен, было строго регламентировано запретами и предписаниями.

Для близких родственниц причитание по умершему было обязательным, поскольку считалось невозможным похоронить человека неоплаканным. Но голосить могли и посторонние, кому «больно жалко». Вместе с тем запрещалось причитать детям, незамужним девушкам (за исключением дочерей умершего) и беременным женщинам, так как установление контакта с областью смерти через плач было для них небезопасным. Другой важный запрет —

причитать ночью, когда, по народным верованиям, открыта граница между тем и этим светом. В некоторых местностях не разрешалось плакать на улице в зимнее время, «чтобы не тревожить землю-матушку». Дозволялось голосить в течение всего времени, пока покойник находится в доме (кроме ночных часов) и вплоть до момента его опускания в могилу, при этом существовал категорический запрет причитать после закапывания могилы и по дороге с кладбища [83].

Принципиально сольный характер голошений не исключает возможности одновременного (но не скоординированного) голошения нескольких причитальщиц, достигавшего высокого эмоционального напряжения в кульминационные моменты ритуала (при выносе гроба из дома и опускании его в могилу). Вместе с тем плачи выполняют и функцию регулятора степени горестных эмоций, не давая им выйти за пределы принятых общинных норм [84]. Эта психотерапевтическая функция плачей во многом определяет особенности их музыкально-поэтической организации, которая, допуская некоторую свободу эмоциональных проявлений, держит их в строгих канонических рамках [85].

Обрядовый контекст погребальных голошений обусловил специфический характер их поэтического языка. Причитания должны были одновременно выражать горестные эмоции, иметь облик спонтанного речевого акта и удовлетворять жестким обрядовым регламентациям [86]. Поэтому их поэтические тексты характеризуются, с одной стороны, импровизационностью, а с другой — наличием традиционных словесных клише, связанных с формой обращения к покойному [87] и комментированием конкретных этапов погребального ритуала. Чередование закрепленных традицией словесных клише и импровизационных участков текста с описанием обстоятельств жизни умершего и его семьи определяет основу поэтической композиции причитаний.

Во всех локальных традициях голошения связаны с особым рода этикетным поведением, выразившимся в принятии определенных поз, движениях корпуса, головы и рук. На Вологодчине при оплакивании принято было *хлѣстаться*, когда плачя в кульминационные моменты с воплем бросалась оземь на локти. Хлѣстанью обучали с детства, так как требовалось большое умение, чтобы избежать при этом травм [88].

В русской народной культуре известны специальные термины для обозначения как процесса причитывания (*выть, вопить, феветь, голосить, плакать голосом, гукать, причитывать*), так и самого плача (*вопь, вытьѣ, вой, плакса, голошение, причеть, причѣт* и т. п.).

Народные определения указывают на специфический, отличный от песенного, тип плачявого интонирования.

В каждой деревне существует одна интонационная модель для похоронных причитаний. Связанная с множеством причетных текстов, она выступает обобщенным символом горестного вопля. Как правило, плачевые напевы имеют нисходящий или волнообразный контур в достаточно узком диапазоне. В плачах используются устойчивые исполнительские приемы, имитирующие характерные признаки рыданий: напряженный тембр голоса, резкие переходы из высокого в низкий регистр, учащенное словопроизнесение, выкрикивание или, наоборот, сдвоенное выговаривание слов, глиссандирующие сбросы голоса, всхлипы в паузах и т. п. Все они достаточно жестко закреплены в композиции голошений и нередко играют структурирующую роль в напевах, что отличает причитания как культурную форму выражения горя от естественного плача [89]. В процессе их исполнения заметно повышается тесситура звучания, расширяется диапазон напева, что обусловлено возрастанием эмоционального напряжения. Практически повсеместно отмечаются разные формы интонирования плачей. Очевидно, что плач, звучащий во время похорон, по драматизму существенно отличается от поминального плача, когда острота горя уже прошла. Разница версий исполнения причитаний может заключаться в тесситуре, громкости, ритмизации стиха и др., что отражено в народной терминологии: *коротко и длинно протягивать, с плачью тянуть, растягивать* и *словами, крутенько* [90].

Для музыкально-поэтических композиций плачей характерна тенденция к возникновению тирады как более крупного раздела музыкальной формы, связанного со смысловыми блоками поэтического текста. Начало каждого тематического блока часто отмечено либо обращением к умершему, либо повторением словесного зачина. Исполнители стремятся отметить границы между тирадами и музыкальными средствами: затягиванием конечного звука, голосовым сбросом, длительными паузами и т. п. [91].

Наиболее архаические формы похоронных плачей зафиксированы на западе и юге России. Их поэтические тексты, весьма скромные по объему, максимально приближены к языку обыденной речи. Они основываются на своеобразном типе народного стихосложения, для которого характерна неупорядоченность стихов как с точки зрения их протяженности, так и местоположения ударений. Важное конструктивное значение имеет лишь ритмический акцент, расположенный ближе к концу стихов и служащий знаком их окончания [92]. В отличие от песенных напевов со стабильными временными

[83] Об этнографии исполнения плачей см.: СМЭС 2003/2: 122–133.

[84] Запрет слишком сильно плакать мотивируется тем, что покойнику на том свете будет мокро.

[85] См.: СМЭС 2003/2: 153.

[86] См.: Данченкова 2005: 236.

[87] Существовал запрет называть умершего по имени, к нему обращались, обозначая родственно-соседские отношения.

[88] Более подробно см.: Ефименкова 1980: 84.

[89] См.: Данченкова 2005: 237.

[90] См.: СМЭС 2003/2: 165; Резниченко 1992.

[91] См.: СМЭС 2003/2: 164.

[92] Организующая роль ударений становится ведущей в тоническом народном стихосложении, распространенном преимущественно на Русском Севере. Можно предположить, что именно в жанре плача на коренных восточнославянских территориях стали формироваться структурные принципы тонического (акцентного) стиха, в своем откровенно закреплении в северорусских традициях, которые складывались несколько позже.

648 Невеста в головном уборе «коруне». Северные губернии. Фотография второй половины XIX в. АКМ
 649 Подруга невесты со свадебным караваем «роща». Перемышльский уезд Калужской губ. Фотография 1929 г.



648

масштабами, в голошениях количество музыкальных времен может меняться в зависимости от количества слогов в стихе.

Областью чрезвычайно развитой плачевой культуры является Русский Север, где под воздействием эпической традиции сложились развернутые музыкально-поэтические формы причети. Этому немало способствовала и профессионализация специально нанимавшихся плакальщиц, мастерство которых ценилось очень высоко. Северные причитания отличаются детально разработанной поэтикой и приемами, которые считаются классическими для народной поэзии [93]. Используя устойчивые метафоры и клишированные словесные обороты, плачеи создавали высокохудожественные поэтические композиции с чертами эпического повествования. Ритмическую основу плачевых текстов здесь составляют двухударные тонические стихи [94]. В отличие от западно- и южнорусских плачевых напевов нестабильной ритмической организации на севере России причитания имеют устойчивую форму, в некоторых из них даже появились сходные с рефренами разделы, представлявшие собой структурно оформленные восклицания [95].

На основе похоронных сформировались иные разновидности традиционных плачей: свадебные, рекрутские и бытовые (по случаю несчастья). Если последние всегда исполня-



649

ются на погребальные напевы, то свадебные плачи на севере и в центре России часто имеют собственные интонационные модели. Что касается причитаний при проходах в армию, то они могут интонироваться как на похоронные, так и на свадебные плачевые напевы [96], что определяется ориентацией проводного ритуала либо на похороны, либо на свадьбу.

* * *

Свадебные ритуалы на русской этнической территории существуют во множестве разнообразных версий, которые, тем не менее, сводятся к двум типам, названным исследователями свадьбой-весельем и свадьбой-похоронами [97]. Оба типа свадебного обряда, относящегося к разряду переходных [98], основаны на ритуализации двух ситуаций перехода: невесты в другую семью и молодых (но прежде всего невесты) в иную социальную группу.

Территориальный переход невесты раскрывается в обряде через оппозицию свой/чужой, в которой родительский дом и семья невесты выступают как «свой» мир, а дом и род жениха — как «чужой». Взаимоотношения двух групп действующих лиц — партий невесты и жениха — во многом определяют драматургию свадебной игры.

[93] В числе таких приемов семантико-синтаксический параллелизм и сопутствующая ему анафора в сочетании с варьируемым повтором, синонимией, тавтологией и т. п.

[94] Тонический стих организуется ударениями, занимающими стабильное положение, как правило, на третьем от начала и третьем или втором от конца слогах.

[95] На Вологодчине, например, каждый стих плача начинается с возгласа «Ох, тошнёхонько!» (см.: Ефименкова 1980: 41–42).

[96] См.: Там же: 24.

[97] См.: Ефименкова 1987.

[98] Подробнее об обрядах перехода см.: Геннеп 2002.



650 Перед отъездом к венцу. Погост Шуньга, Заонежье. Фотография К.К. Романова и Ф.М. Морозова 1926 г.

650

Инициационный переход, который в русской свадьбе в большей степени связан с невестой и сменой ее социального статуса, осмысливается в категориях смерть/возрождение: невеста в ритуале как бы временно умирает в своем прежнем качестве и возрождается в новом. Основными этапами этого перехода являются: отчуждение невесты от группы девушек, выраженное в прощальных обрядах, увоз невесты из родительского дома и ее приобщение к группе замужних женщин, совершающееся, как правило, в доме жениха в разных обрядовых формах (смене прически, головного убора и т. п.) [99].

Для западных и южных территорий России характерен тип свадьбы-веселья, существующий во множестве местных версий. Его отличительной чертой является доминирование оппозиции свой/чужой, которая воплощается в противостоянии родов невесты и жениха и определяет особенности структуры ритуала. В свадьбе этого типа огромную роль играют всевозможные контакты представителей двух сторон: во время застолий (на сватовстве, заручинах, свадебном пиру в доме жениха), при выкупе невесты и приданого, обмене дарами, многочисленных переездах из дома в дом и т. п. Все эти действия сопровождаются песенными перебранками и величаниями.

Инициационная линия в свадьбе-веселье отмечена лишь единичными ритуальными эпизодами: расплетанием косы невесте, *посадом* (сидением под иконами) молодых, увозом невесты из родного дома и ее *повиванием*

(надеванием женского головного убора), как правило, в доме жениха [100].

Свадьба-веселье обнаруживает близость к календарной обрядности, поскольку в ней большую роль играют аграрные культы и культы животных. Это выражается в развитости ритуала по выпечке свадебного каравая и других видов обрядового хлеба, в уподоблении невесты созревшей пшенице в поэтических текстах свадебных песен [101], телочке в диалогах сватов, в использовании курицы как символа невесты и т.п. [102].

Такое взаимодействие календарной и свадебной обрядности обусловило типологическую и стилистическую близость свадебных и календарных напевов. В музыкальном оформлении свадьбы-веселья доминируют песни величальные и корильные. Им свойственно антифонное исполнение, что связано с диалогичностью многих обрядовых ситуаций. Достаточно скромное место занимают в обряде так называемые прощальные песни, обслуживающие инициационный переход невесты. Их напевы имеют, как правило, более лирический характер. Причитания невесты для свадьбы-веселья в целом не характерны, они появляются преимущественно в сиротском варианте ритуала и исполняются на напев плачей по умершим [103].

В западнорусских традициях свадьба-веселье обслуживается несколькими (от 5 до 10) напевами, на каждый из которых распеваются большое количество поэтических текстов. В южнорусской зоне количество типовых свадебных напевов в обряде увеличивается до

[99] См.: Байбурин 1993: 62–89; Ефименкова 1987: 8–9.
[100] При этом церковное венчание часто вынесено за пределы свадебного обряда, что свидетельствует о достаточно раннем времени его формирования.

[101] См.: Пашина 2000.

[102] Тесная взаимосвязь календарной и свадебной традиций проявляется и в том, что нередко свадебные песни включались в троицко-купальские и жатвенные обряды, в которых имели место свадебные реминисценции и, наоборот, календарные напевы исполнялись во время свадьбы.



651

20–25, поскольку его музыкальный код формировался на базе нескольких традиций, принятых переселенцами [104]. Большая часть напевов функционально не дифференцирована и звучит на протяжении всего обряда. Выделяться могут только прощальные напевы, которые исполняются до увоза невесты из родного дома.

Все напевы свадьбы-веселья опираются на силлабический народно-песенный стих. Их мелодика разворачивается в узком диапазоне. Специфическая кричащая тембро-интонация, виды многоголосия (гетерофония или диафония с бурдоном), использование такого исполнительского приема, как гукание, роднит свадебные песни на коренных восточнославянских территориях с календарными.

В отличие от напевов календарных песен, имеющих небольшие ареалы, география типовых по ритмическому строению свадебных напевов охватывает не только западные и южные области России, но и значительные украинские и белорусские территории. Это свидетельствует о более позднем, по сравнению с календарными напевами, времени их возникновения [105]. Что касается мелодики свадебных песен, то именно она определяет специфический облик локальных традиций.

Другой тип свадебного ритуала распространен в северорусском регионе, а также на тех территориях Урала и Сибири, которые заселились выходцами с Русского Севера. В свадебно-похоронах ведущей является оппозиция смерть/возрождение, которая воплощается

в инициационной линии ритуала, связанной с переходом невесты в старшую возрастную группу. Ориентация северорусского свадебного обряда на похоронный вызвала трансформацию оппозиции свой/чужой в оппозицию «этот» (топографическое и социальное пространство рода невесты) — «тот» свет (локус жениха). В соответствии с этим путь невесты в ритуале мыслится как путь на «тот» свет через границу между жизнью и смертью [106].

Все это определяет структуру свадьбы данного типа: однонаправленность ритуала, сосредоточенного на пути невесты из своего локуса в чужой, что одновременно сопровождается сменой ее социального статуса. При этом ритуальный путь невесты совмещается с реальным передвижением свадебного поезда. Закрепленность церковного венчания, совершающегося по пути из дома невесты в дом жениха, свидетельствует о более позднем времени формирования северорусского ритуала по сравнению со свадьбой-весельем. В основе драматургии свадьбы-похорон лежит резкий контраст между чрезвычайно развитой и драматизированной до вечной частью ритуала и свадебным пиром в доме жениха. Кульминационными эпизодами первого этапа свадьбы являются посещение невестой ритуальной бани (ср. с обмыванием покойника) и ее расставание с *красотой* — символом девичества [107]. Ключевое значение первой половины свадебного действия на Русском Севере подчеркивается и тем, что только по отношению к ней в некоторых традициях применяется термин «свадьба».

[103] Накануне свадьбы невеста ездил на кладбище и плачем просила благословения у умерших родителей, а также приглашала их на свадьбу.

[104] Описание свадебного обряда, а также образцы сопровождающих его песен см.: Свадебные песни 1999; Дорохова Е.А. Свадьба русских сел восточной Украины // Музыкальная академия. 1997. № 6. С. 150–156.

[105] «Если область распространения какого-то изучаемого типа обрядовых песен совпадает с конфигурацией населенных пунктов, экономически и политически связанных между собой и тяготеющих к какому-то центру в какую-то (историческую) эпоху <...> — мы будем вправе полагать, что эпоха таких именно связей и тяготений и была эпохой, когда исследуемый тип напевов окреп и интенсивно распространялся», — писал К.В. Квитка (Квитка 1971/1: 90).

[106] См.: Ефименкова 1987: II.

[107] В качестве красоты в обряде могли выступать лента, наряженное деревце и др.

Лежащая в основе этого типа свадебного ритуала модель похорон обусловила и его музыкальное оформление. Огромную роль в нем играют сольные плачи невесты и ансамблевые причитания ее подруг — уникальное явление, известное только на Русском Севере [108].

Отчуждение невесты от половозрастной группы девушек, формирующее их внутреннюю оппозицию, находит воплощение в музыкальном пласте свадебного обряда.

В группе традиций, локализованных в южной части северодвинского бассейна, на средней Мезени и в западном Поморье, распространен вид причетной свадьбы, в которой абсолютно преобладает напев групповой причети [109]. Необходимость выражения разнообразных чувств и переживаний вызвали к жизни множество способов варьирования единственного в довенечной части напева для реализации заложенных в обряде культурных идей. В причетной свадьбе противопоставление невеста/девушки достигается оппозицией сольного голошения групповой причети при их одновременном звучании. Партия невесты может выделяться регистром звучания, яркой экспрессией плачевого интонирования и свободной ритмикой произнесения текста, в то время как для партии девушек, выражающей императивность общинных норм, характерны песенное интонирование с сохранением четкости ритмического рисунка, сдержанность и бесстрастность манеры исполнения [110]. Отличие двух

партий подчеркивалось также особым поведением невесты: на Вологодчине она *хлесталась*, а на Вашке (притоке Мезени) *голосила с урывком*, в низком наклоне разбрасывая руками вплетенные в ее волосы ленты.

Другой способ музыкального противопоставления невесты и девушек связан с наличием *крутой* (скорой) и *пологой* (медленной) версий одного напева, которые по-разному могут распределяться между исполнителями [111]. Темповый контраст нередко усиливался за счет разведения партий по высоте звучания или их временного сдвига относительно друг друга. В некоторых случаях смена версии отмечала переломные моменты в обряде. Так, переходом с пологого причитания на крутое мог обозначаться поворот к праздничной стороне действия, связанный с появлением в доме невесты поезжан [112].

Как правило, по мелодике свадебные причитания отличаются от похоронных, хотя очевидно, что выросли из них. Различия же между сольной и групповой причетью лежат скорее в сфере исполнительства, нежели в сфере структуры музыкально-поэтических текстов. Песенное, а не плачевое, интонирование групповой причети определило стабильность ритмической структуры, опирающуюся на двухударный тонический стих; гетерофонную фактуру исполнения; мелодические распевы слогов, а нередко — и строфическую форму, в целом плачам не свойственную. Если в сольном причитании достаточно четко выявлены цезуры между стихами, то в

652 Выезд молодых. Фрагмент росписи прялки. Борейская роспись. Архангельская губ. Конец XVIII в. ГИМ
653 Сундук. Пермогорская роспись. Архангельская губ. Первая половина XIX в. РЭМ



652



653

групповой причети ясно проступает тенденция к непрерывности и безостановочной мерности звучания за счет мелодического нивелирования межстрофowych цезур [113].

В некоторых традициях, например на средней Мезени, оппозиция невеста/девушка ярко проявляется в рамках одного напева: групповая причета начинается с сольного запева невесты в речитативно-плачевой манере (невеста *заплакивает*), который подхватывают (*подтягивают*) девушки, чья партия составляет контраст воплям невесты благодаря плавному песенному интонированию с развернутыми внутрисловными распевами [114].

В других севернорусских традициях место групповой причеты занимают типологически родственные ей прощальные девичьи песни, в некоторых местностях называемые *причётными* [115]. Свадебные причитания в этой разновидности обряда звучат только в сольном исполнении невесты часто на фоне пения девушек.

Яркую стилевую оппозицию групповой причеты и прощальным песням девушек в севернорусском свадебном обряде образуют песни контактов двух родов — корильные и величальные припевки, на напевы которых нередко расппевают тексты, комментирующие действия жениха и его общины. Если в причетной свадьбе они занимают периферийное положение и звучат преимущественно на свадебном пиру (*красном столе*) в доме жениха, то в песенной свадьбе играют весьма заметную роль, поскольку исполняются и в первой половине свадьбы во время застолий в доме невесты [116].

Музыкальная ритмика величальных и корильных припевок организована акцентами, возникающими через равные промежутки времени. Непрерывная равномерная периодичность таких акцентов перекрывает границы мелодических и словесных единиц музыкально-поэтического текста, что отчасти роднит ритмику этих форм с метрической системой профессиональной музыки.

Свадебные песни на Русском Севере расппеваются в гетерофонной фактуре, нередко реализующейся в двух регистрах, когда одни певицы поют *толстыми* голосами, а другие — на расстоянии октавы — *тонкими*.

Во многих северных местностях в свадебный репертуар включались и иные жанры: хороводно-плясовые песни, частушки, календарные винограды, выступавшие в функции величальных песен парням, а также инструментальные танцевальные наигрыши. На их фоне на девичнике, молодежной вечеринке накануне свадьбы, могло звучать сольное голашение невесты, подчеркивая ее особое положение по отношению к группе неженихатой молодежи и создавая резкий контраст праздничной атмосфере.



654

Кроме двух основных типов свадебного ритуала на русской этнической территории зафиксированы и переходные формы. Так, в Волжско-Окском междуречье распространен обряд, сочетающий в себе признаки как свадьбы-веселья, так и свадьбы-похорон. В этом ритуале ясно прослеживается музыкально-драматургический контраст двух частей: довенечной и послевенечной. Он выражен в стилевом противопоставлении типологически близких северным прощальным песням величальным, которыми *обыгрывали* гостей на протяжении всего обряда. По характеру величальные песни родственны местным хороводно-плясовым. По-видимому, этот смешанный вид свадьбы начал формироваться, как и среднерусские говоры, в период образования и укрепления Московского государства, когда Москва стала притягивать к себе людей из самых разных концов восточнославянского мира.

* * *

Основным жанром материнского фольклора являются колыбельные (*байки*, *баюшки* — на Русском Севере, *коты* — на Западе и Юге России), под которые укачивали детей [117]. Тексты колыбельных, как правило, основаны на свободном чередовании нескольких сюжетных мотивов, прослоенных многократными повторами слов-маркеров жанра: «баю, баюшки, баю», «бай люли» и т. п. На большей части русской территории музыкальные осо-

[108] См.: Бернштам 1986.

[109] Описание такого вида ритуала с образцами причеты см.: Балашов, Марченко, Калмыкова 1985; Кузнецова, Логинов 2001.

[110] См.: Ефименкова 1980: 13.

[111] См.: Ефименкова 1995: 96–97.

[112] См.: Ефименкова 1980: 84.

[113] См.: Там же: 71.

[114] См.: Резниченко 1987.

[115] См.: Ефименкова 2012.

[116] Описание и музыкально-поэтические тексты севернорусской свадьбы см.: Балашов, Красовская 1969.

[117] В некоторых местностях люльку подвешивали на прикрепленный к потолку шест — *очеп*. При качании она двигалась вертикально. Считалось, что это способствует росту ребенка.

бенности баек — периодичность ритма и мелодическая монотонность — обусловлены их прагматической функцией. Однако колыбельные наделяются и магическими свойствами. Пограничное состояние младенца, сохраняющего, по народным представлениям, связь с «тем» светом, а также восприятие сна как аналога смерти вызвали появление так называемых смертных баек, содержащих пожелание смерти ребенку [118]. Исследователи полагают, что такие тексты имеют обереговую функцию и призваны обмануть смерть [119].

В западно- и южнорусских традициях колыбельные обнаруживают сходство с напевами похоронных причитаний, что может быть объяснено связью обоих жанров с ситуацией перехода из одного мира в другой. Разница между колыбельными и плачами заключается лишь в манере интонирования: тихой и бесстрастной в одном случае и ярко экспрессивной — в другом [120].

Материнский фольклор включает в себя также *пестушки* (*потешки*, *прибаутки*), направленные на развитие моторики, координации движений, памяти и слуха у детей. Вследствие этого поэтические тексты часто строятся по принципу перечисления действий и большого количества окружающих ребенка предметов, а в основе их ритмической организации лежат плясовые структуры. Напевы пестушек, состоящие из коротких мелодических оборотов, интонируются на грани пения и речитации [121].

* * *

Русский музыкальный эпос — это, прежде всего, былины (в народной терминологии *старинны* или *были*), распространенные преимущественно на Русском Севере.

В эпической традиции наиболее ранний пласт представлен героическими былинами, которые в мифологизированной форме повествуют о подвигах Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича — могучих русских богатырей [122], защищавших родину от врагов [123]. Этот былинный цикл принято называть «киевским», поскольку в нем во главе эпической иерархии стоит киевский князь Владимир [124]. В «новгородском» былинном цикле, с главными героями Садком и Василием Буслаевым, отражены быт, нравы и социальные отношения Великого Новгорода [125]. Еще в конце XIX века ученые исторической школы пытались связать отдельные сюжеты былин с конкретными историческими событиями и отнесли возникновение эпоса к эпохе формирования русской государственности [126]. Однако современные исследователи, опираясь на анализ поэтики эпических песен, а также выраженные в них



655

народные идеализированные представления о правителе и единстве Руси, пришли к выводу, что былины не могли возникнуть ранее эпохи образования централизованного Московского государства [127]. Несколько позднее появились разнообразные балладные и новеллистические сюжеты, освещающие события семейной и личной жизни богатырей [128].

Главными исполнителями эпоса были мужчины, хотя старинны могли сказывать и женщины, репертуар которых по наблюдениям собирателей бывал даже обширнее, чем у мужчин. Но женщины не имели права публичного исполнения, которым только и определялся общественно признанный статус сказителя (*сказателя*). Его удостаивались лишь наиболее талантливые из мужчин [129]. При этом знание старин и умение их сказывать считалось признаком своего рода образованности, что выделяло сказителя из числа других жителей деревни. Обстоятельства исполнения эпических песен мужчинами и женщинами также разграничивались. Специфически мужской формой было сказывание старин во время морских переходов и на промысле морского зверя в периоды вынужденного длительного пребывания на льдине или на берегу моря. Нередко функция сказителя в промысловых артелях сводилась только к исполнению былин, но он получал равную со всеми долю добычи, что говорит о формировании его профессионального статуса [130]. Женщины исполняли былины на вечеринках, за прядением и ткачеством, а нередко для детей наряду со сказками и колыбельными.

Обучение сказительскому искусству осуществлялось в рамках исполнительских

655 Сильный богатырь
Алеша Попович. Лубок XIX в.
656 Илья Муромец.
Лубок XIX в.

[118] Смертные байки содержат пожелание смерти ребенку и описание его похорон.
[119] См.: Ефименкова 1977: 5.
[120] См.: Дорохова 2005: 178.
[121] См.: Калужникова 2002а.

[122] Илья Муромец — реальное историческое лицо, жившее в XII в., в конце жизни он был иноком Киево-Печерской лавры, где в пещерах находятся его мощи. Летописи упоминают также об Александре Поповиче — ростовском «храбре» XIII в., а имя Добрыни Никитича, как пишет А.М. Астахова, «могло быть навеяно воспоминаниями о ближайшем сподвижнике князя Владимира Святославича — его дяде Добрыне» (см.: Астахова 1981: 11).

[123] «В большинстве этих сказаний враги, с которыми борются русские богатыри, именуются татарами, хотя некоторые из сюжетов сложились, очевидно, раньше и отразили впечатления о столкновениях русского народа с печенегами и половцами» (Астахова 1981: 13).

[124] См.: Пропп 1975.
[125] См.: Смирнов, Смоленский 1978.

[126] См.: Миллер 1897–1924/1.
[127] См.: Лихачев 1949/VII: 38–39, 49; Смирнов 1974: 34, 84–89.

[128] Тексты былин см.: Григорьев 2002–2003; Былины Печоры 2001/1–2; Былины Мезени 2004–2006/3–5; Былины Куля 2011/6; Былины Пинеги 2013/7 и др.
[129] См.: Путилов 1997: 9.

[130] Кроме того, мужчины сказывали былины во время праздничных гуляний, пели «для себя» в дороге, занимаясь плетением сетей и другими работами (см.: Гильфердинг 1949–1951/1: 17–18).



656

школ, которые формировались на основе семейных (реже соседских) связей [131]. Обычно сказитель владел лишь одним напевом, который передавался по родовой линии и на который он распевал все былинные тексты [132]. Обмен напевами и сюжетами между представителями разных исполнительских школ происходил во время их встреч на промысловых путях. В северорусской культуре старины имели чрезвычайно высокий, даже священный статус, о чем свидетельствует возможность их исполнения во время постов и накануне великих праздников, когда петь другие песни считалось грехом [133].

Основной структурно-смысловой единицей в былинах является стих и соразмерный ему напев, иногда называемый сказителями *словом* [134].

Эпические напевы могут быть как стабильными, так и мобильными по временной протяженности. Это связано с изменением масштабов стиха, в основе своей двухударного тонического, который в каждой локальной традиции тяготеет к определенной слоговой норме — от 8 до 13 слогов [135].

Былинные тексты, весьма протяженные, создавались певцами непосредственно в процессе исполнения. Каждый сказитель обладал умением выстраивать художественную композицию на основе традиционных сюжетных мотивов и имеющейся в его арсенале разработанной системы словесных клише [136]. Высокий удельный вес типизированных описаний и их частая повторяемость, ограниченный набор композиционных приемов, многосоставность произведений и относительно небольшой круг сюжетов свидетельствуют о стадийно достаточно позднем состоянии эпоса у русских [137]. Складывание текстов в момент исполнения нередко приводило к разрастанию стиха за счет вставок — дополнительных эпитетов, уточняюще-конкретизирующих построений, частиц и междометий, которые придавали особую выразительность повествованию. При расширении стиха часто возникало дополнительное ударение, поскольку два основных уже не могли удерживать стиховую конструкцию [138]. Степень масштабного варьирования стиха в разных традициях неодинакова: в Обонежье она весьма велика, в то время как в других мест-

[131] См.: Чичеров 1982.
 [132] См.: Добровольский, Коргузалов 1981: 39. Хорошо известны, например, родовые напевы знаменитой династии заонежских сказителей Рябининных, сказительская школа Кривополеновых на Пинеге, Крюковых в Поморье и др.
 [133] См.: Григорьев 2002–2003 / 2: 29.
 [134] См.: Былины Мезени 2004–2006 / 5: 218.
 [135] См.: Добровольский, Коргузалов 1981: 30.
 [136] См.: Астахова 1981: 16.
 [137] См.: Смирнов 1974: 85.
 [138] О нормах отношения слогового состава к ударениям см.: Штокмар 1952: 237–238.



657

ностях (на Мезени, Печоре) исполнители стремились к более четкой структуре.

Связанная с наиболее ранними потоками русской колонизации северо-западная эпическая традиция на структурном уровне обнаруживает удивительное типологическое сходство с западнорусской плачевой традицией. Оно проявляется в нестабильной организации стиха и отвечающего ему напева, в общих принципах ритмизации поэтического текста последовательностью равных или долгой и краткой длительностей, а также в мелодике, основанной на нисходящем или волнообразном движении в небольшом диапазоне. В отличие от плачей старины сказывались в неторопливой, размеренно-речитативной манере.

В других локальных традициях на Русском Севере в былинах отчетливо проступают песенные черты: стабильность ритмики, мелодическая распевность, а нередко и строфическая форма напевов [139]. Поэтому эпос исполнялся здесь не только сольно, но и небольшими ансамблями (2–3 человека) в гетерофонной фактуре.

Собиратели конца XIX века, заставшие еще живую былинную традицию, отмечали удивительный артистизм сказителей, которые при многократном повторении напева искусно разнообразили и динамизировали его, меняли характер звучания за счет темпа, тембровой игры голоса, расширения диапазона, смещения

в нем интонационных акцентов и т. п. [140]. Немалую роль при этом играли мимика и жесты исполнителей [141]. При напевном сказывании старин сказители нередко объединяли стихи в смысловые блоки-тирады, границы между которыми маркировали и музыкальными средствами, отмечая начало каждого интонационным периодом возгласного характера, превышающим по диапазону все остальные [142].

Былинные сюжеты, распеваемые преимущественно на напевы песенного склада, зафиксированы также в центральнорусской зоне, в Поволжье, на Урале и в Сибири, куда они были занесены в разное время колонизационными потоками с Русского Севера.

Известны эпические песни и у различных групп казачества. Особенности напевов и поэтических текстов, записанных у донских казаков, свидетельствуют о существовании у них двух видов эпических произведений: собственно былин с классическими сюжетами и былинных песен [143]. Содержание последних часто ограничено образом едущего по шляху-дороженьке героя, описанием его коня и снаряжения и не имеет какого-либо развития сюжета.

Казачьим былинам, как и северорусским, свойственны опора на тонический стих, мелодика речитативного склада, а специфически характерными являются строфическая



658

- 657 Сказитель Антон Егорович Мёрзлый из деревни Засурье на Пинеге. Фотография 1927 г. ИРЛИ РАН
 658 Сказительница Мария Дмитриевна Кривополенова из деревни Шотогорка на Пинеге. Фотография 1927 г. ИРЛИ РАН
 659 Девчата. Фотография С.А. Лобовикова 1914–1916 гг.
 660 Крестьяне Орловской губернии. Фотография И. Рауля 1870-х гг.

- [139] См.: Добровольский, Коргузалов 1981: 24.
 [140] Б. Асафьев считал, что интонационное искусство речитатива связано с искусством ораторским, направленным на завладение вниманием слушателей (см.: Асафьев 1987: 164).
 [141] Об артистизме сказителей см.: Рыбников 1909–1910/1: XIX–XX.
 [142] См.: Добровольский, Коргузалов 1981: 29.
 [143] Термин «былинная песня» впервые был введен в науку А.М. Листопадовым – выдающимся собирателем казачьих песен (см.: Былины 1981: 369).



659



660

форма напевов, многоголосное исполнение и мерность ритмической пульсации, сближающая их с походными казачьими песнями [144]. Былинные песни по складу поэтических текстов и по музыкальной стилистике напевов весьма близки лирическим протяжным. Как былины, так и былинные песни [145] казаки исполняли в *беседе* (на праздничном застолье) или на свадебном пиру.

Особенности географического распространения былин позволили исследователям выдвинуть ряд гипотез, объясняющих их территориальную дистрибуцию. В 1894 году В.Ф. Миллер предложил «новгородскую теорию», согласно которой былины сохранились лишь в регионах, подвергшихся новгородской колонизации [146]. Другие ученые заметили, что «былины чаще всего записывались на порубежьях XV–XVIII веков Московского государства» [147], связав это с «обострением этнического самосознания переселенцев», входивших в контакт с местным (иноэтническим) населением [148]. Наконец, была высказана гипотеза о бытовании былин исключительно в старообрядческой среде, отверженной старине [149]. Как известно, на севере в передаче былинной традиции немалую роль играли старообрядческие скиты, где обучали сказительскому искусству. Об этом же свидетельствует священный статус былинных текстов, в которых по большей части запечатлена старина христианская [150].

К жанрам эпического творчества принято относить также скоморошины и небылицы — песни пародийно-комедийного характера [151]. Их напевы стилистически неоднородны, образуют особую сферу музыкально-поэтического фольклора, сочетающую в себе черты эпоса, основанных на моторике плясовых форм и народно-драматических действ. Такой стилевой

сплав объясняет народное название этих песен, отсылающее к профессиональной деятельности скоморохов, в которой соединились все указанные виды исполнительства. Вместе с тем ряд признаков роднит скоморошины с эпосом: сольная форма исполнения, особое внимание к слову и сказовая манера интонирования (их не поют, а *сказывают* или *рассказывают*). Подобно былинам, они исполняются для слушателей и рассчитаны на их непосредственную реакцию.

В основе севернорусских скоморошин и небылиц лежит принцип соединения «высокого» эпического напева с подчеркнуто комедийными или остросоциальными текстами. В других регионах России напевы скоморошин стилистически сближаются с хороводно-плясовыми песнями, детскими потешками и прибаутками [152].

* * *

Лирические песни как жанр зародились, по-видимому, не ранее конца XVI века, что связано с возникшим в это время в русской культуре интересом к внутреннему миру человека со всей многообразной палитрой его чувств [153].

В своем жанрово оформленном виде лирическая песня выведена за пределы обрядовых практик и служит для выражения личных эмоций. Поскольку русской традиционной культуре свойственна высокая степень соборности, то душевные состояния переживались и преодолевались коллективно в процессе совместного пения [154].

В русских лирических песнях, независимо от их принадлежности к той или иной локальной традиции, сложился общий круг сюже-

[144] См.: Там же: 369–370.

[145] В народной терминологии – *богатырские, мамайские, прадедовские, староматерские* (см.: Рудиченко 2004: 99).

[146] Об этом см.: Миллер В.Ф. Наблюдения над географическим распространением былин // Журнал министерства народного просвещения. 1894. № 5. С. 43–77; Дмитриева 1975.

[147] См.: Смирнов, Смоленский 1978: 332.

[148] См.: Иванова 2001: II.

[149] См.: Гордиенко 2003.

[150] Там же: 369–370.

[151] См.: Ивлева 1972.

[152] Напевы и тексты скоморошин и небылиц см.: Былины 1981: 495–520.

[153] Не случайно именно в это время на Руси начинает складываться авторская литература, а чуть позже формируется жанр портрета (парсуна), в котором художники стремились отразить индивидуальность изображаемого лица.

[154] Как писал Б. Асафьев, «песня не должна быть эмоциональна, но она должна быть так вычеканена, чтобы через нее множество людей высказали волнующие их состояния» (Асафьев 1987: 163).

тов [155]. Наиболее обширный пласт составляют песни любовной тематики, о несчастной любви, разлуке с любимым, измене, неудачном браке. Именно в них сформировалась единая система поэтических образов, служащая для выражения человеческих чувств, на которые откликается даже природа [156].

Актуальной для России, постоянно отражавшей нападения врагов, была и воинская тема, воплотившаяся в песенных мотивах разлуки с родным домом и семьей (в том числе в рекрутских песнях), смерти воина на чужбине и т.п. Многочисленные крестьянские восстания вызвали к жизни песни вольницы, разбойничьи, тюремные и другие. Достаточно обширную группу составляют так называемые исторические песни [157], где упоминание конкретных событий и реалий чаще всего становится лишь фоном для развития личной жизненной коллизии.

Одной из важнейших для лирических песен является функция духовного очищения через выплескивание эмоций в пении [158].

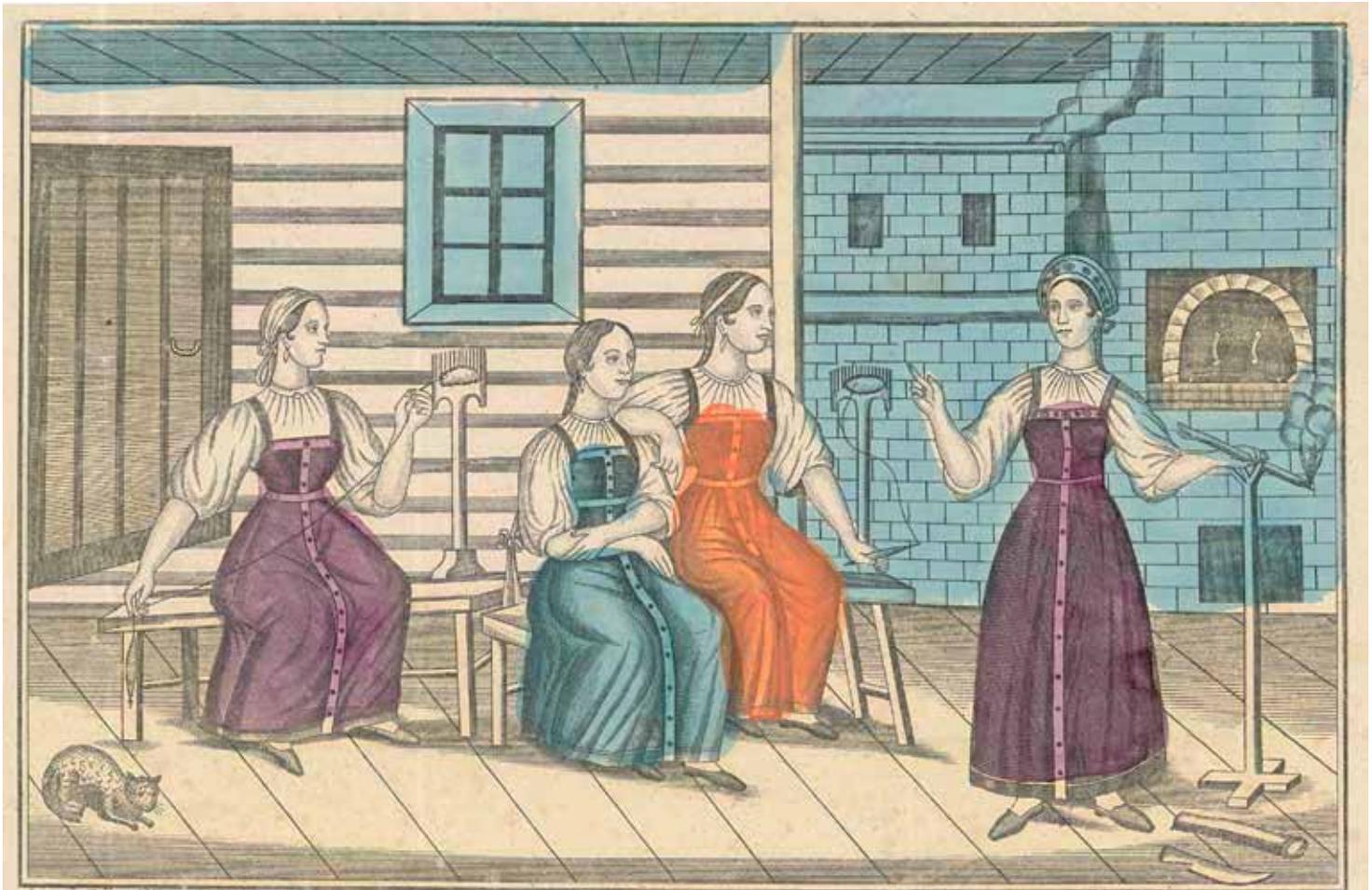
Им свойственна и практически отсутствующая у других жанров эстетическая функция, проступающая в тех высоких требованиях, которые выдвигаются народными певцами к качеству исполнения, слаженности певческого коллектива [159].

В лирических песнях интонационная сфера становится наиболее важным выразительным средством, что привело к созданию жанрово-характерных форм напевов, увеличению их временных масштабов и замедлению темпа исполнения [160]. Не случайно в народе такие песни именуются *долгими, протяжными, тяглыми, растяжными* и т.п.

Период продуктивного бытования и интенсивного развития лирической песни — одного из достаточно молодых жанров русского фольклора — приходится на XVIII–XIX века.

Наиболее ранние формы песенной лирики, сохраняющие генетическую связь с обрядовыми напевами, характерны для западнорусского региона [161]. Здесь лирические песни, как правило, сезонно приурочены и служат

661 Лучинушка.
Песенный лубок XIX в. ММНГ
662 Ехали ребята из-под
Новгорода. Песенный лубок
XIX в.



Детское Издательство Москва, Е. Мороз 1918г.

Издание И. И. Шершова.

Печ. кт. Изд. А. Струве, для Мороз. Д. Член Общества.

ПЕСНЯ.

Лучина лучинушка, березовая!
Что же ты, лучинушка, не ясно гордишь.
Не ясно гордишь, не всныхиваешь?
Или ты, лучинушка, вь печи не была?
Или ты, лучинушка не высушена
Или сверчок, лютаа водаи подила
Подруженьки голубушки, ложитесь спать!

Ложитесь подруженьки вамь некого ждать,
А мне молоденьки всю 'ночь не спать
Все ночьку неспать мыа дрежка вдать,
Первый сонъ заснула мыа дрежка нить,
Другой сонъ заснула средечнаго нить,
Третий сонъ заснула заря билаи светъ.

По бильой по зорюшек мой милои идетъ,
Сапожки на ножкахъ поскрипываютъ,
Сободиповал шубочка пошумивають,
На шибочкаи пеговки погремивають.



662

[155] О русской лирической песне см.: Земцовский 1987.

[156] См. Еремина 1978.

[157] См.: Исторические песни 1960, 1966, 1971, 1973.

[158] Она прекрасно осознается народными исполнителями: «Песня горе раскаивает»; «Пою, разгоняю песнями неприятность»; «Пока поёшь, каждое слово и так, и эдак повернёшь, да всё "эх" да "ах", да всё и передумаешь» (Енговатова 1986: 7).

[159] О несовершенном пении часто говорят: *борознить, бороздить* песню.

[160] Ср.: «Ведь почти каждый отдельный звук протяжной песни облюбовывается, осязается. Вы не можете не чувствовать, что на звуке сосредоточивается душа» (Асафьев 1987: 28).

[161] Тексты и напевы западнорусских лирических песен см.: СМЭС 2005/3.

[162] «Для себя» пели обычно во время домашней работы или отдыха.

[163] Образцы таких песен см.: Новикова, Пушкина 1989.

[164] «Область русской протяжной песни действительно является одним из высших этапов мировой мелодической культуры, ибо в ней человеческое дыхание управляет интонацией глубоких душевных помыслов, на несколько веков вперед сохраняя силу воздействия», — писал Б.В. Асафьев (Асафьев 1987: 28).

[165] См.: Гиппиус 1980а: 4.

[166] См.: Ефименкова 2001: 194.

музыкальными маркерами определенных периодов календаря. Это выражается в их народной атрибуции как *весенних* (*вёшних, весеняных*), *летних, осенских, зимних, масленских, филипповских* и т.п. В отличие от календарно-обрядовых песен, сезонная прикреплённость лирической песни определяется не напевом, а содержанием поэтического текста: песня «Сады мои, садочки» поется «як яблони цветут», «Пора, мати, жито жати» — в жниво, а «Прошли снега, пройдут и морозы» — весной. При этом исполняемые на один (политекстовый) напев лирические песни могут быть приурочены к разным сезонам в зависимости от заключающихся в них поэтических мотивов.

В западнорусской зоне лирические песни, как и обрядовые, поются преимущественно женщинами громким напряженным тембром, рассчитанным на звучание на открытом воздухе. Вместе с тем ряд признаков позволяет отличить лирические песни от календарно-обрядовых. В них заметна тенденция к мелодической индивидуализации напевов, расширению масштабов музыкальной формы за счет появления сольного запева как самостоятельного раздела, достаточно развитым мелодическим распевам слогов и вставок-вокализмов на гранях музыкально-ритмических построений.

Западнорусские лирические напевы чаще всего разворачиваются в малом диапазоне. Они складываются из характерного набора типизированных мелодических оборотов, которые объединяются в песенную строфу на основе универсальных правил построения музыкальной композиции. Сезонно приуроченные лирические песни обычно исполняются ансамблем в гетерофонной фактуре,

хотя известна и традиция сольного пения «для себя» [162]. При всем мелодическом разнообразии лирические напевы в западнорусских традициях производят впечатление монолитного стилизованного пласта.

В бассейне Оки, как и на западе русской этнической территории, часть лирических песен сезонно приурочена и исполняется в основном в весенне-летний период по дороге с поля домой, из-за чего их называют *походными* или *дорожными*. Поскольку цикл календарно-обрядовых песен представлен здесь фрагментарно, то лирические песни нередко используются для музыкального оформления календарных обрядов. Например, обряд крещения кукушки, совершавшийся в день Женмироносиц, мог сопровождаться лирическими песнями «Соловей с кукушкой сговаривался» или «Горемычная кукушка» [163].

В южнорусских традициях также известна женская приуроченная лирика, типологически близкая западнорусской. Она сохраняется здесь как память о территориях, откуда заселялся юг России.

Постепенно в русской лирической песенности стала вызревать культура высокого мелодического мышления, воплотившаяся в стиле протяжного пения [164]. Процесс его формирования активно проходил в тех песенных традициях, где возникали условия для совместного пения в небольших, постоянных по составу исполнительских коллективах [165]. Такие певческие группы складывались либо в особых мужских сообществах, либо на основе родственных или длительных соседских отношений [166]. Лидерами здесь становились наиболее талантливые певцы, которые в течение длительного времени оттачивали свое певческое искусство, стараясь найти новые формы интонационного самовыражения. Существовали и обиходные, незамкнутые певческие коллективы, которые рождались стихийно в праздничных ситуациях. Их звучание не отличалось отточенностью и художественным совершенством.

Взаимодействие этих типов певческих ансамблей определило историческую жизнь протяжных песен. Все новое, что проникало в песенную традицию, подхватывалось в первую очередь обиходными вокальными группами, основу которых составляла молодежь. Именно они приспособивали заимствованные песни к нормам местного вокального стиля. Затем, пройдя строгий отбор, некоторые из них включались в репертуар замкнутых виртуозных коллективов, состоявших из певцов старшего поколения. В их исполнении лирические песни обретали особо сложные, индивидуализированные формы. Таким образом, традиционный слой местной песенной лирики культивировался ансамблями мастеров, а поздний (привнесенный) — молодежными обиходными группами.



663

В протяжных песнях произошло изменение всей системы выразительных средств: слоги поэтического текста растворились в длительных мелодических распевах [167], в результате чего слоговой ритм отчасти утратил роль несущей конструкции напева. В сравнении с другими вокальными жанрами музыкальный склад протяжных песен настолько сложен, что осознание его закономерностей в течение долгого времени представляло непосильную задачу для исследователей. По словам Е.В. Гиппиуса, посвятившего долгие годы изучению русской протяжной лирики, в этих песнях «все казалось необычным: и сама форма напевов, не укладывающихся в общепринятое европейское представление о песенной мелодии, и сложный музыкально-ритмический строй, и “разрушенный”, на первый взгляд, песенный стих, обильно прослоенный междометиями и начальными слогами недопетых слов» [168].

Движение в сторону усложнения музыкальной формы лирических песен под воздействием мелоса наиболее заметно на Русском Севере и в традициях позднего формирования на юге России, на Урале и в Сибири [169].

Одно из ярчайших воплощений протяжного стиля пения демонстрируют южнорусские традиции [170]. Хотя многоголосно

распетые лирические песни здесь входили в репертуар и женских, и смешанных ансамблей, их лучшими исполнителями всегда считались мужчины. Как уже говорилось, мужской стиль пения характеризуется широкими интервальными ходами в мелодии, четким членением формы [171], а женскому свойственны выходящая мелодика в небольшом диапазоне и стремление к преодолению цезур в форме. Обе эти манеры могут сочетаться в смешанных исполнительских группах.

В южнорусской традиции под воздействием мелоса перекраивается поэтический текст песни и кардинально перестраивается ритмическая форма напева. В зонах мелодического роста появляются дополнительные мелодико-ритмические построения, заполняющиеся повторами слов, междометиями и др. Эти новые слоговые группы зачастую не обладают смысловой и синтаксической целостностью, поскольку могут заканчиваться и даже начинаться посреди слова [172]. Так рождается распетый стих, имеющий по сравнению с исходным иную структуру. Подчиняясь логике мелодического развития, исходная ритмическая модель напева разрушается, а вместо нее создается новая, которая становится жанрово характерной для протяжных песен, — с рапсодическими сольными запевами, дополнительными мелодико-ритмически-

[167] Некоторые исследователи считали, что внутрислоговые распевы в протяжной песне сходны с фитами знаменного роспева. На аналогии между культурой протяжной песни и знаменным роспевом впервые обратил внимание В. Одоевский, прямо называвший мелодические разводы в песне «фитами» (см.: Гиппиус 2003: 50–51).

[168] Гиппиус 1980а: 5.

[169] См.: Калужникова, Кесарева 2001; Мухомедшина 1991.

[170] Южнорусские традиции расположены на территории современных Курской, Белгородской, Воронежской, Ростовской, Волгоградской областей, Краснодарского и Ставропольского краев.

[171] Поэтому по отношению к мужскому пению иногда употребляются выражения *свистать, рубить* песню.

[172] См.: Ефименкова 2001: 228–229.

ми построениями, вставками-вокализациями на гласных звуках.

Мелодическая развитость и сложность протяжных песен потребовали выработки специальной терминологии в связи с необходимостью обучения протяжному пению исполнителей молодого поколения [173].

С жанром лирических песен в русской народной традиции связано и развитие многоголосия. Мелодические линии певцов в ансамбле все больше индивидуализировались, поскольку каждый из них стремился найти свою интонацию для выражения общего чувства [174]. Исполнители овладевали множеством вариантов напева, стремились чередовать их, согласуя с мелодическими линиями других певцов. Жанр лирической песни как никакой другой отражает процесс освоения звукового пространства и по горизонтали, и по вертикали, что ярко проявляется в народной терминологии. Показательно, что только по отношению к протяжным песням употребляются такие выражения, как *растягивать*, *тянуть* песню, *подымать на голосах*, *брат в гору* и т.п.

Разные локальные традиции демонстрируют этапы постепенного усложнения гетерофонной фактуры. Принципиально новое качество в многоголосии возникло благодаря выделению из гетерофонного пучка голосов верхнего солирующего подголоска, ставшего средоточием, квинтэссенцией личностного начала в лирической песне. Он противопоставлен остальным голосам по тембру, звуковому объему и характеру мелодики. Нижняя голосовая партия (в народной терминологии – *басы*) всегда исполняется несколькими певцами в гетерофонной фактуре. В ней чаще всего реализуется основная мелодическая линия напева, а один из ее исполнителей выполняет функцию запевалы. Верхняя голосовая партия обозначается народными певцами как *подголосок*, что акцентирует ее подчиненный характер по отношению к нижней – главной. Осознание самостоятельности двух партий в ансамбле позволяет говорить о рождении нового типа фактуры – функционального двухголосия.

Для южнорусской и других традиций позднего формирования характерно полифоническое соотношение голосовых партий в протяжных песнях: мелодическая линия подголоска строится или из более мелких (по сравнению с басами) мелодических сегментов, или, напротив, из протяженных мелодических звеньев, перекрывающих цезуры в басах [175].

Практически повсеместно долгие лирические песни исполнялись на праздничных гуляньях и застольях, летом – на улице после трудового дня, зимой – при прядении, ткачестве, плетении лаптей и т.п.

Особый стиль протяжного пения сложился в музыкальной культуре казаков [176]. Специфика их быта определила две ситуации исполнения лирических песен: внешнюю – в походе, на службе, в полку, и внутреннюю – дома. *Походные, служивские, полковые* песни пелись мужчинами в пешем и конном строю, на привале, при чистке оружия и уборке лошадей, в офицерском собрании [177]. Они были призваны поднимать боевой дух воинов, поэтому за многими из них закрепилось определение *боевые* [178]. «Домашние» песни звучали в беседе (застолье), за худобой (когда кормят и чистят скот), на праздничных гуляньях. *Служивские* песни казаки нередко называют *историческими*, так как в них рассказывается о реальных военных походах, упоминаются конкретные исторические личности (Ермак, атаман Краснощек, генералы Скобелев, Гудович, царь Петр I и другие) [179].

Самобытный уклад жизни, ощущение физической и психической связи между всадником и конем привели к тому, что многие культурные явления стали осмысляться в казачьей традиции через особенности поведения коня: пение часто сопоставляется с ржанием («как коник заржать»), артикуляция вставных фонем (йотирование) с конским шагом («надо подскакивать как на конике»). Перебрасывание голоса называют *перехватом*, как и изменение аллюра. Голосом управляют, как и конем, поют *с протягом* – так же, как рубят шашкой [180].

«Домашние» лирические песни испытали влияние воинских: в поэтике, мелодическом складе, манере пения. Они исполнялись смешанными вокальными группами, в которых женщины, как и в быту, подчинялись мужчинам. Песня должна была звучать «по-военному», поэтому женщины старались петь «мужчинским грубым голосом», «под мужчин». Такие песни назывались *беседными*, *гулебными*, *компаньшинными* [181].

Музыкальная стилистика казачьих протяжных песен весьма своеобразна. Лирические песни пелись казаками «в два темпа»: как протяжные (на отдыхе) и строевые [182]. При исполнении в строю они отличались строгой периодичностью ритмической пульсации, связанной с мерностью конского или пешего шага.

Другим отличительным признаком казачьей традиции является развитое многоголосие, в котором нижняя голосовая партия часто расслаивается на две относительно самостоятельных линии [183], благодаря чему создается чрезвычайная плотность и насыщенность фактуры. Верхний голос – *дишкант* [184] или *голосник* – представлен локальными разновидностями. Он может быть мужским и женским, сольным и ансамблевым, распеваться со словами или иметь форму вокализа. Его виды отличаются и по

[173] Словарь народной исполнительской лексики, составленный Т.С. Рудиченко, демонстрирует многозначность ряда терминов, которые могут относиться к ладовому, мелодическому и композиционному строению напева. Так, термин *колени*, как правило, обозначает мелодически завершенное построение. В распетой протяжной песне всегда несколько колен: чем их больше, тем ценнее для народных исполнителей песня. *Поворотом* называют мелодическую модуляцию (смену опорного тона), *переводом* – интонационную связку между коленами и т. п. (см.: Рудиченко 2004: 317–374). Во всех этих терминах ярко проявляется пространственное восприятие напевов, противоречащее классическому пониманию музыки как временного искусства.

[174] Например, казаки Верхнего Дона говорят об этом так: «Разныряймси, развиляймси, хто куда, потом вместе жи и сойдёмси» (Рудиченко 2004: 67).

[175] Такие образцы лирических песен в партитурных нотациях представлены в издании: НМТ 2006.

[176] Образцы казачьих лирических песен см.: Листопадов 1949–1954.

[177] См.: Рудиченко 2004: 110.

[178] Там же: 65.

[179] Термином *исторические* казаки определяют и песни, принадлежащие к старому пласту культуры, то есть старинные (Там же: 64).

[180] Там же: 59–60.

[181] См.: Там же: 60, 62.

[182] Там же: 108.

[183] В народной терминологии: *басы* и *верхний бас*.

[184] В названии этого голоса явно чувствуется влияние терминологии хорового пения, культивировавшегося в полках.

типу мелодики: близкой к педальной (вращающейся вокруг одного часто повторяющегося тона) или орнаментально украшенной. В вокальной традиции донских казаков существует пласт мужских протяжных песен в гетерофонной фактуре (без дишканта). Вероятно, он является наиболее ранним, составляя, как и в других традициях, оппозицию основному стилю пения [185].

Иная в стилевом отношении культура протяжного пения сложилась на Русском Севере, где лирические *долги, протяжливый, продолжны* песни занимают одно из центральных мест. От ярко экспрессивной манеры южнорусского пения их отличает большая сдержанность исполнения.

Своеобразие поэтического строя и образной системы текстов севернорусских лирических песен связано с влиянием эпической и плачевой традиций [186]. Вместе с тем значительное число песенных текстов имеет здесь городское, книжное (нередко авторское) происхождение. Попав в крестьянскую среду, они подверглись переработке, что отразилось и на их поэтике, и на структуре стиха.

Севернорусские лирические песни раннего пласта опираются на тонические стихи, а более поздние тексты — на стопные (силлаботонические). Однако стиховая основа под воздействием мелоса в обоих случаях размывается за счет словообрывов, тавтологий, дополнительных вставных слов. Поэтому принципы музыкального формообразования в северных протяжных напевах оказываются сходны с южнорусскими [187].

Для лирических напевов севера России характерны ладовые системы в объеме кварты, квинты, реже — терции. Отдельным локальным традициям Русского Севера свойственны особые вокальные строи, которые иногда становятся яркой чертой местного певческого стиля [188].

Напевы лирических песен распеваются здесь в гетерофонной фактуре. В тех местностях, где замужние женщины, согласно традиционным нормам, должны петь *толстыми* (низкими) голосами, а девушки — *тонкими*, она приобретает вид двухрегистровой. В смешанных певческих группах иногда возникала даже трехъярусная гетерофония, в которой нижнюю голосовую линию вели мужчины, среднюю — женщины, а верхнюю — девушки.

В отличие от казачьей песенной культуры, на Русском Севере преобладает женская исполнительская традиция, подчиняющая себе мужскую. Тем не менее есть основания предполагать, что песни с исторической, воинской тематикой исполнялись преимущественно в среде мужчин во время сплава леса на плотках и промысловой охоты на морского зверя.



664

Что касается протяжного пения на Урале, в Сибири и Дальнем Востоке, то его стилистика определяется тем, откуда проходило заселение этих территорий: с севера или юга России.

Сложившиеся в протяжных песнях музыкальные формы проникли и в другие жанры русского музыкального фольклора: в медленные хороводные песни и свадебную групповую причетку [189].

В XVIII веке в русских вокальных традициях все более заметно сказывается влияние музыки гомофонно-гармонического склада. Внедрение его элементов в народную песню шло двумя путями: через взаимодействие с традицией городского музицирования и с новым стилем народного исполнительства, сложившимся под воздействием церковного партесного пения на Украине. В лирических песнях позднего слоя все более явно стали обозначаться гармонические сопряжения голосов: бас приобрел функцию гармонической основы созвучий, верхние голоса при движении параллельными терциями потеряли интонационную самостоятельность, что привело к сокращению внутрислоговых распевов и вставок-вокализов, имеющих чисто мелодическую природу. Такое пение стало оцениваться исполнителями как «красивое», выразительное, отвечающее эстетике нового времени.

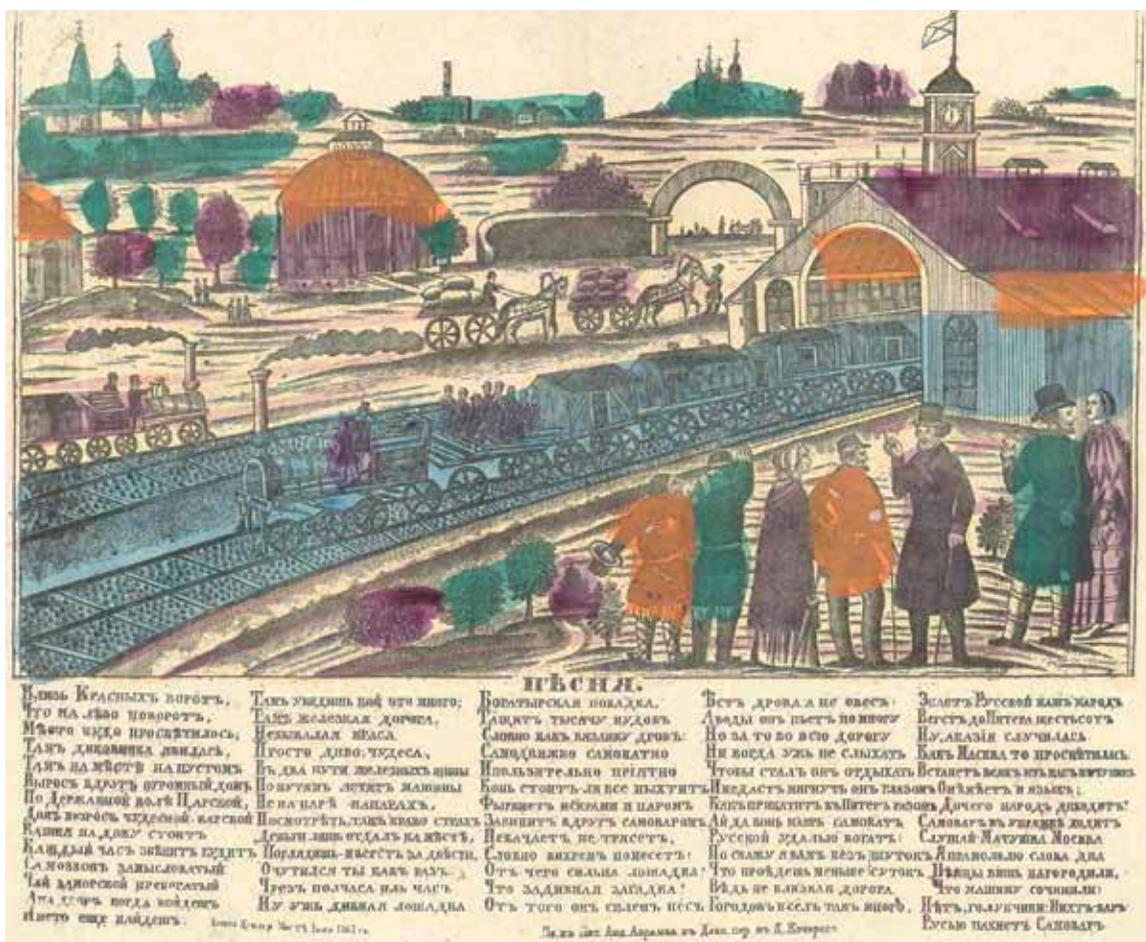
В результате усвоения новых принципов музыкального мышления в народной культуре возник мощный пласт поздней лирической песни, не обладающий местной спецификой и получивший название пения с подводкой (по наиболее распространенному термину, применяемому к сольному подголоску такого типа). Как все поздние культурные явления, этот стиль пения широко распро-

[185] О казачьем многоголосии см.: Рудиченко 2004: 162–182.

[186] Эпические корни местной песенной лирики подтверждаются обилием сюжетов, восходящих к концу XVII в. (разинский цикл), петровскому времени (строительство русского флота) и более поздним эпохам, вплоть до Отечественной войны 1812 г. (песни о Наполеоне и донском казаке Платове) и смерти императора Александра I. Существует и обширный круг любовной лирики, в том числе и с балладными сюжетами.

[187] Как пишет Б. Ефименкова, типовые формулы слогового ритма в протяжных напевах начинают выступать как национально характерные стереотипы народного музыкально-ритмического мышления (см.: Ефименкова 2001: 229).

[188] Необычностью строя, выражающейся в занижении квинтового тона, отличается исполнение лирических песен жителями берегов реки Устья в бассейне Северной Двины (см.: Устьянские песни 1983–1984). В некоторых селах на Пинеге стабильно завьшается квартный тон, нередко проявляется и «колорирование» лада искусными певцами, которые в пении чередуют несколько высотных версий одной ступени (см.: Песни Пинежья 1937/2; Гишиус 1928).



665

[189] См., напр.: Калужникова 2002: 16/2.

[190] Сюжетные мотивы лирических песен раннего пласта могут служить основанием для включения их в обряды семейного цикла: чаще всего в свадьбу, проводы рекрута и даже в погребальный ритуал (см.: Мухомедшина 1991). Во всех этих случаях важным оказывается мотив прощания и разлуки. Например, в Приангарье песни «Запряжены были эти кони, кони вороные» и «Отъезжает дружок расхороший» пелись в момент проводов молодых к венцу, а «Счастливая путь-дорожка» – на похоронах пожилого мужчины.

[191] Асафьев 1987: 114. В рождении городской песни не последнюю роль сыграли канты светского содержания.

[192] По поводу городской песни Б.В. Асафьев писал: «Народно-песенные интонации уже качественно иные, чем в крестьянской песне: это песенность «сдвинувшегося быта», озвученная развивающейся городской культурой с ее новым строем и содержанием чувства» (Асафьев 1987: 107).

[193] О влиянии цыганских хоров на развитие городской песни см.: Гишпиус 2003: 47–49.

страился благодаря его популярности в солдатской среде, а также активным миграционными процессам в конце XIX века. В отличие от традиционных лирических песен, которые нередко прикреплялись к обрядам календарного или семейного циклов [190], песни с подводкой, как правило, не приурочены и исполняются *кабы зря, абы коли*, то есть при любых обстоятельствах.

С начала XVIII века в городах стал формироваться новый жанр – городская лирическая песня, в котором запечатлелся «сложный процесс европеизации народного мелоса» [191]. Попадая в город, народные песни лишались своего традиционного контекста и переходили в область бытового музицирования. Городские исполнители разного социального статуса создавали свои варианты народных песен, которые в наибольшей степени отражали музыкальные вкусы новой (по отношению к первоисточнику) городской среды. Именно в ней с начала XIX века стал активно развиваться стиль сольной песни с инструментальным сопровождением, в котором слились воедино интонации народных песен и модных итальянских и французских опер [192].

На формирование городской лирической песни большое влияние оказали и профессиональные цыганские хоры, появившиеся в России в период царствования Екатерины II. Первоначально цыгане осваи-

вали русские плясовые песни, но распевали их в особой форме, сочетающей медленный сольный запев, характерный для лирических песен, с подвижным припевом. В результате в городской культуре произошла трансформация многих плясовых песен в лирические. Благодаря цыганским хорам в бытовое музицирование вошло исполнение старинных крестьянских песен под аккомпанемент гитары [193].

Усадебная жизнь дворян способствовала довольно быстрому распространению городского стиля пения в крестьянской среде регионов, расположенных вблизи Москвы и Санкт-Петербурга. Определенную роль в интенсивном музыкальном обмене между городом и деревней в конце XVIII–XIX веке сыграли и первые издания сборников народных песен. Наиболее популярными из них стали сборник Г.Н. Теплова «Между делом безделье» (1749), нотные собрания В.Ф. Трутовского (1776), Н. Львова и И. Прача (1790). Эти публикации, с одной стороны, отражали бытовавший в городе песенный репертуар, с другой – помогали его быстрому распространению в помещичьих кругах, а позже и среди крестьян.

В XIX веке в корпус поэтических текстов городских лирических песен часто включались авторские стихотворения, написанные в подражание народной поэзии. С ними

в крестьянскую культуру проникал новый тип стихосложения — стопный силлабо-тонический. В соответствии с его нормами переделке подвергались и поэтические тексты старинных крестьянских песен. В это же время влияние на интонационный строй городских песен оказали мелодические обороты русского салонного романса и экспрессия цыганской исполнительской манеры. Эпоха конца XVIII–XIX веков отражает не только этап активного развития городской песни, но и процесс обобщения в ней локальных сюжетных, музыкально-стилистических и иных особенностей, результатом чего явилось создание общенационального фонда русской народной песни [194].

* * *

Довольно значительный пласт в русском музыкальном фольклоре составляют хороводные песни [195]. От других песенных жанров хороводы отличаются тем, что в них хореография, наряду с музыкой и словом, является неотъемлемым компонентом синкретического хороводного текста. Определенная хореографическая композиция закреплена в них за конкретным напевом (или даже песней). Если календарные песни, также часто связанные с перемещением в пространстве, *кричат*, то хороводы — *водят*.

В русской традиционной культуре известны хороводы-шествия, стенка на стенку, круговые и орнаментальные. Последние характеризуются сложностью фигур, что отражено в их названиях: *плетень*, *ручеек*, *кривой танок* и проч. В некоторых традициях существует терминологическое разделение хороводов по форме движения на *танки* [196] (хороводы-шествия или с орнаментальной хореографией) и *карагоды* (круговые). Возможно и обратное соотношение терминов [197]. В прошлом за хореографическими рисунками была закреплена определенная семантика. «В течение весны, — пишет Т.А. Бернштам, — направления и рисунки движения менялись, сообщая на своем “языке” об изменениях в природном мире и поведении участников игр» [198]. Исследовательнице удалось убедительно показать, что противопоставление кругового движения по солнцу и против солнца в народной культуре связано с оппозициями светлый/темный, чистый/нечистый, а в конечном счете — с фундаментальной оппозицией жизнь/смерть.

Бытующие у русских хороводные песни представлены двумя разностадиальными пластами.

Более ранний — фиксируется на коренных восточнославянских территориях и всегда имеет локальную специфику. Такие хороводы сохраняют связь с календарно-обрядовой сферой и имеют сезонную приуроченность,



666

исполняясь в течение всей весны (от Благовещения до петровских заговин). Запреты водить хороводы в определенные календарные периоды говорят о наличии у них, как и у календарно-обрядовых песен, магической функции [199]. Им приписывалась продуцирующая способность: хороводы водили, «чтобы лён долгий родился», «чтоб жито росло» и т.п. В отличие от большинства календарных песен, которые могли исполняться и вне обряда, маркируя своим звучанием определенный период времени, необходимость организованно двигаться большой группе людей привела к тому, что хороводы закрепились в традиции как элемент праздничного гулянья. Их вождение, во многих традициях воплотившееся в форме развернутого и строго организованного музыкально-хореографического действия, осмысливалось как ритуал [200]. Это повлекло за собой образование хороводных циклов с закреплённой последовательностью музыкально-поэтических текстов и фигур движения.

В традициях раннего формирования календарные и хороводные песни благодаря приписываемым им магическим функциям оказываются близки по музыкальной стилистике, в том числе и по кричащей манере исполнения. Хороводные напевы часто опираются на структуры (как ритмические, так и мелодические) календарно-обрядовых песен, преобразованные в соответствии с их жанровой спецификой [201]. Характерной чертой хороводных песен являются развитые рефрены или припевные слова: «люли-люли», «ой, лёли, да лиляя лёли» и т.п., за счет которых разрастаются масштабы музыкально-поэтической композиции. В ряде традиций исполнение песен с конкретными рефренами часто

[194] См.: Гиппиус 2003: 46.

[195] Термин *хоровод* в восточнославянских языках имеет несколько значений и может обозначать всякое гулянье на открытом воздухе, толпу, сборище людей и, наконец, фольклорный песенно-хореографический жанр.

[196] Термин *танок* этимологически связан со словом танец.

[197] См.: Руднева 1975; Пашина 1998: 132–133.

[198] Бернштам 1991: 243.

[199] Так, например, в лесных селах Брянщины запрещалось водить весенние хороводы «на голый лес». Нарушение этого запрета, по народным представлениям, могло привести к голоду (см.: Пашина 1998: 129).

[200] См., напр.: Марченко 1989/25.

[201] См.: Винарчик 1999/154: 70–71.

666 Ай во поле липенька.
Песенный лубок XIX в.
667 Хоровод в одной из южных губерний. Фотография 1900-х гг. ГИМ
668 Гуляние в праздничный день на Печоре. Фотография начала XX в.



667



668

[202] См.: Добровольский В.Н. Песни Дмитровского у. Орловской губ. // Живая старина. 1905. Вып. III–IV. С. 290–414.
[203] Многими исследователями высказывалась мысль о происхождении весенних игр из магических практик.
[204] См.: Лапин 1978; Мухомедшина 1990, 1991; Морозов 1998.
[205] См.: Русские 2003: 611–612.
[206] См.: Пашина 2007.
[207] Не случайно, например, традицию курско-белгородского пограничья часто называют «алилешной», поскольку в ней большая часть песен поется с припевом «лели-лели» (см.: Карачаров 2004).

календарно регламентировалось. Так, известный этнограф рубежа XIX–XX веков В.Н. Добровольский писал: «До запашки полей считается грехом петь припевок “лелим”, на Миколу уже разрешается припевок “лелим ё”» [202]. Хороводам, тесно связанным с календарной обрядностью, в большинстве случаев свойственны несогласованность ритма напева с ритмом движения и отсутствие плясовых элементов.

По ряду признаков к календарно-обрядовым хороводам примыкают игры с песнями, такие как «Кострома», «Дрёма», «Мак», «Ящур», «Олень» и другие. Они также приурочены к весеннему периоду и служат забавой для холостой молодежи и подростков [203].

Более поздние по времени возникновения хороводные песни на всей русской этнической территории исполняются с плясовыми элементами (дробями, притоптываниями) и отмечены типологическим сходством. Их культурная функция состояла в обслуживании праздничных собраний молодежи, где парни выбирали себе невест [204]. Поэтому в поэтических текстах этих песен преобладают брачные мотивы, связанные с припеванием парня к девушке, нередки и поцелуйные концы. Такого рода песни сопровождали «наборные» хороводы с постепенным присоединением участников (когда парень выбирал девушку, а она – другого парня), парные *кружания* или *хождение уткой* и т. п.

Зимой плясовые хороводы повсеместно исполнялись на *игрищах* и *вечорках*, которые справлялись в домах с осени до Масленицы, а весной – во время праздничных гуляний на улице в период от Пасхи до петровского поста. На Русском Севере хороводно-плясовые песни прикрепились к съезжим (престольным) праздникам [205], когда в деревню прибывали гости со всей округи. Эти празднества имели местные названия: *метище* на Пинеге, *петровщина* на Мезени [206], *горка* на Печоре. Здесь хороводные песни также обнаруживают тенденцию к циклизации: обычно гуляние начиналось вождением медленных хороводов, а заканчивалось быстрыми с постепенным усложнением хореографических рисунков на протяжении всего хороводного действия.

В южнорусских традициях хороводно-плясовые песни являются одним из доминантных жанров, распространяя свое влияние на свадебные песни и некоторые другие жанры [207], и образуют развернутые циклы

с чрезвычайно прихотливой и сложной хореографией. Здесь хороводно-плясовые песни часто исполняются в сопровождении инструментального ансамбля.

Хороводно-плясовые песни представлены в русской традиции большим разнообразием музыкальных форм. Им свойственна периодичность ритмической структуры, что обусловлено связью с плясовым движением. В ряде напевов она достигается равномасштабностью и четностью входящих в них музыкальных построений. В другой группе напевов стихия плясовой ритмики приводит к возникновению периодичности акцентов, которые подчеркиваются притопыванием, хлопками в ладоши, свистом.

Нередко в плясовых хороводах сочетаются относительно медленное и более быстрое движение. Тогда один из разделов музыкальной формы связан с неторопливым хождением по круту, а другой — с приплясыванием на месте в момент остановки участников хоровода. Смена шага вызывает и смену единицы ритмической пульсации с медленной на более быструю, как, например, в известной хороводной песне «Вдоль по морю».

В хороводных песнях музыкальный ритм, обусловленный плясовым движением, играет ведущую роль. Их мелодика строится, как правило, на достаточно кратких мелодических оборотах, а в многоголосной фактуре заметны черты гомофонно-гармонического склада.

Большое место в крестьянском музыкальном быту занимали также плясовые песни, без которых не обходилось ни одно гулянье. Они связаны с двумя видами хореографии: аутентичной и заимствованной [208].

Традиционные плясовые формы более всего развиты на юге России. Здесь существуют специальные названия для индивидуальной пляски — *в две, три, четыре ноги*, и коллективной — *пересёк*, который предполагает одновременное сочетание разных ритмических рисунков, выбиваемых ногами [209]. Ритм дробей становится одним из пластов вокально-инструментальной партитуры плясовых песен. В народной культуре русских существуют специальные способы обучения пляске при помощи ритмизованных словесных клише, помогающих усвоить плясовые ритмы [210].

В других русских регионах плясовые песни сопровождали преимущественно ланцы, польки, краковяки, падэспани, многофигурные кадрили и вальсы, то есть танцы, заимствованные из городской культуры, но обогащенные традиционной плясовой лексикой.

По музыкальной стилистике плясовые песни весьма близки быстрим хороводам, однако среди них отсутствуют формы со сменой ритмической пульсации, а в их мелодике явно проступают черты гомофонно-гармонического склада.



669



670

* * *

Еще одним жанром, непосредственно связанным с движением, являются трудовые артельные припевки [211]. Представляя собой интонационно оформленные командные возгласы, они служат для организации трудового процесса, ритмически координируя действия группы людей (в состав артели могло входить до 125 человек) [212]. Для таких припевок характерны мерность ритмики и сильное акцентирование тех тонов напева, на которые приходилось мышечное усилие всех членов артели. Отдельные трудовые припевки по своей музыкальной стилистике обнаруживают пересечения с хороводно-плясовыми и солдатскими маршевыми песнями, что обусловлено моторностью их ритма.

[208] См.: Всеволодский-Гернгросс 1991.

[209] См.: Щуров 1987: 130–131, 229.

[210] Например: «Кидай веники на баню», «Поросята полосаты», «Вилы, грабли, три цепа, цепа, цепа» и т.п. (см.: Енговатова 1995: 140).

[211] См.: Банин 1971; Истомин 1979.

[212] Древнейший из коллективных видов труда — валка леса и раскорчевка пней для новой пашни — был связан с поздним земледелием. Позднее получили развитие плотницкое дело (строительство мостов, забивание свай для водяных мельниц), бурлачество, крячничество, сплав леса, ловля рыбы неводом и другие.

Все эти известные с XVII в. сезонные виды работ были тесно связаны друг с другом и территориально, поскольку проводились в бассейнах крупных рек (особенно на Волге).

[213] В древнерусских письменных памятниках на гусли, сопелях, бубнах играют бесы, чтобы искутить святого или отвратить людей от церкви (см.: Афанасьев 1994/1: 331–332).

[214] В одном из государственных указов сказано: «Где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные сосуды, и тебе бь то все велеть вынимать, и изломать те бесовские игры велеть жечь; а которые люди оть того ото всего богомерзкого дела не отстануть <...> ты бь тех людей велеть бить батоги» (цит. по: Финдейзен 1928: 148).

[215] Классификацию русских народных инструментов см.: Мацневский 2005: 300–344; Гордиенко 1989.

[216] См.: Колчин 1978; Поветкин 1982, Поветкин 1989/3.

[217] См.: Галайская 1980.

[218] Версия происхождения домры от арабско-персидского танбура получила распространение в конце XIX в. (см.: Фаминцын 1891). По мнению Н.И. Привалова, домра была занесена на Русь татарами, а Ю.В. Яковлев считает, что она произошла от польско-украинской кобзы – национальной разновидности лютни (см.: Яковлев 1993/2/1).

[219] Об истории русских народных инструментов по данным древнерусской литературы и памятникам изобразительного искусства см.: Вертков 1975.

[220] См.: Мацневский 2005а: 347.

[221] См.: Сидоров 1987/1; Кирюшина 1989: 10–12.

[222] О пастушеских инструментах см.: Бромлей/2 1988; Гордиенко О.В. Приокская двойная жалейка // Советская этнография. 1980. № 1. С. 128–141.; Старостин 1989; Шуров 1983; Смирнов 1965.

[223] См., напр.: Криничная 1986.

[224] См.: Кирюшина 1989: 14.

[225] См.: Там же: 16. В белгородском регионе для коров играли в рог, для овец в степи – на одинарной жалейке, а для людей – на двойной (см.: Там же: 28)

[226] См.: Там же: 25–27, 29.

Инструментальная музыка в русской традиционной культуре к концу XIX века занимала, по сравнению с вокальной, более скромное место. В какой-то степени это связано с тем, что после принятия христианства в средневековой Руси игра на музыкальных инструментах, которые стали восприниматься как бесовское наследие язычества, считалась грехом [213]. Под влиянием церкви, особенно в период Московской Руси, власти издавали множество указов, запрещавших инструментальное исполнительство и преследовавших скоморохов. Массово уничтожались и сами инструменты [214]. И все же народная инструментальная культура продолжала существовать, хотя и понесла большие потери.

Известный у русских инструментарий весьма разнообразен и включает в себя все группы инструментов: духовые (флейтовые, язычковые и мундштучные), струнные (щипковые и смычковые) и ударные (мембранофоны, идиофоны) [215]. Практически повсеместно в качестве музыкальных инструментов использовались предметы быта (коса, рубель, гребень, пила, печная заслонка и др.) и природные объекты (береста, древесный и травяной лист, рыба чешуя и проч.). Наиболее древние инструменты, изготовлявшиеся из природных материалов, были тесно связаны с хозяйственной деятельностью и, по сути, являлись звуковыми орудиями труда, чем и определялась их конструкция и тембро-звуковые характеристики. В дальнейшем они приспособлялись к выполнению новых культурных функций: обслуживанию праздничной и досуговой сфер, что могло сопровождаться усложнением их конструкции и как следствие – расширением технико-акустических возможностей. Этим же обусловлен исторический процесс выхода из употребления старых инструментов и замены их на новые.

Среди бытовавших на Руси инструментов есть как исконно русские, так и заимствованные в разные исторические эпохи у других народов. Так, древние летописные гусли, образцы которых обнаружены при раскопках Великого Новгорода в слоях XI–XIII веков [216], скорее всего заимствованы у автохтонного финно-угорского населения [217], домра (отмечается в источниках лишь с XVI в.) и балалайка (первые упоминания – конец XVII в.), вероятно, имеют восточное происхождение [218]. Но, попав на Русь, как сами инструменты, так и исполняемая на них музыка, приобретали этническое своеобразие [219].

Крестьянская инструментальная культура, как и вокальная, существовала во множестве локальных разновидностей, в рамках которых различаются историко-стадиальные и стилевые пласты. Для нее характерна устная транс-

ляция традиции из поколения в поколение либо на основе самообучения, либо путем передачи опыта от учителя к ученику.

Народный инструментализм (в отличие от вокальной музыки искусство изначально мужское) рождался в недрах других профессий [220]. Представителями древнейшей из таких профессий являются охотники, использовавшие манки и вабики для подманивания животных и птиц [221], а также охотничьи рога для гона зверей и коммуникации между собой.

Исторически охотничьи инструменты являются предшественниками пастушеских, по преимуществу духовых. Среди них мундштучные – деревянные трубы длиной до 2 м и рога (из бычьего рога) с натуральным звукорядом, рожки (владимирские и другие) с грифными отверстиями и диатоническим звукорядом; язычковые – одинарная и двойная жалейка с раструбом из бересты или коровьего рога и одной или двумя дудками (*пищиками*) из тростника или гусяного пера; флейтовые – *пыжатка* или *сопелька* (дудка с втулкой) [222].

Пастух, наряду с колдунами и знахарями, получил особый статус в народной культуре благодаря своему умению влиять на удои и отел коров, лечить их, управлять скотом при помощи сигнальных наигрышей на музыкальном инструменте, а также устрашать диких зверей, *заигрывая* им пасть. Магической силой наделялся не только пастух, но и сам инструмент. Об этом свидетельствует выбор особого материала для его изготовления (дерево, в которое попала молния или под которым находится муравейник) и обращение с ним в быту: хранение в нем пастушьего заговора (*отпуска*), запрет продавать инструмент, прикасаться к нему кому-либо, кроме пастуха, играть на нем до и после сезона выпаса [223] (обычно с Егория, 6 мая, до Покрова) и т. п.

Сигнальные наигрыши на пастушьих инструментах использовались не только для управления животными («на водопой», «сбор в одно место», «сман» отставшей коровы, «тревога» и т.п.), но и для передачи информации их хозяевам (утренний и вечерний сборные сигналы в деревне) и другим пастухам (просьба о помощи). Инструмент применялся пастухами и для вступления в контакт с лешим, чтобы заручиться его покровительством на весь сезон выпаса [224]. Нередко пастухи владели несколькими инструментами, используя одни для подачи сигналов людям, другие – коровам, третьи – овцам и козам [225]. В основе пастушьих сигнальных наигрышей лежат словесные формулы, беззвучно артикулируемые музыкантом при игре, например: «Теленька, теленька, Кирила, иди сюда!», «Выгоняйте-ка скотину на долину!», «Выгоняйте вы коровок на росу» и т. п. [226].

Существовали детские варианты духовых пастушьих инструментов (луковое перо, соломка, бирюлька), играя на которых подпаски приобретали первые исполнительские навыки [227]. Овладение духовыми пастушьими инструментами, каждый из которых имел свою зону распространения, требовало специальных методов обучения и постоянных тренировок. Это привело к возникновению исполнительских школ, культивировавших свой стиль игры [228] и часто конкурировавших между собой.

Помимо духовых в русской традиции известен и ударный пастуший инструмент — *барабанка* [229], распространенный преимущественно в верхневолжском регионе. Он представляет собой подвешиваемую на уровне пояса доску из хвойных деревьев, на которой играют колотушками — двумя или тремя деревянными палочками. Ритмика сгонных сигналов базируется на словесных формулах типа «пастух-кобыляк» или «кобыляк-пастух», многократно повторяемых с вариациями (*частая* и *редкая* игра). Ритмическая природа инструмента (хотя опытные исполнители могли извлекать на нем звуки разной высоты, ударяя по краю или середине доски) позволяет употреблять его и в качестве сопровождающего пляску и пение частушек нередко в ансамбле с другими инструментами.

Пастушьи музыкальные инструменты использовались также в календарных обрядах продуцирующей и охранительной направленности, главными действующими лицами которых были пастухи. Это в первую очередь егорьевский обряд первого выгона скота, когда пастух обходил стадо с иконой и рожком, исполняя на нем закликательные трубные кличи. В верхневолжском регионе на Егория пастухом совершался ритуальный обход дворов с пением егорьевских песен под барабанку [230].

С течением времени на пастушьих инструментах стали исполняться более сложные песенные и плясовые наигрыши, сопровождавшие народные празднества и гулянья. Возникла традиция трубли артели, особенно характерная для Владимирской и Тверской губерний. Ансамбли рожечников, которые недаром называли «хорами», при исполнении песенных напевов ориентировались на звучание традиционных для этих мест вокальных коллективов, хотя и орнаментировали свою игру чисто инструментальными приемами. Партия каждого инструмента примерно соответствовала голосовой партии певческого ансамбля и имела свое название [231]. Так, у владимирских рожечников играть *на ровное* означало вести основной напев, *на визг* — верхний подголосок, *на басу*, *на полубасу*, *на толстой* — гармонические голоса. В репертуар хоров рожечников входили протяжные и плясовые песни, традиционные плясовые наигрыши: «Барыня», «Камарин-

ская», «Елецкого»... Пастушьи инструменты включались и в смешанные инструментальные ансамбли.

Кроме пастушьих есть и другие сезонные инструменты, игра на которых в прошлом, вероятно, имела магическое значение. Среди них *калючие дудки* — обертоновые продольные флейты из пустотелых стеблей травянистых растений, распространенные в междуречье Оскола и Дона. На калюках играли мужчины с июля до холодов только при пастьбе лошадей в ночном. Постепенно культурная функция этого инструмента расширилась: парни стали исполнять на нем свободные импровизационные наигрыши во время отдыха на сенокосе, чтобы привлечь внимание девушек [232].

Также сезонный и один из немногих женских инструментов в русской традиции — *кугиклы* [233] (*дудки*, *цевки*) — многоствольная флейта Пана, известная в курском и калужско-брянском регионах. О магической функции инструмента свидетельствуют запреты играть на нем в Великий пост, поскольку это греховный инструмент русалок; и в жниво, чтобы не «задуть» зелень (не лишить зерна всхожести) [234].

Играли на кугиклах всегда небольшим (2–3 человека) ансамблем, в котором инструменты подразделялись на *игральные* (мелодические), состоящие из пяти стволков (каждый имеет свое название: *гудень*, *подгудень*, *сифедняя*, *подпятушка*, *пятушка* [235]), и *фридувальные* (аккомпанирую-



671

- 671 Стадо. Фрагмент росписи прялки. Борецкая роспись. Архангельская губ. Начало XX в. Сергиево-Посадский музей-заповедник
672 Колокола подшейные коровьи (*воркуны*, *ботало*). Музей-заповедник «Кижи»
673 Владимирские рожки: бас, полубасок и визгунок. РАМ им. Гнесиных
674 Жалейка
675 Пастуший барабан (*било*). Вологодская обл. Музей-заповедник «Кижи»

[227] См.: Кирюшина 1989: 23.

[228] В конце XIX в. пастушество было отходническим промыслом. Некоторые села стали центрами подготовки пастухов-профессионалов, которые обслуживали значительные территории (см.: Кирюшина 1989: 15, 26, 43).

[229] Местные названия: *стукоталка*, *брякоталка*, *пастухальница*. Обобщенные сведения о барабанке см.: Рабинович 1986/3.

[230] См.: Кирюшина 1993/1: 38–39.

[231] Это повлекло за собой создание инструментов разного размера и тесситуры: басовых рожков, средних, визгунка (см.: Смирнов 1965: 4; Кирюшина 1989: 38–39).

[232] См.: Иванов 1993/2.

[233] Описание этого инструмента см.: Руднева 1975; Кулаковский 1959; Савельева 2003/2.

[234] См.: Величина 1993/2: 80.

[235] См.: Руднева 1975: 146.

[236] См.: Руднева 1975: 191–204.

[237] См.: Левкиевская 2005/3: 328.

[238] См.: Пашина 1998: 123–124.

[239] См.: Соколова 1979: 182, примеч. 2.

[240] См.: Левкиевская 2005/3: 330.

[241] Более подробно о конструкции инструмента см.: Мехнецов 2006.

[242] См.: Мехнецов 2009.



672

673

674

675

щие) — из трех стволов. В процессе игры на кугиклах женщины в курском регионе *фифкают*, то есть прикрикивают голосом на слогах «фиф-каф», а на Брянщине — *спаукают*. В прошлом на инструменте исполнялись медитативные наигрыши в период цветения хлебных злаков и на покосе. В более позднее время кугиклы стали употребляться в ансамбле с другими инструментами: дудкой, пыжаткой, жалейкой, скрипкой, а также косой, пилой и другими бытовыми идиофонами. Такие ансамбли на юге России исполняли плясовые наигрыши во время праздничных уличных гуляний [236].

Народные инструменты и инструментальная музыка играли важную роль в обрядах календарного и семейного цикла. Способность музыканта порождать музыку, обладающую магической силой, обеспечивала ему статус ритуального специалиста, посредника между мирами [237]. Так, в западных и южнорусских традициях музыканты часто входили в ватаги колядовщиков и воловобитников, аккомпанируя их пению на скрипке, цимбалах, позже — гармонии при ритуальном обходе дворов. На Святки и Масленицу они сопровождали ряженых, изображавших обитателей иного мира. В троицко-купальской обрядности шумовые ансамбли, состоящие из косы, печной заслонки и других металлических и деревянных предметов

быта, выполняли охранительную и отгонную функции, связанные с выпроживанием русалок и других мифологических персонажей на «тот» свет [238]. На Русском Севере, если до Егория не сходил снег, дети, звеня коровьими колокольчиками, выгоняли задержавшуюся зиму [239].

Музыканты были непременными участниками и ритуальных поединков, символизирующих борьбу нового со старым в период смены годовых циклов. У русских это — кулачные бои, как правило, приуроченные к Святкам или Масленице. К концу XIX века они отчасти утрачивают свою ритуальную функцию и становятся одним из

любимых развлечений мужской части населения. Музыкант, возглавлявший вместе с вожакom дружину, играл специальный наигрыш *под драку*, организуя действия ее членов и поднимая их боевой дух. Иногда сама драка предварялась состязанием музыкантов, в котором более искусный из них предрешал исход боя [240]. В псковско-новгородском регионе такого рода наигрыши исполнялись на гусях — древнем струнном щипковом инструменте с крыловидным корпусом и 5-и натянутыми на него веером струнами [241]. На нем играли, используя преимущественно прием бряцания. Кроме игры под драку на гусях могли исполнять также плясовые или частушечные наигрыши [242].



676 Гусли крыловидные шестиструнные. Новгородская обл. ФЭЦ им. А.М. Мехнецова СПбГК
677 Балалайка. Карелия. Первая половина XX в. Частная коллекция
678 Елецкая рояльная гармоника «четырёхпарка». Фотография А. Пчелинцева 2013 г.
679 Гармонь петербургская трехрядная. Конец XIX — начало XX в. КГКМ

676

677

Не последнюю роль инструментальная музыка играла в свадебном обряде. В западно-русской зоне ведущим свадебным инструментом была скрипка, заменившая собой, по всей вероятности, более ранний трехструнный смычковый инструмент гудок [243]. Скрипка могла сопровождать пение свадебных песен, создавая еще один пласт гетерофонной фактуры, и даже причитаний. На ней исполнялись и специальные ритуальные наигрыши: *надельный* (при наделении молодых) и другие свадебные марши [244]. Незаменима была скрипка и на свадебных застольях, где на ней игрались плясовые наигрыши [245].

В верхнеокском регионе известен еще один свадебный инструмент – трещотки (деревянные пластины, скрепленные веревкой) [246]. На этом ударном инструменте играли только женщины, аккомпанируя себе при исполнении свадебных величальных песен, которые звучали не только на свадьбе, но и при завивании венков на Троицу, а также по дороге на кладбище и обратно на Радунницу. Во многих русских традициях в качестве свадебных инструментов использовались и предметы быта: печная заслонка, коса, ложки и другие.

С XVIII века популярной в России становится балалайка – инструмент для бытового музицирования, первоначально распространенный в городах, а затем и в деревнях [247]. Балалайки 18-го столетия были двухструнными с шаровидным корпусом из долбленного дерева или тыквы. Позже корпус стал делаться из дощечек и приобрел трапециевидную форму – более простую в кустарном изготовлении. Прибавилась и третья струна в связи с необходимостью исполнения пьес гомофонно-гармонического склада. Балалаечный репертуар включал в себя плясовые, песенные, а позже и частушечные наигрыши.

К концу XIX века многие народные инструменты были вытеснены гармонью, которая была изобретена в Германии в 1820-е годы [248]. Попадая в разные регионы России, она подвергалась конструктивным переделкам, менявшим ее строй, диапазон, технические возможности. Это привело к возникновению множества локальных разновидностей гармоники: вятская, саратовская (с колокольчиками), ливенка, уральская и питерская минорки, тальянка, бологовка, новоржевка, елецкая рояльная и т.п. В начале 1840-х годов

[243] Основанием для такого рода выводов послужили конструкция самодельной скрипки (долбленный корпус), лукообразный смычок, жильные струны, использование скрипачами только трех струн, вертикальная постановка инструмента с упором в колено или горизонтальная – с упором в корпус, игра смычком, который держат за середину дровка и т. п. (см.: Полякова). Об искусстве русских народных скрипачей см.: Руднева 1975: 182–189; Казанская 1974/XV; Казанская 1988/2.
[244] См.: НТКПО/2: 505.
[245] Образцы народных скрипичных наигрышей см.: Смирнов 1961.
[246] См.: Багрий 1983. Подобный инструмент был обнаружен при раскопках в Новгороде в слое начала XII в. (см.: *Поветки В.И.* Новгород музыкальный по материалам археологических исследований: Раскопки 1992 года // Новгород и новгородская земля: История и археология. 1993. № 7. С. 157–169).



678



679

[247] Исследователи конца XIX в. считали, что балалайка произошла от домры на рубеже 17–18-го столетий. Упоминания о домре встречаются в письменных источниках XVII в., но в XVIII в. уже отсутствуют. А балалайка, впервые отмеченная в 1688 г., в источниках XVIII в. полагается часто (см.: Фаминцын 1891).

[248] Подробнее см.: Мирек 1994.

[249] О сельских гармонистах см.: Смирнов 1962.

[250] См.: Мацневский 2005а: 373–374.

в Туле были основаны первые в России фабрики по выпуску гармоней, однако во многих местностях они изготавливались кустарным способом. Конструкция инструмента ориентирована на воспроизводство гармонических функций: при движении меха в одну сторону звучало тоническое трезвучие, а в другую — доминантовое, что способствовало усвоению народными певцами и музыкантами законов гомофонно-гармонического мышления, в принципе чуждого народной музыкальной традиции. Несмотря на это на гармонистов были пере-

несены мифологические представления, связанные с музыкантами и игрой на музыкальных инструментах.

Гармонный репертуар весьма обширен. Его основу составляют общерусские и местные плясовые и частушечные наигрыши, характерные для локальных разновидностей инструмента [249]. На гармонии, как и на многих других (струнных и духовых) инструментах, могли исполняться и свободные импровизационные (нередко программные) композиции. В них музыканты, используя тембро- и ритмообразительность, персонификацию мелодических оборотов, сюжетность как основу, отображали звуки природы и хозяйственной деятельности людей [250].

С 1820–1830-х годов в России популярной становится и гитара, под аккомпанемент которой исполнялись городские песни. К концу века она попала в крестьянскую среду, где нередко стала заменять балалайку. Поэтому не только приемы игры на гитаре, но и репертуар, состоящий из плясовых и частушечных наигрышей, в народной традиции родственны балалаечным.



680 Ансамбль псковских музыкантов. Фотография начала XX в. ФЭЦ им. А.М. Мехнецова СПбГК
681, 682 Частушка. Открытки начала XX в.

680

На исходе XIX века музыкальные инструменты, включая обрядовые, пастушьи и поздние гармошку, мандолину и гитару, более всего были в ходу во время общинных гуляний. Для разных местностей характерны свои составы инструментальных ансамблей, игравших в основном песенные, плясовые и частушечные наигрыши. В западнорусских традициях бытовали ансамбли из скрипки, гуслей, цимбал и бубна (барабана), на котором играли колотушкой. На юге России, где ансамблевая инструментальная игра была чрезвычайно развита, существовали самые разные по набору инструментов коллективы. Типичные ансамбли обычно включали в себя скрипку, кугиклы, жалейку, дудку, пыжатку, а также бытовые идиофоны — косу, пилу, ведро и т.п. [251]

О влиянии певческой традиции на инструментальную уже говорилось, когда речь шла о духовых инструментах. Однако этот процесс был обоюдным. Известны случаи, когда голосом воспроизводились свадебные скрипичные наигрыши или пастушьи сигналы.

* * *

Один из наиболее поздних жанров русского музыкального фольклора — частушка. Исследователи датируют его возникновение 1860–1870-ми годами. В основе этого вокально-инструментального по своей природе жанра лежит принцип творческого соревнования либо музыканта-инструменталиста (гармониста, балалаечника) и певца-импровизатора, либо двух певцов — тогда роль инструменталиста сводится к аккомпанементу.

Русская частушка появилась в результате освоения деревенской культурой качественно нового интонационного комплекса. Определяющее значение в рождении жанра принадлежит гармонии, наигрыши на которой послужили основой частушечных напевов. Интонации, от которых отталкивались в своей игре гармонисты, это своеобразно переработанные элементы крестьянской плясовой (частой) песни (отсюда и название — частушка, впервые введенное в обиход

[251] См.: Руднева 1975: 191–204.

[252] См.: Гиппиус 2004: 152.



681



682

[253] См.: Котикова 1961.

[254] Е.В. Гиппиус писал: «Создание частушечного напева связано с поисками нового художественного образа, отвечающего публицистическому характеру нового жанра «стишков» и в то же время бывшего идейным противопоставлением образам старой песни. Элементом, разрушающим эти образы, элементом противопоставления послужил испытанный художественный канон скороговорки, издавна ассоциировавшийся с гротескно-пародийным комплексом образов через скоморошья былины, скомороший припев хоровой песни и пародийные свадебные припевки: то есть один из элементов старой песни – скороговорка – в новом идеологическом осмыслении приобрел новое качество и стал взрывать старую песню изнутри» (Гиппиус 2004: 161).

[255] См.: Бойко 2002.

Глебом Успенским), городской танцевальной музыки, а также мелодические обороты городских песен [252].

Тонико-доминантовая последовательность аккордов, заложенная в конструкции гармонии, стала основой нового интонационного комплекса, который стремилась освоить сельская традиция и который проходит красной нитью через мелодику не только частушек, но и поздней крестьянской лирической песни. На раннем этапе формирования частушки инструментальное сопровождение сводилось, скорее всего, лишь к чередованию аккордов. Впоследствии слуховое освоение тонико-доминантовых соотношений дало толчок к развитию на их базе мелодических наигрышей-импровизаций.

Очень быстро частушки приобрели чрезвычайную популярность, поскольку отражали непосредственную реакцию их создателей на злободневные события. В отличие от других жанров фольклора, частушечные тексты были авторскими. Акт творчества происхо-

дил публично на глазах у слушателей, ожидающих новых текстов, которые тут же подхватывались и входили в массовый оборот.

Отличительной чертой частушки является краткость высказывания: законченная мысль выражается в четверостишии или даже двустишии, сложенном силлабо-тоническим рифмованным стихом. Частушки объединяются в тематические циклы без закрепленного порядка следования. Два соревнующихся певца отвечают друг другу «в тему», часто используя варианты с общим зачином, который в некоторых случаях становится обозначением инструментального наигрыша (например, «Матаня», «Сербиянка», «Барыня», «Семеновна» и др.). В поэтических текстах частушек выработалась особая лексика, обладающая ярко выраженным локальным характером и не встречающаяся в других песенных жанрах. Так, любимого человека в сибирских частушках называют *воталинка*, на Урале – *боля* или *духаня*, на северо-западе России – *дролечка*, *залёточка*, *прияточка* и т.п. [253] Сами частушки также имеют множество местных названий: *прибаски*, *пригудки*, *прибаутки*, *тараторки* и другие, большая часть которых свидетельствует о значимости слова в этом жанре.

В русской традиции существует две разновидности частушечного жанра: припевки и страдания.

Припевки – *частые* – чрезвычайно разнообразны по содержанию и поются только в быстром темпе под пляску. Они существуют в двух формах: речитации на верхних звуках гармонической схемы наигрыша и в виде коротких напевов [254]. Припевки, генетически связанные с плясовыми песнями, чаще всего сопровождаются игрой на музыкальном инструменте: гармонике, балалайке, мандолине, гитаре.

Страдания всегда связаны с темой любовных переживаний. Они лишены хореографического компонента и чаще всего исполняются певческим ансамблем без инструментального сопровождения. Среди интонационных источников этой разновидности жанра – лирическая протяжная песня, передавшая им распевность, медленный темп, а также развитую многоголосную фактуру. У причитаний страдания заимствовали нисходящий контур мелодического движения, специфические голосовые сбросы, завершающие высказывание.

Если припевки на всей русской территории обнаруживают общность своей музыкально-поэтической организации, то страдания в разных местностях отмечены ярким своеобразием. Это дало исследователям повод для выделения общерусской и локальных разновидностей жанра [255].

Зародившись как вокально-инструментальный жанр, частушка в дальнейшем стала развиваться и в области чисто вокального исполнительства. Ее изначальная связь с инструментальным наигрышем породила особую форму вокального аккомпанемента — *язык*. В имитации звучания инструмента голосом певцы достигали удивительного мастерства, выработав звукоподражательные фонетические клише: «ти-ри-ри», «ди-ли-линь» и другие. *Язык* может быть как сольным, так и ансамблевым, что более характерно для южнорусских традиций.

* * *

Музыкальный фольклор в России в течение длительного времени существовал параллельно с музыкой православного культа, взаимодействие с которой породило в народной культуре своеобразные явления.

Церковные жанры достаточно органично вошли в ритуалы календарного цикла. Во многих традициях рождественские песнопения («Рождество твое Христе Боже наш» и «Христос рождается, славите») включались в обряд колядования наряду с колядками. Пасхальный тропарь «Христос воскрес» звучал во время волочечного обхода дворов, при посещении кладбища на Радунцу и при отправлении других обрядовых практик в период от Пасхи до Вознесения [256]. Вне церкви тропарь Пасхи, как и обрядовые песни, исполнялся на улице громким напряженным голосом. В каждой деревне он мог иметь несколько напевов (*голосов*): *живой* и *мертвецкий* (использовавшийся только на похоронах), *старушечий* (старинный) и *новый*, *муцинский* и *женский*. Хотя фольклоризованные напевы тропаря всегда были ориентированы на церковный образец, под воздействием местной певческой традиции он трансформировался и ритмически, и мелодически, и фактурно. Нередко к тропарям присоединялись народные припевки, образуя с ними единое целое [257].

В традиционной культуре бытовал и оригинальный жанр духовных стихов, возникший на пересечении книжной церковной и народной традиций [258]. По мнению исследователей, до XVII века формирование жанра шло двумя путями: в фольклорной среде возникали лироэпические стихи, имевшие апокрифическое происхождение, а в церковной культуре создавались покаянные и умиленные стихи, которые в XV–XVI веках стали включаться в рукописные певческие книги. Некоторые из покаянных стихов в дальнейшем были усвоены устной народной традицией и переработаны в присущей ей стилистике [259].



683

Сюжеты духовных стихов восходят к разным источникам: каноническим христианским текстам (Библии, Евангелию, Житиям святых [260]), апокрифам, содержащим повествования о сотворении мира [261], апокалиптическим сказаниям, иконографии [262] и другим. В среде крестьян, часто не владевших грамотой, духовные стихи стали своеобразным учебником христианской этики, народной библией [263].

Благодаря своему содержанию духовные стихи заняли особое место в народной музыкальной культуре. Они исполнялись во время религиозных постов, когда пение песен находилось под запретом, а также естественно вошли в репертуар, связанный с великими христианскими праздниками — Рождеством и Пасхой. Во многих регионах духовные стихи стали составной частью похоронно-поминальной обрядности, выступая в качестве функциональной параллели к чтению Псалтири и песнопениям заупокойных служб [264]. Распространению духовных стихов способствовали калики перехожие, богомольцы, ходившие в Святую землю,

683 Придорожный крест в погосте Шуньга. Заонежье. Фотография К.К. Романова и Ф.М. Морозова 1926 г.
684 Нищий с лирой. Минская губ. Фотография конца XIX в.

[256] См.: Енговатова 1996.

[257] См.: СМЭС 2003/1: 253–259.

[258] Само название — духовные стихи — родилось в сфере литургической поэзии. Позднее по стилистике духовные стихи в народе часто называли *псалмами*.

[259] См.: Никитина 1995–2012/2: 159.

[260] С библейскими сюжетами связаны стихи об Иосифе Прекрасном и «Плач Адама», с евангельскими сюжетами — стихи о крестных муках и смерти Христа, которые отражаются сквозь призму страданий Богоматери («Сон Богородицы» и «Хождение Богородицы»). Среди житийных наиболее популярен сюжет об Алексее, человеке Божием.

[261] Апокрифический источник — «Беседа трех святителей» — лежит в основе стиха о Голубиной книге. Запретность апокрифов, а также очевидная связь с архангельскими представлениями способствовали их популярности и живому обращению в народе. В некоторых конфессиональных группах, например у старообрядцев, запрещение апокрифов только укрепляло их авторитет (см.: Толстой 1995–2012/1: 113–115).

[262] Исследователи считают, что под влиянием иконографии были созданы стихи о Страшном суде и о Егории Храбром (см.: Никитина 1995–2012/2: 159).

[263] Тексты духовных стихов см.: Голубиная книга 1991; Федотов 1991.

[264] См.: СМЭС 2003/2: 134–151; Данченкова 2003.



684

и слепые нищие музыканты, зарабатывавшие на жизнь исполнением [265].

С точки зрения музыкальной и поэтической стилистики духовные стихи чрезвычайно многообразны и несут на себе отпечаток разных исторических эпох. Они обнаруживают близость к различным жанрам не только музыкально-фольклорной, но и церковной традиций: былинам, лирическим песням, жестоким романсам, стихирам и другим обиходным песнопениям. Тем не менее, духовные стихи воспринимаются крестьянами как целостный пласт народной культуры, и прежде всего благодаря содержанию поэтических текстов, связанному с христианской тематикой, и безусловному примату в них слова над музыкой.

Родившись на стыке устной и книжной традиций, духовные стихи в своем бытовании сохранили присущую им двойственную природу. Их тексты часто записывались сельскими жителями в хранимые с особым почтением тетрадки, в то время как напевы усваивались изустно. При этом новые тексты, как правило, распевались

на уже известные в традиции мелодии, хотя могли перениматься и вместе с напевом.

Духовные стихи были особенно любимы старообрядцами, которые записывали их, как и богослужебные тексты, без стиховой графики, снабжая первую строфу крючками. Общерусские и старообрядческие духовные стихи входили в разряд священных текстов и у представителей русского протестантизма — духоборцев и молокан [266].

[265] См.: Калики переходные 1861–1864/1.

[266] См.: Никитина 2002, Никитина 1995–2012/2: 159.

Открытие неисчерпаемого богатства русского музыкального фольклора во всем разнообразии жанров и локальных музыкально-поэтических стилей, осознание его яркой этнической самобытности привели к небывалой по размаху популяризации народного искусства в последние десятилетия 19-го столетия: устраивались концерты, издавались сборники народных песен, формировались музейные коллекции музыкальных инструментов, народного костюма, произведений народного декоративно-прикладного искусства.

Изучение устного народного творчества приобретает в это время все больший размах. Ширятся ряды любителей и специалистов-этнографов, изучающих быт и культуру разных регионов России. Собираением материалов и исследованием различных аспектов народной жизни в России занимаются, помимо Императорской Академии наук, университетские и провинциальные краеведческие научные общества, губернские статистические комитеты, архивные комиссии и другие. Одним из наиболее влиятельных научных обществ стало Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАиЭ), учрежденное в 1864 году при Московском университете. В его Этнографическом отделе постепенно группировались исследователи народных музыкально-песенных традиций. Позже, в 1878 году, при Казанском университете было открыто Общество археологии, истории и этнографии (ОАИиЭ), в поле внимания которого оказалась традиционная культура народов Поволжья. В конце 1890-х годов начинает работу, беспрецедентную по широте охвата изучения народной жизни и новизне методов получения и обработки статистических данных, Этнографическое бюро [1], организованное в Петербурге князем Вячеславом Николаевичем Тенишевым (1844–1903).

Научный характер приобретает деятельность этнографических музеев: Музея по антропологии и этнографии, Дашковского этнографического музея и Отделения иностранной этнографии при московском Румянцевском музее, Этнографического отдела Русского музея, а также местных (Минусинского, Казанского, Владивостокского и т. д.) этнографических музеев. Научному описанию музейных коллекций посвящаются специализированные издания и сборники.

В распоряжении этнографических наук находилась богатая издательская база, располагавшая широкими возможностями опера-

тивной публикации научных трудов — от небольших заметок до объемных монографий. Вот лишь беглый перечень периодических изданий, включавших фольклорно-этнографические материалы и исследования: журналы «Этнографическое обозрение», «Живая старина», «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», «Журнал Министерства народного просвещения», «Вестник Европы», «Русская старина», а также «Сборники», «Записки», «Труды» научных учреждений и обществ, высших учебных заведений [2].

Активизировали интерес к народно-песенному наследию и достижения русской национальной композиторской школы, исполнительское искусство и концертная жизнь. Немалую, хотя и противоречивую, роль в усилении внимания к музыкальному фольклору сыграли легкие жанры, широко использовавшие народно-песенный репертуар — по-своему трактованный и переосмысленный согласно законам развлекательного искусства.

Вместе с тем этот интерес нельзя назвать случайным, поскольку он формировался постепенно на протяжении всего 19-го столетия и был сопряжен с собиранием и записью народных песен. Первые такие записи относятся к концу XVIII века и отражают их самую раннюю, любительскую форму.

До середины XIX века составителями сборников народных песен были знатоки и любители из просвещенных слоев общества — писатели, композиторы и музыканты-исполнители, жившие преимущественно в городах. Эти сборники имели ярко выраженную практическую направленность и предназначались для использования в профессиональном художественном творчестве и любительском музицировании, что обусловило публикацию песенных текстов с инструментальным сопровождением [3].

Широкую известность получил нотный сборник «Собрание народных русских песен с их голосами» (1790), составленный Н.А. Львовым и И. Прачем и неоднократно переиздававшийся с включением новых материалов. До конца 1870-х годов он оставался основным источником заимствования для многочисленных изданий народных песен, а помещенные в нем мелодии широко использовались в творчестве как русских композиторов — М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, А.С. Даргомыжского, так и зарубежных — Л. ван Бетховена, Дж. Россини.

[1] Этнографическое бюро (1897–1903 гг.) осуществляло сбор и обработку этнографических сведений о жизни и быте русского крестьянства через сеть корреспондентов на местах. Руководством для сбора материалов служили специально разработанные программы, в которых особое внимание уделялось народным верованиям, знаниям, языку, искусству, обрядам.

В 1818 году был опубликован нотный сборник, открывший совершенно иную страницу народной музыкально-поэтической культуры, — «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». В нем впервые была представлена русская эпическая традиция — былины и исторические песни.

К середине XIX века метод записи песен в условиях города изжил себя [4]. Вместе с тем, начиная с 1830-х годов, постепенно разворачивается деятельность по собиранию аутентичного фольклора непосредственно от его носителей — крестьян. Так, писатели и историки славянофильского направления, и, прежде всего, участники кружка П.В. Киреевского [5], их сподвижники и последователи обращаются к истинно крестьянской песне, продолжающей бытовать на широких просторах России.

В начале 1840-х годов к кружку Киреевского присоединился замечательный собиратель П.И. Якушкин, помещик Орловской губернии.

Переодевшись простым коробейником, он отправлялся в странствия, записывая по пути песни, сказки, народные предания, загадки, образцы народной речи. Известно, что Якушкин прошел все центральные губернии России, хотя в его архиве сохранилась лишь часть записанных им материалов.

Одаренный редкой музыкальной памятью, он усваивал наизусть песенные напевы, услышанные непосредственно от крестьян. Позднее, уже с его голоса, некоторые из этих напевов были переложены на ноты русскими музыкантами [6].

В огромном собрании, составленном Киреевским на основе материалов, передававшихся ему в течение тридцати лет соратниками, представлены все жанры традиционного русского фольклора: духовные стихи, былины, исторические, воинские, рекрутские, обрядовые (в том числе календарные и свадебные) песни и другие.

Под влиянием идей Киреевского М.А. Стасович создал музыкальный сборник, где впервые были опубликованы песни, записанные непосредственно от крестьян в деревнях Орловской, Тамбовской, Воронежской, Рязанской губерний [7].

Новое отношение русских музыкантов к народно-песенному искусству обозначил сборник М.А. Балакирева, составленный из записей, сделанных композитором совместно с поэтом Н.Ф. Щербиной во время их поездки по Волге летом 1860 года [8]. Особый интерес для составителя представляла мужская певческая традиция волжских бурлаков, и он специально отыскивал искусных певцов, владевших мастерством сольного распева. Именно от них записаны почти все песни сборника.

Широкому привлечению образованных слоев населения к записи произведений устного народного творчества способствовала деятельность Русского географического общества (РГО), учрежденного в 1845 году, и его отделений — Кавказского в Тифлисе, Сибирского в Иркутске, Северо-Западного в Киеве. Записи, осуществлявшиеся местными учителями, священниками, реже — грамотными крестьянами, поступали в архив РГО, публиковались в периодике.

Одним из энтузиастов, оказавших влияние на деятельность РГО, был П.Н. Рыбников [9], собравший богатейшую коллекцию былин, народных песен и плачей во время служебных разъездов по Олонецкому краю, где он записывал этнографические сведения о местном населении. Опубликованный им сборник [10] разрушил укоренившееся представление о том, что русский эпос давно утрачен в живом бытовании. Опыт Рыбникова побудил председателя Этнографического отделения РГО А.Ф. Гильфердинга отправиться в Олонецкий край — «Исландию русского эпоса» — и заняться исследованием живой эпической традиции. В 1871 году состоялась его первая поездка, во время которой было зафиксировано более 300 былин от 70 сказителей и сделаны повторные записи эпоса от певцов, открытых Рыбниковым, с учетом диалектологических особенностей текстов [11].

Назревшая необходимость в организации систематической и поставленной на научную основу записи народных песен привела к созданию в 1886 году Песенной комиссии РГО, которая в том же году организовала первую музыкально-этнографическую экспедицию на Русский Север. В ней приняли участие композитор Г.О. Дютш и филолог Ф.М. Истомин, составившие затем сборник «Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. Записали: слова Ф.М. Истомин, напевы Г.О. Дютш» [12]. Это издание строго научного типа содержит 164 песни, представляющие все жанры местной традиции, включая плачи. В сборник вошли слуховые записи напевов, вводная исследовательская статья Истомина, указатели и карта маршрута экспедиции. С 1893 года комиссия стала организовывать ежегодные экспедиции в районы Средней России и Поволжья (Рязанскую, Тульскую, Ярославскую, Костромскую губернии) [13].

Исследователи и собиратели русского музыкального фольклора уделяли серьезное внимание и народным песням, распространенным в войсковой среде [14]. Солдаты — выходцы из крестьян, набранные на службу из разных губерний, — приносили с собой местные песни и манеру пения. В условиях

[2] Подробнее см.: Иванова 1993: 8.

[3] См.: Гиппиус 2003: 62.

[4] См.: Там же: 81.

[5] Начало деятельности кружка относится к рубежу 1820–1830-х годов.

[6] Подробнее об этом см.: Лобанов 1983–1986 / 2.

[7] См.: Стасович 1851–1854.

[8] См.: Балакирев 1866.

[9] *Рыбников Павел Николаевич* (1831–1885) — выпускник Московского университета. В 1859 г. за деятельность в кружке разночинцев выслан в Петрозаводск, где занимал должность секретаря губернского статистического комитета, позднее — вице-губернатора в г. Калише. В Олонецком крае записал 200 былин от 30 сказителей. За свою собирательскую деятельность награжден Золотой медалью РГО (1861) и Демидовской премией (1864).

[10] См.: Рыбников 1861–1867.

[11] Труд этот был опубликован посмертно (см.: Гильфердинг 1873).

[12] См.: Истомин, Дютш 1894.

[13] Однако в публикациях РГО этого времени музыкальный материал давался в обработке для хора или для голоса с сопровождением фортепиано.

[14] В армейских условиях народная песня приобрела особый характер. Исполнение в строю, во время движения войсковой части, совместного действия по команде придали песенным распевам размеренную четкость, симметричность строения, определенность жанрового наклонения (песни медленные, лирические, скорые моторные). При общих свойствах, существенные различия в характере песен определялись родом войск и присущим ему видом движения. Наиболее сильно различалась манера пения пехоты и кавалерии. В пехоте пение соотносилось с человеческим шагом, более узким и единообразным по ритму. В кавалерии — с широким шагом лошади и сопутствующим ему раскачиванием седла и тела наездника. Поэтому и распевы одних и тех же песен у пехоты и кавалерии различаются; определенные соответствия наблюдаются и в темпах исполнения (см.: Рудиченко 2004: 245–248).

воинского быта во время длительного срока пребывания на службе (к 1880-м годам он составлял шесть лет) солдатами усваивался общий песенный репертуар и хоровой певческий стиль [15], а локальные стилистические различия несколько стирались. Несмотря на некоторую унификацию, солдатская певческая культура оставалась подлинно народной.

В войсковых подразделениях и на флоте песенный материал записывали Н.Х. Весель [16] и Е.К. Альбрехт [17]. В конце столетия появились сборники, широко представившие певческую традицию казачьих войск – кубанского [18], терского, уральского [19]. Тогда же начал свою собирательскую деятельность у донских казаков А.М. Листопадов [20].

В 1870–1880-е годы вышли сборники, которые продемонстрировали подлинный масштаб певческой культуры русского народа и обозначили проблему записи традиционного народного многоголосия.

Первый опыт нотной транскрипции народного многоголосия представлен в сборнике Ю.Н. Мельгунова [21] «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные» [22].

Его записи, сделанные в деревне Тишиной Медынского уезда Калужской губернии, а также в Москве от исполнителей Ковровского уезда Владимирской губернии и Коломенского уезда Московской губернии, разнообразно представляли традиции среднерусского многоголосного стиля. В сборнике содержатся протяжные лирические, хороводные, плясовые, солдатские, лирические городские песни, а также духовные стихи. Мельгуновым был избран компромиссный путь в решении труднейшей задачи фиксации многоголосия. Ввиду невозможности одному человеку без специальной аппаратуры воспринять и отразить одновременно все голоса музыкальной фактуры, он стал записывать поющих по очереди. В своем сборнике Мельгунов дал мелодические варианты напевов песен, что было для того времени большим новшеством, хотя эти записи не могли адекватно передать фактуру многоголосного исполнения. На основе анализа слуховых записей ученый сформулировал важнейшие черты народного многоголосия, которое он определил как полифоническое: линейность контрапунктирующих голосов, «чередование гармонических созвучий с унисонами» [23]. Сведение записей, сделанных от разных певцов, оказалось настолько сложным, что Мельгунов обратился к помощи двух профессиональных композиторов – Н.С. Кленовского и П.И. Бларамберга. Полученные партитуры были приспособлены ими к исполнению на фортепиано, в результате чего возник гибридный вид фактуры: полуфортепианный-полухоровой. Материалом сборника активно пользовались русские композиторы:



685

на его основе А.П. Бородин и М.П. Мусоргский создали замечательные образцы хоровой подголосочной полифонии в народном духе.

Представления о народном пении «на голоса» значительно углубились с выходом собрания Н.Е. Пальчикова [24] «Крестьянские песни, записанные в с. Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии Н. Пальчиковым» [25]. В нем отражен певческий многоголосный стиль одной деревни (имения самого составителя) и репертуар, представленный хороводно-игровыми вёшними, протяжными проголосными, свадебными величальными, скорыми плясовыми, календарными святошными песнями. Пальчиков записывал многоголосие тем же способом, что и Мельгунов, но при этом проводил четкую грань между исполнением песни в ансамбле и ее сольными вариантами, подчеркивая нормативность именно хорового исполнения.

685 П.И. Якушкин. Фотография 1860-х гг. Литературный музей ИРЛИ РАН

686 Обложка издания материалов экспедиций Императорского Русского географического общества, подготовленного Ф.М. Истоминым и С.М. Ляпуновым

687 Титульный лист издания «Крестьянские песни, записанные в с. Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губ. Н. Пальчиковым». 1888

[15] Его выработке способствовала деятельность войсковых хормейстеров, обучавших солдат пению. Общий репертуар включал не только русские песни из разных областей России, но и песни малороссийские и донские казачьи, сюжеты которых, как правило, были связаны с армейским бытом и ратной жизнью (см.: Лопатин, Прокунин 1889/1: 231–232).

[16] *Весель Николай Христианович* (1837–1906) – педагог, публицист. Окончил отделение восточных языков филологического факультета Петербургского университета. Составил проекты демократической реформы народного образования (не реализованы). Занимался собиранием народных песен. Среди сборников, подготовленных им совместно с Е.К. Альбрехтом, – «Школьные песни» (1876), «Сборник солдатских и других песен» (1888) и др.

[17] *Альбрехт Евгений Карлович* (1844–1894) – скрипач и музыкальный педагог. Окончил Лейпцигскую консерваторию. Служил в оркестрах Императорских театров, с 1866 г. – в комиссии для выработки проекта преподавания музыки и общего школьного пения. С 1877 г. – инспектор музыки Императорских театров Санкт-Петербурга.

[18] См.: Бигдай 1896–1898.

[19] См.: Железнова, Железнов 1899.

[20] *Листопадов Александр Михайлович* (1873–1949) – фольклорист-музыкант, собиратель и исследователь песен донских казаков. Родился в станице Екатеринбургская (ныне Краснодарская) Ростовской области, в семье народного учителя. Закончил духовную семинарию. Трудился учителем в родной станице. Начал собирательскую деятельность в 1894 г. В 1903–1907 г. учился в Московской консерватории и в Московском университете (не окончил). Записал около 1500 русских, малороссийских и таджикских песен. Основной труд Листопадова, «Песни донских казаков» (1949–1954, содержит 995 напевов и текстов), включает наиболее значительные исследования собирателя.

[21] *Мельгунов Юлий Николаевич* (1846–1893) – пианист, музыкальный теоретик и критик. Окончил Александровский (Царскосельский) лицей. Около 1870 г. переехал в Москву, где некоторое время занимался в консерватории в классе Н.Г. Рубинштейна. В 1875–1876 г. под руководством Ю.К. Арнольда изучал акустику и гармонизацию древних церковных напевов. Проявил себя как талантливый собиратель и исследователь русской народной песни.

[22] См.: Мельгунов 1879–1885.

[23] См.: Там же / I. XVII.

[24] *Пальчиков Николай Евгеньевич* (1838–1888) – родился в селе Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии (по другим сведениям – близ Самары). Русский фольклорист, собиратель народных песен. Закончил Казанский университет. Был мировым посредником в родном селе.

[25] См.: Пальчиков 1888.

[26] *Лопатин Николай Михайлович* (1853–1897) – собиратель и издатель народных песен. Старший сын известного судебного деятеля, публициста М.Н. Лопатина, брат философа-спиритуалиста Л.М. Лопатина.



686



687

[27] *Прокунин Василий Павлович* (1848–1910) – фольклорист, композитор, педагог, собиратель и издатель народных песен.

[28] См.: Лопатин, Прокунин 1889.

[29] *Линёва Евгения Эдуардовна* (1853–1919) – фольклористка, певица и хоровой дирижер. Училась пению в Петербургской консерватории у Дж. Росси и в Вене у М. Маркези. Выступала на оперных сценах Вены, Будапешта, Парижа и Лондона. В 1882–1883 гг. пела в Большом театре и участвовала в концертах. В юности сблизилась с деятелями русского революционного движения. Вместе с мужем, инженером-изобретателем А.Л. Линёвым, подвергавшимся репрессиям со стороны царского правительства, в 1890 г. отбыла в эмиграцию. Еще в 1880-х годах начала записывать народные песни и широко пропаган-

дировать русскую музыку силами созданного ею хора. Проживая в Великобритании и США, организовала русские хоры, исполнявшие народную и классическую музыку. По возвращении в Россию в 1896 г. приступила к собиранию народных песен в Поволжье и центральных районах, на Украине и Кавказе, в ряде славянских стран. С 1906 г. – преподавала в Народной консерватории в Москве, принимала самое активное участие в деятельности Музыкально-этнографической комиссии. [30] Об этом см.: Канн-Новикова 1952: 62. [31] См.: Линёва 1904–1909. [32] *Филиппов Третий Иванович* (1825–1899) – российский государственный деятель, сенатор, известен как публицист, православный богослов и собиратель русского песенного фольклора. [33] См.: Канн-Новикова 1952: 77.

Годом позже вышел составленный Н.М. Лопатиным [26] и В.П. Прокуниным [27] «Сборник русских народных лирических песен» [28], также ставший значительной вехой на пути научного осмысления народной многоголосной культуры. Он является монографическим собранием русской протяжной лирической песни в многоголосном изложении. Избранный составителями метод подбора разных местных вариантов одной и той же песни Прокунин значительно усовершенствовал, «добыванием» подголосков за счет их наложения на ранее сделанную запись. Два важных уточнения были внесены в осмысление закономерностей многоголосной фактуры: стиль многоголосия определяется локальной певческой традицией и отдельным песенным жанром. Многоголосные записи в сборнике даны с добавлением фортепианного аккомпанемента, удваивающего или незначительно варьирующего голоса песенной фактуры.

Названные три сборника продемонстрировали всю остроту проблемы точной фиксации произведений музыкального фольклора.

В 1890-е годы произошел подлинный переворот в технике звукозаписи. В распоряжение этнографов поступил изобретенный Томасом Эдисоном фонограф – первый звукозаписывающий аппарат. В России он впервые был применен в полевой работе выдающейся исследовательницей Е.Э. Линёвой [29]. Научившись пользоваться фонографической «записной книжкой» непосредственно у Эдисона во время своего пребывания в Америке, Линёва с 1897 года начала целенаправленно записывать на фонограф крестьянские многоголосные песни, отказавшись от метода слуховой записи. На протяжении трех последующих лет она совершила экспедиции в Верхнее Поволжье и Центральную Россию, собрав представительный фономатериал в Костромской, Симбирской, Владимирской, Тамбовской, Воронежской и Нижегородской губерниях [30]. Лучшим свидетельством бесспорных преимуществ фонографической записи стал ее сборник «Великорусские песни в народной гармонизации» [31], в котором народное многоголосное пение впервые нашло подлинное отражение.

Эти экспедиции вызвали живой отклик отечественной научной общественности. Осенью 1897 года Линёва выступила с докладом на заседании Песенной комиссии РГО, продемонстрировав звучание народных песен, записанных на восковые валики фонографа. К великому удивлению собравшейся аудитории большая часть образцов была хорошо слышна. Две песни, из числа нотированных Линёвой с фонографа, исполнил любительский хор под управлением Т.И. Филиппова [32], что вызвало гром рукоплесканий [33]. Вслед за Линёвой фонограф



688



689

довольно быстро освоили ученые, изучавшие различные стороны народной культуры.

Публичные отчеты Линёвой об экспедициях стали регулярными. Большой резонанс в прессе получило ее выступление в конце 1899 года на расширенном собрании Этнографического отдела ИОЛЕАиЭ в зале московского Политехнического музея [34]. Под впечатлением результатов, достигнутых исследовательницей, было выдвинуто предложение создать при Этнографическом отделе Музыкально-этнографическую комиссию для изучения народного музыкального творчества по всей России.

* * *

Одним из важнейших событий культурной и художественной жизни России последней трети XIX века стали публичные выступления в столичных и некоторых провинциальных городах северных эпических сказителей. По сведениям выдающегося отечественного фольклориста К.В. Чистова, «начиная с 70-х годов и в последующие четыре десятилетия, мастера русского фольклора по крайней мере 70–80 раз выступали перед публикой, прежде всего петербургской. Это были Т.Г. Рябинин, И.Т. Рябинин, И.А. Федосова, И.А. Касьянов, В.П. Щеголёнок, К.И. Романов, А.Е. Чуков, Н.С. Богданов, М.Д. Кривополенова и др.» [35].

Одним из первых сказителей, поднявшихся на столичную сцену [36], стал известный в Олонецкой губернии Т.Г. Рябинин [37], прибывший в Петербург по ходатайству Гильфердинга в Этнографический отдел РГО.

Выступления сказителя прошли 3 и 5 декабря 1871 года. Особую торжественность первому вечеру придавало присутствие президента Академии наук Ф.П. Литке, президента РГО великого князя Константина Николаевича, выдающихся ученых и фольклористов — О.Ф. Миллера, В.В. Стасова и других. Всего же на вечере присутствовало около 130 человек [38].

О выступлениях Рябинина «Санкт-Петербургские ведомости» (5 декабря 1871 г.) писали: «Рябинин — старик-раскольник, 80 лет, крестьянин Олонецкой губернии, одетый в сибирку, с длинной седой бородой и с глубоко впавшими глазами, придающими ему почтенный и серьезный вид, сидел у стола заседания, в креслах, положив обе руки на ручки своего кресла, и когда председатель попросил его начать, принялся за исполнение выбранной былины без всякого дальнейшего приготовления и вступления, смело, без робости, как человек, давно привыкший к своему делу <...>. Голос Рябинина — довольно приятный, несмотря на старость, тенор. Поет он очень просто, не возвышая и не ослабляя голоса и лишь изредка сбиваясь в словах, но, впрочем, тотчас же поправляя свою ошибку» [39]. Рябинин умел придавать одному и тому же напеву в разных былинах новые оттенки звучания. Так, по словам Рыбникова, «один и тот же быстрый голос очень весел в Ставре, в Потыке как-то заунывнее, а в Вольге и Микулушке выходит торжественным» [40].

Выдающемуся сказителю-крестьянину были оказаны неслыханные по тем временам почести: он был удостоен серебряной медали от РГО и подарка от его председателя великого князя Константина Николаевича — серебряной чарки в древнерусском стиле [41].

Выступления сказителя В.П. Щеголенка (Щеголёнкова) [42] состоялись в 1879 году.

688 Е.Э. Линёва. Фотография конца 1890-х гг.

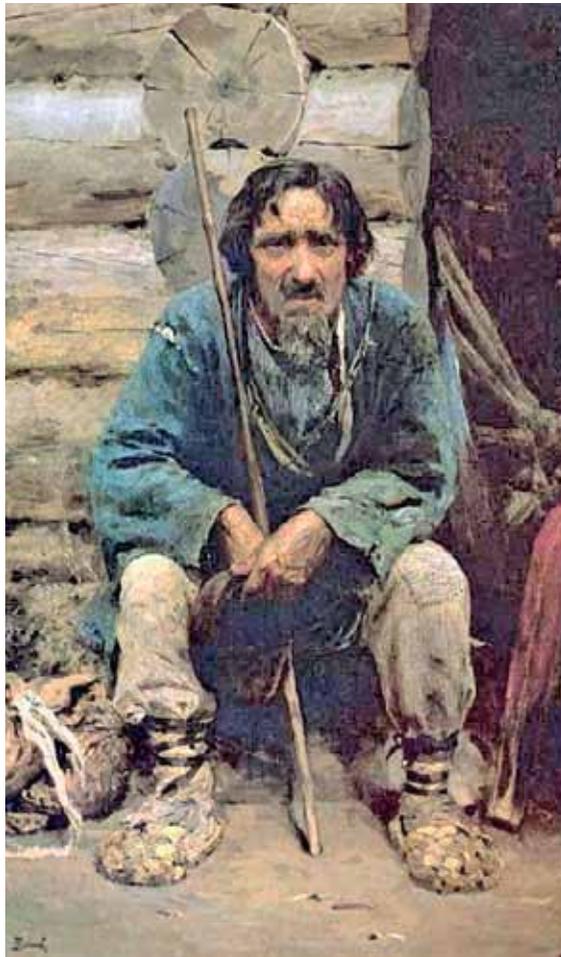
689 Фонограф Т. Эдисона — первый прибор для записи и воспроизведения звука

[34] См.: Канн-Новикова 1952: 77–78.

[35] Чистов 1982: 56.

[36] Первыми сказителями, прибывшими самостоятельно (пешком!) в Петербург, стали заглянувшие к Гильфердингу «по знакомству» Василий Петрович Щеголёнок и Иван Аникевич Касьянов. Щеголенок оказался в Петербурге в начале сентября 1871 г. по пути на богомолье в Киев и в то время не выступал. И.А. Касьянов пришел в начале октября и публично спел былины в помещении РГО 15 октября, что было отмечено в прессе. Как убедительно показал Е.В. Гиппиус (см.: Гиппиус 1962: 167), напев былины «Как во городе стольно-киевском», помещенный под № 1 в сборнике Н.А. Римского-Корсакова (см.: Римский-Корсаков 1876/1), был записан М.П. Мусоргским именно от Касьянова, который, хорошо владея грамотой, и позднее присылал в РГО собственные записи былин и даже опубликовал воспоминания о Гильфердинге (см.: Русская старина. 1872. № 12). Один из лучших знатоков былин, Касьянов в 1870–1890-х гг. поддерживал связи со слушателями и собирателями фольклора в Москве, Петрозаводске, Ярославле, Рыбинске, выступал в Петербурге в РГО в 1889 и 1892 гг. (см.: Мошина 2000: 237).

[37] Рябинин Трофим Григорьевич (1791–1885) — крестьянин деревни Середки Петрозаводского уезда. Сказительскую традицию воспринял от выдающегося олонецкого сказителя Ильи Елустафьева. От Рябинина были записаны 23 былины, в том числе «Илья Муромец и Калинцарь», «Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром», «Вольга и Микула», ставшие классическими образцами жанра и еще в XIX в. вошедшие в учебные издания. Рябинин — основатель династии эпических сказителей Заонежья, яркими представителями которой являются И.Т. Рябинин (1833–1910), И.Г. Рябинин-Андреев (1873–1926) и П.И. Рябинин-Андреев (1905–1953). Их фонографические записи представлены на виниловом диске «Былины Русского Севера. Сказители Рябининых» («Мелодия», 1985).



690

[38] По мнению исследователей, именно на этом вечере Мусоргский записал мелодии двух былин – «Вольга и Микула» («Жил Святослав девяносто лет») и «Добрыня и Василий Казимирович», опубликованных позднее в: Гильфердинг: 1873.

[39] Цит. по: Чистов 1982: 62.

[40] Рыбников 1909–1910/1: ХСШ.

[41] См.: ИФП 2008: 197.

[42] *Щеголёнок (Щеголёнков) Василий Петрович* (1805–1886) – крестьянин деревни Боярщина Кижской волости Петрозаводского уезда, читал на церковно-славянском, занимался земледелием, сапожничал. Былинам и сапожному ремеслу выучился у своего дяди Тимофея, сказывал былины и его дед. От Щеголёнка Рыбников записал 4 старины, Гильфердинг – 30, Л.Н. Толстой – предания и легенды, Е.В. Барсов – духовные стихи и предания, Истомин и Дютш – одну новую старину.

[43] Об этом см.: Чистов 1982: 64.

[44] См.: Чистов 1982: 65. Там же: 65.

[45] См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1893. 9 января. № 8.

[46] См.: Чистов 1982: 66–67.

[47] Об этом см.: *Ляцкий Е.* Сказитель И.Т. Рябинин и его былины // Этнографическое обозрение. 1894. № 4. С. 105–153.

[48] См.: Там же.

[49] Эти записи стали достоянием культурной и научной общественности лишь спустя несколько десятилетий, чудом уцелев в годы Второй мировой войны.

[50] См.: *Ляцкий Е.* Сказитель И.Т. Рябинин и его былины: Приложение // Этнографическое обозрение. 1894. № 4. С. 105–153.

[51] Цит. по: Там же: 119–120.

[52] Об этом см.: Чистов 1982: 68.

В начале августа он прибыл в Петербург к В.В. Стасову с рекомендательным письмом от Л.Н. Толстого, у которого гостил в Ясной Поляне. Стасов его слушал с глаза на глаз в одном из дальних залов Публичной библиотеки [43]. В октябре того же года Щеголенок пел в собрании РГО при большом стечении публики (около 300 слушателей). На следующий день выступал в Археологическом институте, потом – в разных петербургских домах, в том числе и у Стасова в присутствии Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Кюи, которые и записали с голоса сказителя несколько былинных напевов [44].

В январе 1893 года в Петербург по приглашению приехал Иван Трофимович Рябинин – сын основателя династии. В течение января состоялось не менее 12 его выступлений в РГО, учебных заведениях Петербурга, частных домах. Известно, в частности, что 8 января он пел на заседании Этнографического отдела и Песенной комиссии РГО в присутствии академика В.И. Ламанского, Ф.М. Истомина, композиторов и музыкантов Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Балакирева, А.С. Аренского, Н.А. Янчука, а также многих представителей ученого мира [45].

Во время выступления И.Т. Рябинина 18 января на собрании Русского литературного общества его портрет рисовал И.Е. Репин, запечатлев и слушателей сказителя –

Вл.И. Немировича-Данченко, Н.И. Наумова, Д.Л. Мордовцева, Д.В. Аверкиева, Т.И. Филиппова, Д.С. Мережковского [46].

В следующем году И.Т. Рябинин выступал в Москве, в Политехническом и Историческом музеях, в ученых обществах, учебных заведениях и частных домах. Здесь дала себя знать коммерческая жилка сказителя: Иван Трофимович, быстро вошедший во вкус оплачиваемых концертов, стал жаловаться, если получал за выступление 15–20 рублей – довольно большие на то время деньги [47].

Возникший вокруг него ажиотаж в предпринимательской среде послужил причиной того, что по ходатайству Этнографического отдела ОЛЕАиЭ было заведено нечто вроде специальной охраны, ограждавшей Рябинина от посягательств антрепренеров, фотографов, художников, пытавшихся сделать его источником собственных сверхприбылей. Тем не менее, Рябинин не избежал влияния «акул бизнеса»: он перестал позволять опекавшему ему Е.А. Ляцкому записывать свои былины, вероятно, опасаясь, что тот начнет исполнять их сам и перебьет ему доходы [48].

В начале 1890-х годов Ю.И. Блоком – членом ОЛЕАиЭ и владельцем магазина фонографов и гектографов в Москве – был осуществлен опыт фонографической записи былин И.Т. Рябинина [49]. Нотации с качественно новой степенью точности выполнили А.С. Аренский и Н.А. Янчук. Сделанные ими нотогаммы были опубликованы в качестве приложения к статье Ляцкого, посвященной сказителю [50].

В ней отмечены некоторые черты личности сказителя и его исполнительской манеры. Как свидетельствовал Ляцкий, не все слушатели оказались готовы к встрече с новым для них видом искусства. В ряде женских учебных заведений Рябинина просили пропускать в былинах казавшиеся сомнительными выражения. В консерватории – не сказывать былину целиком, а петь только начало, «для мотива», и затем переходить к следующей, что вызывало непонимание и даже обиду сказителя: «Хочешь слушать Ивана Трофимовича, так слушай вся былина целиком» [51].

В 1902 году было организовано большое европейское турне И.Т. Рябинина, выступившего в Константинополе, Филиппополе (ныне Пловдив), Софии, Нише, Белграде, Праге и Варшаве. Перед выездом за рубеж сказитель удостоился чести быть приглашенным в Зимний дворец и петь в присутствии царской семьи. Здесь сказитель был награжден золотой медалью в знак почтения его выдающегося мастерства и уважения к особой миссии, которую ему предстояло выполнить за рубежом [52].

В январе 1895 года в Петербурге начала свои выступления перед широкой российской публикой легендарная олоонецкая плачя

И.А. Федосова [53]. Ее поездки по городам России в 1895–1896 годах (по газетным и журнальным публикациям фиксируется 31 выступление [54]) прославили ее как одну из выдающихся исполнительниц русского фольклора.

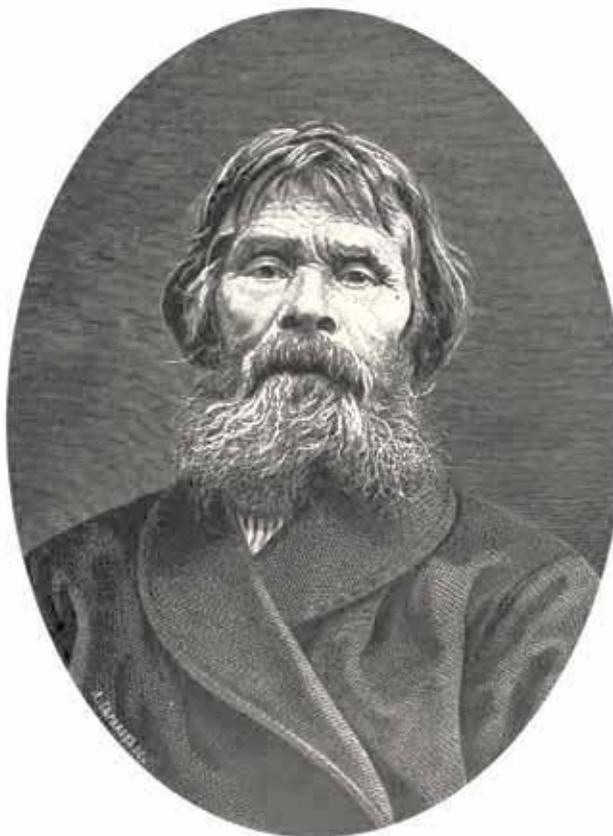
Исполняемые Федосовой причитания, не являясь «концертным» жанром, не могли звучать на протяжении целого вечера. Как правило, на публике она пела лирические, свадебные, плясовые песни, былины и баллады, духовные стихи и лишь фрагменты причитаний.

Свидетельством признания мастерства Федосовой научной общественностью стало приглашение выступить на общем собрании Академии наук в Петербурге 10 января 1895 года. Слушателями были президент Академии наук великий князь Константин Константинович, академики К.Н. Бестужев-Рюмин, А.Н. Веселовский, Л.Н. Майков, А.И. Соболевский, В.И. Ламанский и др.

Как и сказители, Федосова выступала в Петербурге на заседании Этнографического отдела РГО, наградившего ее серебряной медалью [55], в Археологическом институте, учебных заведениях и частных домах, в том числе у Т.И. Филиппова [56], а в Москве — в Политехническом музее, на заседании ИОЛЕАиЭ.

На вечере в ИОЛЕАиЭ Федосова продемонстрировала свое искусство импровизации. Вопреки мнению Е.В. Барсова [57] и некоторых других ученых, считавших, что она знает плачи наизусть, Федосова не смогла их воспроизвести по просьбе слушателей: «Я тех покойников не помню», — ответила она Барсову и начала импровизировать.

По свидетельству В.В. Богданова, присутствовавшего на вечере, «кое-кто из публики попросил Ирину Федосову причитать по том или ином умершем, о котором Федосова расспросила подробно, так же как и о его семье. Эти импровизации произвели сильное впечатление. Наконец, одна немолодая дама попросила Федосову излить ее горе и тоску по дочери, которая не умерла, но рассталась с матерью. Федосова подробно расспросила о матери, о дочери и о разных обстоятельствах и причинах разлуки. Получив после этого вопроса нужный сюжет для элегии, Ирина Андреевна, стоя на некотором возвышении около кафедры, начала своим ровным, чистым и громким голосом импровизацию элегии на заданный сюжет. Минут пятнадцать, если не больше, сказывала Ирина Андреевна эту в ритм устроенную вдохновенную элегию. Уже на середине сказа послышались всхлипывания, потом плач, и не только героини элегии, но и других. Когда кончилась элегия, та дама, которая пожелала испытать импровизацию Федосовой, была в обмороке. <...> Сама Ирина Андреевна тоже не казалась спокойной» [58]. ИОЛЕАиЭ наградило Федосову серебряными часами с ее вензелем на крышке и



691

серебряной медалью с дипломом «за обогащение русской народной поэзии» [59].

Исполнение Федосовой вызвало глубокий интерес музыкантов: С.Г. Рыбакову принадлежит слуховая запись былины «Добрыня Никитич», песни «Во лугах» и четырех свадебных песен [60]; Римскому-Корсакову — былины и исторической песни, похоронного и свадебного причитаний, протяжной и двух свадебных песен [61]. Голос Федосовой был записан в Москве на фонограф Ю.И. Блоком [62].

Выступления плачеи в 1895–1896 годах и многочисленные публикации о ней в популярных и научных изданиях сделали Федосову настолько известной, что ее пригласили выступить на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде [63], а также в США (хотя поездка и не состоялась).

Севернорусские мастера выступали в столицах и других городах России в течение длительного периода — от начала 1870-х до начала 1900-х годов [64]. Атмосфера этих выступлений не имела ничего общего с обычными концертами, а носила документально-этнографический характер: в певцах видели представителей другой, неведомой России, подробно описывая их внешность, крестьянскую одежду, манеру держаться на публике [65].

В то же время в гастролях сказителей начинал ощущаться коммерческий момент:

691 Т.Г. Рябинин. Гравюра Л.А. Серякова с фотографии 1870-х гг.
692 И.А. Федосова. Гравюра с фотографии 1895 г.

[53] Федосова Ирина Андреевна (1827–1899) — родилась в деревне Сафроново Толвуйской волости Петрозаводского уезда Олонецкой губернии в многодетной семье. С детства отличалась феноменальной памятью и бойкостью речи. Вопленицей стала еще в девушках и быстро обрела громкую славу по всему Олонецкому краю. По словам Е.В. Барсова, «при Федосовой всегда состоял хор подголосниц. Девушки-подростки лет 10-ти уже начинали прислушиваться к ее плачам и затем лет в 15–16-ть поступали в хор и становились подголосницами. Быть в ее хоре считалось в округе делом почетным и неубыточным. Оплачивался не только труд вопленицы, но вознаграждался и труд подголосниц такими или иными подарками. Хор Ирины Федосовой в совершенстве усвоил ее поэтический язык и построение стихов. Стоило ей произнести первые три слога, и хор уже знал все дальнейшие слова и пел их вместе с нею» (Барсов 1997/1: 276–277).

[54] См.: Чистов 1982: 67.

[55] См.: ИФП 2008: 261.

[56] Т.И. Филиппов принял большое участие в судьбе Федосовой. Его дом стал для нее постоянным пристанищем вплоть до отъезда,

уже перед самой смертью, в Заонежье. Федосова неоднократно выступала на музыкальных вечерах у Филиппова, неизменно собиравших петербургских композиторов и музыкантов. На одном из них присутствовал молодой Ф.И. Шляпин, оставивший о песеннице проникновенные воспоминания: «Я слышал много рассказов, старых песен и былин и до встречи с Федосовой, но только в ее изумительной передаче мне вдруг стала понятна глубокая прелесть народного творчества. Неподражаемо прекрасно «сказывала» эта маленькая, кривобочая старушка с веселым детским лицом о Змее Горыныче, Добрыне, о его «поездочках молодецких», о матери его, о любви. Предомножно воочию совершалось воскресение сказки, и сама Федосова была чудесна, как сказка» (Шляпин 1976–1979/1: 129). Известно, что Филиппов работал над изданием материалов, записанных от плачей, но труд не был завершен, а рукопись считается утраченной (см.: Чистов 1982: 68).

[57] *Барсов Елтидифор Васильевич* (1836–1917) – служил учителем в Петрозаводске во время пребывания там Рыбникова. Под его влиянием развернул собирательскую деятельность. Записал и опубликовал уникальное по художественным достоинствам и объему собрание текстов олоонецкой причити – прежде практически неизвестного жанра фольклора (см.: ПСК 1872–1885).

[58] Цит. по: Чистов 1997: 478.

[59] См.: ИФП 2008: 262–263.

[60] Опубликовано в изд.: *Рыбаков С.Г.* Вопленица Ирина Андреевна Федосова // Русская беседа. 1895. № 4. С. 181–184. (Нотное приложение.)

[61] См.: Чистов 1997: 460.

[62] Судьба валиков из коллекции Ю.И. Блока удивительна. Вывезенные во время оккупации Смоленска в Германию, они были возвращены после войны в Россию и ныне хранятся в Фонотеатрархиве ИРЛИ РАН (см.: Чистов 1997: 459). Нотации фонограмм опубликованы в: Лобанов, Чистов 1981.

[63] О выступлении Федосовой на выставке см.: Горький 1949–1956/23: 231–233.

[64] Большой интерес в этот же период вызывали и выступления украинского кобзаря Остапа Вересая в Киеве (1871, 1873, 1874, 1884) и Петербурге (1875).



692

[65] Правда, некоторые «ученые мужи» не могли забыть, что певцы – крестьяне, состоящие в «низком» податном сословии. Присуждению медалей Т.Г. Рябинину и И.А. Федосовой предшествовали бурные дебаты и разногласия в Этнографическом отделе РГО (об этом см.: Чистов 1997: 461).

[66] При этом певцы преследовали разные цели: если Рябинин и Федосова зарабатывали деньги на жизнь, то Касьянов хотел собрать таким образом средства на сооружение храма.

[67] Знакомство с северными причитаниями оказало огромное воздействие на русскую литературу. Так, в романе П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» многократно встречаются сцены оплакивания с причитаниями, стилистические подражания причетной поэтике, впервые в русской литературе создан образ вопленицы. Впечатления от северной причити отразились в творчестве Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, С.В. Максимова, Д.Н. Мамин-Сибиряка, В.Г. Короленко и др.

[68] В свою очередь, и эти последние, под влиянием художественных импульсов, испускаемых народно-песенной стихией, рождали новые

формы исполнительского искусства. Подробно об этом см. в разделе «Городская развлекательная культура».

[69] *Сокальский Петр Петрович* (1832–1887) – украинский композитор, фольклорист и музыкальный критик. В 1852 г. окончил естественный факультет Харьковского университета, работал учителем ботаники, зоологии и минералогии в Екатеринославской гимназии. В конце 1850-х гг. изучал народные песни, записанные им в Харьковской губернии. С 1858 г. – сотрудник газеты «Одесский вестник». Активно участвовал в работе Филармонического общества в Одессе. В 1861–1863 гг. жил в Петербурге, где сблизился с А.С. Даргомыжским, опубликовал музыкально-публицистические статьи. Вернувшись в Одессу, в 1865 г. организовал Общество любителей музыки, продолжал выступать в печати, работал над книгой о народной музыке, создал ряд опер, инструментальных произведений.

[70] Сокальский 1888: 199. Эта идея нашла своеобразное отражение в практике концертирующих хоров: Славянской капеллы Д.А. Агренева-Славянского, русского хора Е.Э. Линёвой.

певцы выступали за плату, как частные лица, настоящие концертанты [66]. Однако даже такие выступления открывали широкие возможности для изучения их искусства. Эти концерты позволили самым широким кругам русских ученых, деятелей искусства и культуры, учащейся молодежи, любителям русской старины познакомиться с традиционно-фольклорным наследием Русского Севера в аутентичном исполнении [67]. Живое звучание народных былин, песен и плачей способствовало развитию как науки, так и искусства, во многом обусловив увлечение «русским стилем».

На протяжении XIX века народная песня в городской среде бытовала в исполнении как самих носителей музыкально-фольклорной традиции, так и профессиональных музыкантов и артистов. До реформы 1861 года эти две исполнительские сферы были четко разграничены, существуя соответственно в рамках простонародной культуры и культуры образованных слоев городского общества. В пореформенный период подлинно фольклорное исполнительство получило возможность выхода на концертную эстраду. Зазвучав в несвойственных ей прежде условиях, народная песня приобрела новые черты под воздействием модных жанров развлекательного искусства [68].

Так появлялись новые виды концертного (публичного) исполнительства – народный хор, оркестр народных инструментов, лапотный ансамбль и другие, а в самой крестьянской среде стал происходить процесс интеграции деревенской и городской культур, стиравший диалектно-локальную раздробленность фольклорных традиций.

Изменившаяся обстановка породила идею о сохранении традиционного наследия путем его сценической ретрансляции. Ее высказал выдающийся ученый, автор фундаментального труда «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строе и мелодическом и ритмическом, и отличия ее от основ современной гармонической музыки» П.П. Сокальский [69]. Он писал: «Подлинное восстановление народной песни достижимо только при условии полного воспроизведения ее в том самом виде, как она поется в народе. <...> Это возможно лишь на сцене, в костюмах, среди бытовой обстановки народной драмы» [70].

Через сценические формы шла в народная урбанизированная песенность, в том числе авторская русская песня, удивительным образом гармонирующая с ширящимся увлечением «русским стилем», способствующая его всемерному укоренению не только в музыкальных, но, шире, – в эстетических предпочтениях поколения.

Н.Ю. Данченкова