

ФОЛЬКЛОР И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

# Экспедиционные открытия последних лет

народная музыка  
словесность  
обряды









РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

# ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ ОТКРЫТИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

*Выпуск второй*

Народная музыка, словесность, обряды  
в записях 1982–2006 гг.

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

Серия

*«Фольклор и фольклористика»*

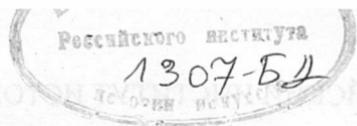
**ДБ**

С.-Петербург  
2009

901

ББК 82.3(2Рос)

Э-413



**Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 гг. – СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2009 (сер. Фольклор и фольклористика). – 296 с., ил.**

ISBN 978-5-86007-621-1

Во втором выпуске сборника «Экспедиционные открытия последних лет» (труды сектора фольклора РИИИ, серия «Фольклор и фольклористика») содержатся материалы и исследования о находках в разных областях народной культуры. Рассматриваются явления русского, белорусского, вепсского, калмыцкого, немецкого устного творчества. Отдельные разделы сборника посвящены кличам в весенний период крестьянского календаря, инструментальной музыке, образованию фольклора из источников смежной вербальной и акциональной среды. Продолжая направление первого выпуска «Экспедиционных открытий...», в ряде работ данного выпуска изучается жизнь религиозного текста в народной традиции.

Среди авторов – ведущие специалисты С.-Петербурга, Москвы, Екатеринбурга, Ростова-на-Дону, а также молодые ученые. Сборник предназначен фольклористам, этнографам, музыковедам и всем, кто интересуется традиционной народной культурой.

Составитель и ответственный редактор М. А. Лобанов

Рецензенты:

кандидат искусствоведения А. Б. Никаноров;

кандидат искусствоведения В. К. Шивлянова.

*Утверждено к печати*

*Ученым советом ГНИИ «Институт истории искусств»*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)*

*Проект № 08-04-116002д*

ISBN 978-5-86007-621-1

© Коллектив авторов, 2009

© «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2009

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Предлагаемый вниманию читателя сборник статей, где собраны материалы об экспедиционных находках фольклористов, продолжает издание «Экспедиционные открытия последних лет», более чем десятилетие назад вышедшее в секторе фольклора Российского института истории искусств.<sup>1</sup> Статья об экспедиционной находке — это исследование того собирателя фольклора, кто первым ввел данный материал в научный оборот. Новый сборник содержит работы, связанные в большинстве своем с народной музыкой.

Открывающая сборник статья В. В. Головина ставит некоторые методологические проблемы, связанные со спецификой экспедиционных открытий в настоящее время.

В разделе «Весенний период народного календаря» представлены статьи А. В. Ромодина, В. В. Виноградова и М. А. Лобанова, С. В. Подрезовой, где в различных ракурсах раскрывается явление традиционного, формульного вокатива как разнородных типов интонирования, в большей или меньшей степени приближающихся к музыкальному интонированию. Именно тип интонирования, как то осмысливается в музыковедческих работах последних лет, и является содержанием, причем содержанием, происходящим издревле.

В разделе «Религиозный текст в народной традиции» собраны работы, исследующие текст не только словесный (по современной терминологии — вербальный), но и музыкальный, связанный с напевом. Полевые открытия относятся здесь, главным образом, к новой для русской музыкальной фольклористики проблеме — жизни канонического песнопения в устной традиции. Тема эта, начатая М. А. Енговатовой в предыдущем выпуске «Экспедиционных открытий...»,<sup>2</sup> в предлагаемом издании нашла большее развитие.

<sup>1</sup> Экспедиционные открытия последних лет / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 1996.

<sup>2</sup> Енговатова М. А. Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 1996.

Продолжая наблюдения над пасхальным тропарем «Христос воскрес из мертвых», Н. Ю. Горянина дает весьма оригинальные наблюдения над его жизнью в местной традиции (Калужская обл.), отразившиеся на поэтическом тексте и форме этого краткого песнопения. Е. А. Калинина впервые вводит еще одно пасхальное церковное песнопение, также усвоенное калужской народной традицией, — стихиру «Да воскреснет Бог». В небольшой статье С. В. Кучепатовой дан заговорно-молитвенный текст, распространенный сейчас у российских немцев и записанный ею в Калининградской области. По мнению филолога-германиста Н. Д. Светозаровой, эта молитва восходит к религиозному стихотворению Николауса фон Цинзердорфа (1739), получившему значительную переработку в устной традиции.

Процесс проникновения барочной стилистики в духовную музыку и из нее — в народную обычно рассматривается, не выходя за пределы московской, киевской, а затем петербургской музыкальной жизни. Это явление в старообрядческом уральском селе впервые обнаружено Т. И. Калужниковой благодаря записям, сделанным в последние десятилетия. Экспедиционным открытием Н. Н. Гиляровой стали напевы в духовных стихах, зафиксированных на юго-западе Калужской области и по тексту гораздо более близких стихам, собранным П. И. Якушкиным примерно в этой же среднерусской зоне (Калужская, Орловская, Рязанская губ.), но записанным без напева. «Якушкинские» напевы вполне могли быть близки тем, что впервые даны в публикации при статье Н. Н. Гиляровой.

В статьях раздела «Инструментоведение» с большей или меньшей подробностью представлены все аспекты триады инструментоведческого исследования: инструмент — исполнитель — музыка. Этюд М. Н. Власовой, посвященный звуковым и музыкальным инструментам, содержит интересные факты, требующие продолжения исследований. Экспедиционным открытием по праву следует считать в данном случае факт повторной находки редчайшего архаического инструмента, причем весьма далеко от того места, где впервые он был обнаружен. И. С. Попова и В. А. Лапин, возвращаясь к богатейшему феномену кирилловской гармонии, концентрируют свое внимание на том, что не затронуто в только что вышедшей монографии об этом инструменте.<sup>3</sup> Статья Поповой посвящена философскому осмыслению гармонистом исполняемой им музыки. Лапин публикует подробно записанные наигрыши одного из замечательных белозерских гармонистов Василия Семенова.

Последний раздел сборника «Аспекты полевых исследований» состоит из статей, не объединенных общей темой. Любопытное явление на перепутье плясового припева и словесной заумы, притом имеющее корни в системе

---

<sup>3</sup> *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. Вологда, 2005.

традиционных представлений, изучено М. А. Енговатовой в статье о так называемых «переговорах». Т. С. Рудиченко обращает наше внимание на не известный современным музыкантам-фольклористам способ сольно-сказительского, эпического интонирования казачьей хоровой песни, существующий на Дону как параллель многоголосному исполнению и имеющий, как предполагает автор статьи, свою этикетность. Г. А. Дорджиевой удалось впервые зафиксировать у калмыков скотоводческие песни. Песни этого вида известны у других монгольских народов, но напевы именно калмыцких песен не были выявлены. И наконец, исследование В. В. Виноградова, прослеживающее рождение впервые вводимого им предания из воспоминаний о действительных событиях, возвращает нас к «фольклору» в понимании изобретателя этого термина.

В предыдущих сборниках сектора фольклора РИИИ были помещены описания небольших архивов, существующих в учреждениях Санкт-Петербурга, где развиваются полевые фольклористические исследования.<sup>4</sup> В продолжение этого важного, с нашей точки зрения, дела настоящий сборник завершает составленное А. Ю. Александровой описание архива при факультете русского языка и литературы Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Прослеживая то, как меняется состав явлений культуры, отраженных в материалах этого архива в 1970-е гг. и теперь, автор как бы предоставляет в распоряжение читателя объективный документ, заставляющий задуматься о судьбах предмета нашего изучения.

В материалах сборника представлены рассказы и высказывания этноинформаторов, нотные записи песенных напевов и инструментальных наигрышей, фотографии. Авторы, участвующие в сборнике, собирали материалы независимо друг от друга и подали их в соответствии со своим видением текста. Редактор-составитель настоящего сборника не стал приводить тексты к единой норме подачи диалектных особенностей, решив сохранить многообразие ощущений народной речи. Нотировки музыкального фольклора выполнены авторами статей. Клича в статье «Штобы дуло, штобы горело...» нотированы мною.

*М. А. Лобанов*

---

<sup>4</sup> Бондарь Н. К. Экспедиционно-полевые материалы кафедры русского народно-песенного искусства... [СПбГУКИ] // Экспедиционные открытия... СПб., 1996; Атрощенко Н. О. Фонд фольклорно-этнографических материалов сотрудников сектора фольклора Российского института истории искусств // Механизмы передачи фольклорной традиции / Сост. и отв. ред. Н. Н. Глазунова-Абубакирова. СПб., 2004.

В. В. Головин

## ДЕВЯТЬ ОТКРЫТИЙ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Сначала немного трюизмов об открытиях. Основной смысл «открытия»: «значимое новое, совершенно доселе не известное». У открытий есть своя иерархия: от «великих» до «маленьких». Рассуждая об открытиях в области фольклористики и этнографии сейчас, в начале XXI в., нам кажется, что великие или хотя бы значимые открытия невозможны, время оставило нам место только для маленьких. Великие открытия, как нам представляется, — это обнаружение новых племен и языков, новых жанров, целых обрядовых комплексов и т. п. «Маленькие», как мы обыденно считаем, — это новые дополнения, детали, характеристики, тексты, напевы, варианты и т. п.

Но если на нашу долю не досталось новых народов и языков, то это не значит, что время больших открытий в этнографии и фольклористике ушло. Новые жанры обнаруживали на протяжении всего XX в., и за последние четверть века их оказалось немало, достаточно вспомнить детскую фольклорную прозу, первые опыты описания которой появились только в 1981 г.<sup>1</sup> Если такой пример вызовет улыбку, то напомним, что иерархии жанров, принципиально говоря, нет. Новые ритуальные комплексы обнаружили в десятках субкультур, и они интенсивно описываются.<sup>2</sup> И оказалось, что новые, на первый взгляд, незначительные детали в совокупности с другими могут давать фантастические результаты. Множество «маленьких» открытий в материалах Тенишевского Бюро существенно дополнили картину русской традиционной жизни, а языковые, фольклорные и этнографические

<sup>1</sup> Гречина О. Н., Осорина М. В. Современная фольклорная проза детей // Русский фольклор. Л., 1981. Т. 20. С. 96–106.

<sup>2</sup> См., например: Современный городской фольклор. М., 2003.

факты Полесской экспедиции Н. И. Толстого 1962–1984 гг. привели к созданию отечественной этнолингвистики. Словарь «Славянские древности», вобравший множество таких, казалось бы, мелких подробностей, позволяет на этой основе проводить интереснейшие реконструкции, по-новому воссоздающие очертания традиционной культуры. Таким образом, у нового факта, добытого в поле, перспективы поистине безбрежные.

Настоящее время дарует нам возможность как открытия совершенно нового, так и открытия из того, что мы или наши предшественники пропустили. В моей публикации, например, предлагается множество неизвестных подробностей, касающихся Великого четверга. С одной стороны, их можно считать лишь дополнением к предшествующему обширнейшему материалу. Но, с другой стороны, это новые парадигмы (открытия?) четверговой прогностики. В сюжете «Четверговая колыбельная», во-первых, текст «подсознания» («Качу на Великом четвергу») попал в вербальный текст, в колыбельную, что не только доказывает ритуальный характер жанра, но и фиксирует новую ипостась самого этого текста. В сюжете «Разрушение каменки охотниками» важна не столько фиксация «нового» ритуала (скорее это обнаружение пропущенного), сколько восприятие Великого четверга как символического начала нового витка жизни, и это ведет к дополнительным важнейшим комментариям любого акта этого праздника. Если мы обнаружили подтверждения неслучайности новой процедуры Великого четверга, то *volens nolens* открываются новые линии и взаимосвязи календарного сознания. Автор сам боится своих выводов, но если учитывать принципиальную взаимовыводимость всех фактов традиционной жизни, а календарное сознание определяет всю систему хозяйственной и бытовой практики, верований и фольклора, то даже такое «дополнение» значительно влияет на наше понимание этой системы и отражает изменения в ней. Незначительное «открытие» полевой работы становится необычайно значимым. Но здесь есть одно замечание: такая концентрация действий в описываемый праздник может быть свидетельством и трансформации традиционного сознания. Сверхнаполняемость ритуала может быть свидетельством его ухода. А в данном случае, связанном с обрядовой традицией Тихвинского р-на, мы фиксируем еще и новую специфику тихвинской «локальности», которая будет соотноситься с другими.

Известны и нижеописанные случаи действий с «мертвой водой» и с «живым огнем», но рассказы этноинформаторов подтверждают принци-

пильную неметафоричность осознания ими этих стихий и действий с ними, что позволяет нам представить логику традиционного мировоззрения. Акцент новизны переносится здесь на эту сторону.

И вообще, совершенно не обязательно всегда делать многозначимые выводы. Сами факты использования, например, палок с риги для добывания трением живого огня (потому что они сухие и ими легко трением добывать огонь), использования рысьего жира, поедания баб из лука безусловно интересны. И наверняка известный не самому широкому кругу исследователей факт войдет после его публикации в профессиональное знание и, когда надо, обретет свое место в аналитической работе или учебном материале. И возможно, станет дополнением, или подтвердит более значимое открытие, или просто откроет деталь традиционной жизни пытливому уму. Здесь важен комментарий.

На мой взгляд, важен не столько записанный в 2003 г. в воинской части современный ритуал «посвящения в капитаны», сколько момент, что его участники не знают, зачем это надо делать, но знают, что это надо делать обязательно. В данном случае мы наблюдаем в известной степени автоматизированность программы поведения, которая, при всех оговорках, вполне коррелирует с программой поведения в традиционном сообществе.<sup>3</sup>

О такой же подмене значений свидетельствует и приговорка ульяновских детей из школы им. Ленина, когда они остерегали наступать на трещину на асфальте: «На трещинку наступишь, Ленина разбудишь» (сюжет «необычные детские приговорки»). Комментарий такой приговорки весьма интересен. Здесь есть все: и традиции детских игр, и традиции запретов. Но конечно нельзя связывать такую приговорку с традиционной боязнью вызывания «худого покойника». Такая приговорка скорее связана с тем, что детей «достали» именем Ленина в школе ордена и имени Ленина и в городе имени родовой фамилии Ленина. Но отметим потрясающую и интересную взаимосвязь разных культурных линий.

Первоначально я собирался писать о том, что великого сейчас не найдешь и необходимо быть крайне внимательным к деталям, которые еще встречаются. Однако после некоторых раздумий и консультаций понимаю, насколько важна любая деталь при условии ее доступности профессиональному сообществу.

---

<sup>3</sup> Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Л., 1993. С. 15.

Мы очень многого не записали. Лично я до сих пор ругаю себя, что, будучи увлечен записью народной драмы «Царь Максимилиан» и услышав информацию от ослепшего от взрыва Якова Александровича Частнова, что с войны он ехал домой несколько месяцев, побираясь по поездам, не попросил подробно рассказать его об этом. Потом, к сожалению, такого случая уже не представилось. В итоге, возможно, пропустил целый пласт фольклора — песен инвалидов по поездам в военное и послевоенное время. Практически каждый фольклорист делает себе такие упреки...

И несколько дидактическое заключение, за которое автор просит прощения. Полевая работа всегда будет предоставлять нам возможность делать открытия разного рода. Поэтому необходимо пристальнейшее внимание к любой детали и к любому тексту, которые могут объявиться совершенно неожиданно. И эту деталь надо обязательно опубликовать (а при Интернете это не проблема), чтобы сделать ее доступной. И это, возможно, поведет к аналитическому открытию.

Моя публикация включает 9 сюжетов-открытий из экспедиционной практики последних лет, которые я предлагаю вниманию и критике фольклористов и этнографов.

### **1. «Открытия» бабы Мани**

В 2000–2002 гг. мне выпало счастье встретиться с Марией Ивановной Громовой 1912 г. р., в д. Заручевье (бывшее Никольское, родовое имение Римских-Корсаковых) Тихвинского р-на Ленинградской обл. В последнее время вследствие краеведческой работы имя композитора здесь зазвучало по-особому. Мифообразования по типу, что здесь поют песни, которые слышал композитор, что колокольный звон местной церкви воспроизводится в опере «Золотой петушок», достаточно популярны. Мария Ивановна единственная в деревне, кто не знал о композиторе (хотя развалившееся имение и жалкие остатки парка можно видеть и сейчас) и называла владельцев усадьбы просто Корсаковыми: «Это какова Корсакова-то все почитают. Корсаковы и бары. Они-те ж уволены. Их уволили. Это мне дидко моей тети говорил. Переменилось право. Где Корсаковы-то жили, ихни-то право сняли. Ну вот, они остались без права... От бар отняли и от его. И их уволили. Они уволены отсель».

Интересна реакция бабы Мани на вопрос журналистов телекомпании «Мир», с которыми я в 2001 г. снял небольшой сюжет о деревне. Мне было важно зафиксировать М. И. Громову на видеопленку. Наив-

ные сотрудники телекомпании хотели снять фильм о том, какие сказки в деревне рассказывали детям. М. И. Громовой задали два вопроса: рассказывали ли сказки в деревне и кто рассказывал сказки детям? На первый вопрос баба Маня ответила положительно. На второй вопрос, к явному удивлению и огорчению сотрудников телекомпании, она ответила: «Каким детям? Мужики рассказывали друг другу. Им лет по семьдесят было».

Переходим непосредственно к «открытиям» бабы Мани.

### *Окуривание черепами лис<sup>4</sup>*

«Это знаешь вот дедка лисичья голова. Вот он обирал, он лисиц бил — ну ловил. Ну хоть бил, хоть в петельку ловил, хоть в железо попадали. Он да. Дак вот он лисичью голову обирал. На потолок носил. Дви головы все были... Вот этак (показывает жестом, как клали лисьи головы на печную заслонку. — *В. Г.*): О, железина та, вон печку то закрываю. Вот на таку положи железину эту. Эту голову положи. Напашут вот этого, во, мусору-то. Мусору напашут с избы, вот. Вот эта полажат обе головы. Эта, мусор кругом. Зажгут его в избы. И нас заставят всех перешагивать. Вот. Чтоб не заболеть. Чтоб мы не заболели. Вот дидка у нас дилал как. Вот кругом этой головы и зажгут. А нам говори, ну давайте перешагивайти. Вот мы вси перешагиваем. Вот дидка так личил нас».

### *Живой огонь*

«Скот заболел. Вись. Мужики огонь добывали. С риги палки возьмут, они сухие. С них легко. Натрут. Подождут и скотину через огонь гонют. Личили так».<sup>5</sup>

### *Поросячий пятак под матицей*

«Я маленькой нашла поросячий пятак под матицей. В тряпочке. Мать сказала обратно сунь, чтоб всю нечисть выгнать».

### *Заговор от ос*

«Мы косили, я ведь с Шаровым все косила у ево. Он один, никто не шел к нему. Он жадный на работу. Ну вот. Я говорю: “Шаров, гляди, восорье гнездо я коснула, вон вылетели жигают вон меня”. — “Меня не будут, я заговор знаю, — он говорит, — я заговор знаю. Сейчас кричать буду:

---

<sup>4</sup> Ответы на мои вопросы она часто предваряла словами: «Это сороколенно было» или «Я еще малинкой была», т. е. очень давно.

<sup>5</sup> Обряд известен. Наиболее важна информация из чего добывали «живой огонь».

Восорки, восорки,  
сидите в гнзиди,  
как хуй в пизди!»).

Между прочим, в «Указателе сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян», составленном В. Л. Кляусом (М., 1997), вообще не встречается ни такой персонаж, как осы, ни тексты, призывающие кого бы то ни было сидеть в гнезде. Так что этот коротенький заговор — патентованное экспедиционное открытие.

### *Рысье сало*

«Рысь он ловил в жилизо. Это рысь такая. Рысь она небольшая. Пусть примерно вот такая. Как кошка. Ну токо она пошире кошки. И вот он снимет. У ей мяса нет, одно сало. У рыси. Одно сало. Дак ранее он снимет, ей положит там во что не знаю. Этово отрезают вот лепестину таку, сапоги мазали. Вот кожаны сапоги. Ранее шили кожи дилали. Сапоги у нас робята шили. Сами. Дедка накроит, покажет, робята шьют. Михаил Иванович посадит, и они шили сапоги вси. Вот натирали это голенище все. Как мягко сдилатцы эта кожа. Мягкая, мягкая, потом дегтем мажут. Намажут. Вот и сапожки. И нося».

### *Худой пастух*

Среди многочисленных сообщений о Егорьевом дне, о пастухах и обходах у М. И. Громовой встретился рассказ о недавно умершем «худом» пастухе соседней д. Захожа: «Ничего он не пас. Он лежал на боку, а коровы голодные были. У него такой обход был. Одну корову в обход возьмет. Как только солнышко в июле повернется, так молоко худо будет доить и этой коровы пропадет. И на Маковеев день отдаст или ни отдаст. А если не отдаст, [то] только в декабре, когда солнышко на светло повернется, молоко и пойдет. Вот какой у него обход был».<sup>6</sup>

Текст требует некоторого толкования: «обход» пастуха из Захожи заключался в следующем: по договору с лешим одна корова (ради удачной пастьбы других) в день летнего солнцеворота (22 июня) теряла молоко. И если в Маковеев день (14 августа) молоко к ней не вернется, то оно появится только в день зимнего солнцестояния (22 декабря).

### *Живая и мертвая вода*

Каждый факт данной истории известен, но по разным регионам, не в единой последовательности и без комментариев рассказчика. На

---

<sup>6</sup> М. И. Громова, рассказывая о ежедневном наделении пастуха лаптями и одеждой, приговаривала: «Кузнецу и вору — все в пору».

вопрос, связанный с «убыстрением смерти», Мария Ивановна поведала такую историю: «Если кто тяжело умирает, мучится, тяжело ему, надо забить клин под стропила. Это не страшно, мой дидка делал. А еще мертвой воды можно. Мертвой воды. Вон речка туда вьет, а у берега вода тонинько обратно. Мертвая вода. У куста видно. А ребенку в стропила нельзя, надо конек шевелить. А чтобы колдун мог умереть, надо девятую потолочину вырезать».<sup>7</sup>

### **Ребенок с улицы на крестины**

«Я девочкой была, полотенечко крестные дают. Если девочка первая — то девочке дают [ребенка] на полотенчику. Я вот крестила сына, мальчик с улицы создан был, на полотенечке его держал».

В Заручевье было принято на крестины приглашать встретившихся на улице мальчика или девочку в церковь, чтобы он (она) держал(а) полотенце, в которое принимал(а) младенца после купели.

## **2. Бабы из лука**

Информацию, что женщины из перьев лука делают кукол (баб) и едят их в Иванов день, я записывал только в поселке Неболчи Любытинского р-на Новгородской обл. и в двух близлежащих деревнях. Нигде эта информация больше не повторялась, хотя я спрашивал об этом повсеместно. Наиболее полный рассказ записан в 1995 г. в поселке Неболчи у Клавдии Васильевны Соничевой, родившейся в Неболчах в 1920 г.:

«А мы как ели отчаянно этот лук! Лук был не такой как сейчас. Хороший лук был. Баб на Иванов день делают с лука. Я и сейчас могу сделать. Голова, лучины в стороны — руки, тут переплетается, живот, ноги, все. Вот такое перо длинное. Когда их штук десять-то положили, десять да в направлении сюда. А в центре взяла и отобрала. Переплели. Так. Поплели, поплели, да. Потом несколько — рука, из этих же перьев. Вторая рука. Теперь опять плетут, плетут. Руки могут и переплести. Могут так, могут так. Ну вот, и вот (показывает руками. — *В. Г.*) — баба. А потом едят. Сидят и оплетают этих баб — едят, да. Взрослые бабы делают. Вы понимаете, это она сидит не одна. Она, одна баба, плести не может. А вот тут отдохнули, повеселились, посмеялись и тут же их уничтожают, этих баб».

---

<sup>7</sup> Практически такую же информацию записывала А. Ф. Некрылова в д. Ваган Неболчского р-на Новгородской обл. в 1996 г.

Во время рассказа К. В. Соничева подробно показывала нам, как из перьев лука в Иванов день раньше плели кукол и ели.

Единственная наша гипотеза (только гипотеза) связана с продуктивной магией. Как раз к Иванову или Петрову дню даже сейчас «завязывают луковицы». Т. е. берут вместе перья (начинающие желтеть) и завязывают их узлом у основания луковицы, чтобы в нее пошел весь сок. Потом в августе луковицы собирают, чтоб не зачервивели. Поедание баб из луковых перьев мы гипотетически связываем с прогностикой роста самих луковиц.

### **3. Шутки красноселов, или «Красноселы — люди веселы, сидят на горке, едят кокорки»**

В 1980–1990-х гг., работая в Финляндии, я часто встречался с потомками русских крестьян-гончаров. Русских переселили сюда в начале XVIII в., и до «зимней войны» 1939 г. они компактно жили в четырех деревнях в 40 км от Выборга. Самое большое поселение — Красное Село (2 тыс. русских жителей и несколько семей финнов).<sup>8</sup> На Пасху в селе стреляла пушка. Один раз пересыпали пороха, и пушка разорвалась. Больше на Пасху не палили. Во второй престольный праздник — на «Тихвинскую», который отмечают и сейчас (первый — Сретение), служили и в честь «новых переселенцев». Говорят, что первые переселенцы попали в Финляндию в XVIII в. как раз «на Тихвинскую». В этот же день отмечался и праздник пожарников. Деревня застраивалась очень плотно дом к дому, и поэтому должна была иметь подготовленную пожарную команду. Попасть в пожарную команду было очень престижно, дети, прежде чем стать пожарниками, ходили в «подтешниках». В праздник устраивалась имитация пожара, который тушили. Однажды вследствие такой имитации чуть не возник настоящий пожар (Олег Шарин, 1926 г. р.).

Село также славилось малярами. Потомок красносела Юха Пикканен рассказывал, что причину развитого малярного промысла жители села объясняли следующим образом: «Посылали детей на Валаам на иконописцев учиться, да талантом не вышли, вот все в маляры и

---

<sup>8</sup> Более подробную информацию о русских переселенцах в Финляндии см.: Kuurölän perinntä. Традиции Красного Села / Сост. Т. Harilla, М. Leinnonen, О. Ovchinnikova. Tampere, 1993; Головин В. В. Русские старожилы Финляндии // Живая старина. 1997. № 1. С. 24–26; «Заветные сказки» красноселов / Публ. В. Головина // Там же. С. 27; Пюккенен Андрей. Глиняные петушки из Кююрёла <http://kirjal.boom.ru/kyu.htm>

пошли». К. Шувалова (1905 г. р.), наоборот, подчеркивала талант местных маляров: «...маляры были отменные — художники, лучше Репина. Наши ему потолок в Куоккале так забелили, а у него таланту не хватило».

По вышеприведенным примерам видно, что одна из отличительных черт русских переселенцев в Финляндии — они были редкими шутниками и балагурами. Некоторые их шутки, ряд из которых имеет фольклорно-этнографическое значение, я имею честь представить:

1. Дразнилки на русские деревни: «Канки-поганки, вшивы черепанки» (на Канки или Новую Деревню); «Развоз-паровоз, всех людей перевез» (на Развоз), «Паркино-Даркино, вшивая деревня, ребята за ноги возили и в колодец опустили» (на Паркино); и, наконец, на само Красное Село: «Село-помело, всех людей размело» и «Красноселы — люди веселы, сидят на горке, едят кокорки» (Олег Шарин, 1926 г. р.).

2. Любопытные финны передразнивали в Пасху христосующихся русских, повторяя пасхальное восклицание «Христос Воскресе» на свой лад — «Кристус рейсе» («Cristus reessa» — «Христос в саях»). Русские не отставали и в свою очередь играли на непонимании финнами русского языка. На приветствие-вопрос финнов — «Конька мена?» («Kuinka menee?» — «Как дела?») отвечали рифмованной остротой — «Конька мена, конька мена, зашибить тебя поленом». сосед-финн кланялся, принимая это за ответное приветствие, а русский добродушно хохотал (Олег Шарин, 1926 г. р.).

3. В селе особенно потешались над крепко выпившими. Несмотря на государственный «сухой» закон, на русской свадьбе на это закрывали глаза. В стопку блинов на отводинах могли положить аккуратно, чтобы совпадал по диаметру, тончайший березовый срез (береза по своему внутреннему рисунку очень напоминает блин), маслили его и, говорят, были недоуменные попытки подвыпивших гостей зацепить и попробовать такой березовый блин. Популярна была и следующая шутка: вместо лошади подгулявшим гостям впрягали корову. Достоверно известно, что один из красноселов, Петр Румбин (1916 г. р.), долго доказывал своей бабе, что это лошадь, и рога его совсем не смущали.

#### **4. Необычные детские приговорки**

Из сотен записанных приговорок, мне кажется, особо интересны следующие. Первые три записаны на территории бывшего Тихвинского у. Новгородской вол.:

### 1. «Гагара, у тебя уши горят!»

Приговорку знают практически все. Весной и осенью на новгородских озерах уезда останавливаются гагары. Их повадки отличает совершенно сумасшедший, часто пугающий крик. Более того, они весьма пугливы и при опасности моментально ныряют. Могут нырнуть почти на минуту и всплыть совершенно в другом месте. Дети тихо подкрадывались к озеру и быстро кричали эту приговорку: Если гагара ныряла раньше, чем закончен текст, — «фокус не удался». Если «обманутая» гагара ныряла после прокрикивания, то, разумеется, для того, чтобы «тушить уши». Настоящий текст записан в д. Ворониха Хвойнинского р-на Новгородской обл. у С. Ф. Яковлевой, 1916 г. р.

«Уши» — традиционный мотив для русской паремиологии («пермяк — соленые уши», «ухом не ведет», «медведь на ухо наступил»). Но такое употребление встретилось впервые.

### 2. «Валерий Чкалов, дай конфету!»

Приговорку узнали в 2001 г. в д. Заручевье Тихвинского р-на Ленинградской обл. На записи присутствовали сразу пять местных жительниц: К. Н. Громова, В. В. Махнова, Н. Н. Стрижова, М. В. Смирнова, Е. Д. Шарова. Все они родились перед самой войной. Приговорку вспомнили после рассказа о страшном послевоенном голоде. Нам рассказали, что один мальчишка, к несчастью вскоре погибший от оставшейся после войны мины, высасывал кашу из горшка из-под корки. Каша, запеченная в печке, имеет корку, которая прилепилась к стенкам горшка. Если корку приподнять с одного боку, то можно так же аккуратно вычерпать всю кашу, оставив корку нетронутой. Родители сразу не замечали, зато потом обнаруживали одну «маскирующую» корку и допытывали о виновном. В эти послевоенные годы голодные дети и кричали пролетающему самолету вместо известного «Ероплан, ероплан, / Полезай ко мне в карман...» — «Валерий Чкалов, дай конфету!».

### 3. «Ястребок пить хочет»

Приговорок на изгнание появившегося ястреба, который может схватить цыплят, множество. Самая известная: «Ястреб, ястреб колесом / Твои дети за лесом...». Но в 1988 г. в д. Дворкино Любытинского р-на Новгородской обл. у В. И. Тимофеева (1921 г. р.) мне удалось записать и другой текст, по сути дела, детское «проклятие»:

Ястреб, ястреб,  
Кругом, кругом,  
Убейся к чёрту в угол!

В той же экспедиции 1988 г. в д. Лушино того же района у А. А. Громова, 1910 г. р., мы увидели другое отношение к ястребу в закличке на дождь:

Дай, Бог, дожличка

На осиновый листочек —

Ястребок пить хочет!

«Проклятие» птицы в детском репертуаре поговорок может вылиться в открытие целой тематической группы в закличках. Так, другая детская «инвектива» записана в 1995 г. в Шимском р-не Новгородской обл. Мальчишки ставили силки на куропаток — «полевых рябчиков» и при этом приговаривали:

Будь неладно тебе,

Чтоб в петлю попал.<sup>9</sup>

#### 4. «На черточку наступишь — Ленина разбудишь!»

В 1998 г. в Ульяновске на Виноградовских чтениях мы с М. Л. Лурье (мой коллега, преподаватель СПБГУКИ) беседовали с местными студентами — учениками профессора М. П. Чередниковой. Они до института учились в Ульяновской ордена Ленина средней школе им. В. И. Ленина № 1. Видимо, апофеоз и частотность упоминания имени В. И. Ленина в этих «триждыленинских» по названию школе и городе породили особый текст детской приговорки. Когда они детьми шли по тротуару, нельзя было наступать на трещинки в асфальте. При этом они приговаривали: «На черточку наступишь — Ленина разбудишь!».

### 5. Подуй ветерок

Речь пойдет о вовремя и к месту заданном вопросе. Причем как вопрос, так и ответ могут быть случайными.

Долгое время были совершенно безуспешными попытки получить сведения о закличках на ветер. И, наверное, вопросы так бы и остались без ответа, поскольку я спрашивал о закличках всегда в контексте детства. Но судьба помогла мне. Однажды я задал этот вопрос прямо на поле во время сенокоса. Сработали неведомые ассоциации, и в итоге записан призыв ветру с интереснейшим интонированием. Но к детским закличкам он не имел никакого отношения.

Испокон века и до 60-х гг. прошлого столетия использовался подсечно-огневой метод подготовки пашни. Выбирая мелколесье (не хвойное),

<sup>9</sup> Д. Мшага Ямская, Частнов Яков Александрович, 1910 г. р. Зап. В. В. Головин, П. В. Предбанникова.

зимой вырубали лес. Крупные стволы, естественно, вывозились в хозяйство. Весной на вырубке во множестве лежали небольшие сухие и свежие деревья, сучья, обрезки, торчали пни. Все это поджигали. Потом обрабатывали землю, часто «лемешком», сохой без полицы. Она рвала мелкие корни и перепрыгивала через крупные. Потом сеяли ячмень или рожь. Боронили граблями или деревянной бороной. На второй год докорчевывали и сеяли рожь (после ячменя), на третий — овес. Обильно удобренная в первый год золой и пеплом земля хорошо родила.

Сжигали следующим образом: или складывали сучья в кучи и поджигали, или становились в шеренгу, наваливали первый ряд, поджигали и продолжали толкать его вперед, загребая все новые сучья. Вокруг было очень жарко — «лапти горели». Поскольку срубленное было достаточно свежим, необходим был ветер для лучшего горения и полного сгорания. Вот в это время и кричали протяжно первые слова («подуй ветерок») и резко и обрывисто вторые

Подуй ветерок... подуй ветерок,

Ой до вечера, ой до вечера!<sup>10</sup>

После того как я впервые записал эту закличку, оказалось, что ее знают все, просто надо было правильно спросить.

## 6. Разрушение каменки охотниками

В 2002 г. в д. Заручевье Тихвинского р-на Ленинградской обл. я беседовал с Пелагеей Ивановной Зерновой, 1920 г. р., которая в 21 год ушла на фронт и вернулась в родную деревню только на пенсии. Когда речь зашла о Великом четверге, после общеизвестной информации о первом умывании утром через серебро, о запаривании кадок вересом, поиске и срезании мутовок, пересчитывании денег, последовал текст, сочетающий как знакомую, так и малоизвестную информацию, который неожиданно завершился совершенно неизвестным мне охотничьим ритуалом.<sup>11</sup>

а) «До зари хозяйка встанет. За водой сходит. Детей всех намот. Коров подоит через самоварну крышку, чтобы вымя не раздрало, чтоб змей не укусил, или вымя не порвала сучьями. Она водичку с родника брала. Она меня маленькую будила,<sup>12</sup> скажет, пойдём, доченька,

<sup>10</sup> Новгородская обл., Любытинский р-н, Дрегельская вол., д. Домославль, Анна Афанасьевна Кудряцева, 1917 г. р.

<sup>11</sup> За час до этого я делал безуспешные попытки вопросов по этнографии охоты.

<sup>12</sup> Обращаю внимание, что во многих записях зафиксирована информация, что детей на Великий четверг надо будить рано и именно с ними совершать ритуальные действия.

сегодня за водичкой ходим. Скажем: “Царь водяной со своей хозяйшкой, с малым детушкам. Разрешите мне... Святой водички мне надобно взять. Детей обмывать, самую, скотинушку на доброе здоровье”. И потом зачерпываем воду и несем домой. Какой родник ближе был, туда и ходили. Все до солнышка».

б) «Ну приносили, если в лес ходят, чучало такое, как веером в елочку. Вот на Великий четверг приносят ее под матицу вешают и в хлев заносят. Чтобы скотинка вся [под] вьюром дома была. От елочки отростает, вихорок такой, как вторая елочка. Его принесут и поднатчат там, где куры спят. И во хлев там в угол повесят, чтоб скотинка всегда дойная дома была. Это вьюрок. Вешали, чтоб скотинка уже всегда сама домой из поля приходит. А что там приговаривали, я не знаю. Раньше скотинка из корытиков ела. Смотрят на осинку, по которой бегают муравьи, ту осинку и спиливают в Великий четверг и делают корытики. Чтоб плодилась скотинка быстрее там. Чтоб у овечки двое трое прибывало стадо. Обязательно эту осинку».

в) «В бане каменку раскидают, навредят, уже баню закрывали на замки. Скажут к празднику надо баню закрыть, а то нахулиганят молодежь. А особенно каменку еще раскидывали в это, в Великий четверг. Около байни не закрыто, зайдут, каменку раскидают. Рыбак или охотник раскидают камни, каменку. Как каменку раскидают, в тот год много рыбы наловит и дичи много набьет. Под Великий четверг. Чего ж он делал, этого не знаю. Приговаривал. А каменку рассыплет и рыба вся будет его и дичь. Вот это было».

При комментировании такого ритуала следует обратить особое внимание на предложение: «Под Великий четверг», т. е. канун праздника. Канун — сколько завершение, столько и начало. Разрушение каменки — действие «десемиотизации». Представители своего мира (охотники) совершают действия представителей иного мира, в пространстве этого иного мира.<sup>13</sup> Устанавливается парадигма нового «начала»: разбрасывание дает прогностику собиранию. Такие действия весьма характерны для обрядов как календарного, так и жизненного циклов. Весьма важно здесь обретение необходимой «множественности» (множества камней). В той же деревне и у того же информатора я записывал известное действие девушек в святки.

<sup>13</sup> Охотники и рыболовы постоянно контактируют с представителями иного мира с целью большей добычи (чаще всего это задабривание лешего, просьба ночлега и пр.).

Девушки раскидывают каменки на «много женихов»: «Девки на женихов каменку растрепали». Обряд прерывает безвременье и устанавливает начало. Характерно, что Великий четверг, хотя праздник и «не в числах», соотносим с природным началом перелета птиц и их токования, соответственно, весенней охоты.<sup>14</sup>

## 7. Четверговая колыбельная

В экспедиции 1996 г. в поселке Неболчи Любытинского р-на мы с Валентином Виноградовым еще раз навестили бывшую учительницу К. В. Соничеву. Наша собеседница, сравнивая себя со своими сестрами, искренне говорила о своем трудолюбии и постоянной помощи родителям. В какой-то момент она, подтверждая этот факт, сообщила, что мать постоянно ей говорила, что она «родилась на Великом четвергу» (хотя ее день рождения на него не приходился). Так она повторила трижды, рассказывая, что мать ее будила, когда она была маленькой, в Великий четверг раньше всех сестер, до солнца, и перечисляла прогностические действия на этот день. Но это впервые записанное интересное выражение помогает разгадать более раннюю запись, сделанную мной также на территории бывшего Тихвинского у., в д. Киприя Хвойнинского р-на Новгородской обл.

Я качу-качу-качу

**На Великом четвергу**

Бай-качули, бай-качули,

Няньке — хлеба две чечули,

Батьке — пива корячок,

Матке — точи коничок.

(М. И. Ильина, 1906 г. р. Зап. 1989 г.)

Обряды и семантика Великого четверга (четверга Страстной недели) в северноновгородских регионах пронизаны высочайшим прогностическим смыслом. Таким образом, в тексте песни фиксируется мощнейшая прогностика убаюкиваемого младенца.

Сам по себе мотив качания («качу-качу, бай-качули») — своего рода прогностический вектор на рост младенца. Традиционная культура прецедентна по своей сущности, а качание, например, на качелях

---

<sup>14</sup> В Великий пост охота не поощряется, в Страстную неделю считается грехом. Начинают и охотятся 1–2 недели после Великого поста (до конца токования, перелета и усаживания птиц на гнезда). После этого охота разрешалась не раньше Петрова дня.

осмысливается как действие «на рост» (на высокий лен, на долгую рожь, разбудить землю). В свою очередь рост младенца — не только физический рост, это и переход от «недочеловека» к человеку.

Великий четверг насыщен очистительными ритуалами: запари-вают вересом кадки,<sup>15</sup> умываются через серебряную монету, пляшут на колесницах и мн. др. Таким образом обозначается и охранительная функция данной песни. И, возможно, самое главное: в Великий четверг надо обязательно встать «раньше всех», что прогнозирует удачный год. Таким образом, две строки колыбельной содержательно доказывают ритуальный характер данного жанра. Вместе с тем структура этой колыбельной вполне стереотипна. После мотива качания (в данном случае «на Великом четвергу») следует мотив одаривания родных (пряником, пивом, тканью). Последние четыре стиха можно трактовать не только как мотив подарка, но одновременно и как частотный мотив «благополучного будущего», поскольку только выросший младенец может одаривать своих сестер, братьев, например:

Баю-баю-байки,  
У матери — китайки,  
А отцу — кумачу,  
Братцу — бархотцу.  
Всім сестрам — по серьгам,  
По кисейным рукавам.  
Всем сестрицам — по денницам  
И по шелковым рукавицам.

(Д.Заозерье Любытинского р-на Новгородской обл.,  
А. С. Митенкова, 75 л. Зап. 1991 г.)

Отсюда следует комментарий «ритуальной логики» четверговой колыбельной: убаюканный на Великом четвергу младенец благополучно вырастет в благодарного кормильца.

<sup>15</sup> У нас примеры карельских колыбельных, где принципиально оцеп обозначают как вересовый:

Вася, зыбочка дубовая,  
Огибочка шелковая,  
**Оцепок вересовый,**  
Вождички ивовые,  
Еще масляник-рожок  
Обсажен был жемчугом.

(Лойтер С. М. Русский детский фольклор Карелии. Петрозаводск, 1991. № 50, 51)

## 8. Два медведя или превращение фольклорной комедии в подлинный жизненный случай

Данные два текста относятся примерно к одному времени — началу XX в. Первый записан в 2002 г. в д. Струнино Тихвинского р-на Ленинградской обл. у Василия Денисовича Ершова, 1928 г. р., замечательного охотника, мастера охоты на лося «на реву». Он рассказывает об охотничьем приключении своего деда на облавной охоте на медведя. Второй текст — своеобразный комментарий к первому. Это советы начинающим медвежатникам из лучшей книги по медвежьей охоте «По медвежьим следам» (СПб., 1900), князя А. А. Ширинского-Шихматова, превосходного окладчика, который сам завалил 130 медведей. Второй текст позволит самостоятельно решить читателю данного сборника, является ли запись от В. Д. Ершова фольклорным текстом или реальным рассказом об охоте своего деда.<sup>16</sup>

### 1. Интервью с Василием Ершовым.<sup>17</sup>

В. Е. *Нас три семьи жило. Нам по деду была фамилия Струнинский.*<sup>18</sup> *И деревня, наверное, в честь него названа. Из Дрегли<sup>19</sup> он переселил три семьи. Это уж точно. Их было тут три семьи так. Фамилии я не помню, а прозвища этих семей, так называли. Вот наша так, называют журавли, другие тут назывались поиздери, а еще семья была значит — болото. Это все местные знают, кто кому кланялто. А еще, значит... Дома еще тут были срублены. Пил не было. Амбар помню и гумно. Так вот не пилен лес, а топором. Только топором, пилы тогда не было. Там тогда лес был такой, что он крепкий. Так, что может быть пила и не [сможет] взять.*

В. Г. А что, Ваш отец здесь барскую охоту организовывал?

В. Е. *Нет, это дед. Тогда, значит, было как. Вот дикий край тут был воце. Потом он [дед] стал [торговать] лесом — лесопромышленником. А так он тоже обычно охотой занимался. Вот было значит, [для тех,] кто охотой занимается, «заказ». Даже для иностранцев. Или местные помещики, любители охоты, заказывали медведя обойти. Вот. Ну, если допустим, удачная охота произошла,*

<sup>16</sup> Отметим, что Новгородская губ., куда относился и Тихвинский у., где сделана запись, — одно из любимейших мест охот князя А. А. Ширинского-Шихматова.

<sup>17</sup> Принятые сокращения: В. Е. — Василий Ершов; В. Г. — Валентин Головин.

<sup>18</sup> Струнинский — запись велась в д. Струнино Тихвинского р-на Ленинградской обл.

<sup>19</sup> Ныне д. Дрегли Любытинского р-на Новгородской обл. (б. Тихвинский у.).

то мог охотник [отдыхать?], но заработок хороший у него получался, что зиму на лошади не надо было работать.

В. Г. Это что, около ста рублей?

В. Е. Да, это около ста рублей, наверное. Это по тем-то деньгам. И лошадь хорошая была, сто рублей стоила. Корова двадцать пять. Тогда вот так отец рассказывал.

Так вот я подхожу-то вот к этому. Вот деда ходил, ходил... Такой медведь попался. Боялся, сосед стрельнет.<sup>20</sup> сосед тоже ходил за этим медведем. Обошел все-таки. А этот, который медведя-то купил, так, значит, в нашей местности собирал на круг, чтоб стать на номера — вот, [этих людей называли] «кричане».<sup>21</sup> Там, представляешь если, там была задача вот кричать, стучать, значит. Женщины ходили — и дед, и барин там, понимаешь. А медведь-то был здорово так напуган, он не пошел значит туда. Он выучил видно все эти, повадки что ли. Ему уходить надо в другом месте. Пошел-то он туда значит, туда где не кричат. А дед тоже, был на номере, у него шомпольное ружье, значит. Нельзя.<sup>22</sup> Но холостым можно выстрелить. А так нет.

Ага, медведь, там значит, пошел — значит, кричат. А медведь-то на деда и идет. Может, гласит, чтоб его не убивало. На деда и

---

<sup>20</sup> Между крестьянами существовала жесткая конкуренция, стоимость охоты на обложенного медведя доходила до астрономических, по крестьянским меркам, сумм, до 300 р. Поэтому были случаи, когда одни сознательно портили охоту другому или сгоняли зверя с берлоги, дабы он залег в другом месте, опять же с целью продажи «охоты».

<sup>21</sup> Кричане (крикуны) — люди, стоящие по задней, противоположной стрелкам, стороне оклада. В их задачу входило криком, шумом, не сходя при этом с места, не дать зверю выйти из оклада и сориентировать ход зверя на стрелков. В облавной охоте также еще участвуют: окладчик, заранее обложивший территорию, в которой находится берлога. Он собственно и продает охоту. Дед В. Д. Ершова Александр Васильевич Ершов, видимо, и был окладчиком. Хотя фамилия информатора дает один косвенный намек. В такой охоте принимали участие еще и ерши(!) крыловые, заводчики и собственно стрелки, купившие охоту. Ерши действовали внутри оклада, и их задача была ходом, тихим криком и постукиванием поднять зверя с берлоги. Крыловые-молчуны (несколько человек) стояли по краям оклада от стрелков. Они были одеты в белое, т.е. замаскированы, и молча стояли за деревьями. Если зверь через них начинал выходить из оклада, они не более чем выходом из-за дерева и легчайшим постукиванием о дерево обозначали свое присутствие, вынуждая зверя двигаться опять-таки на стрелков. Заводчики — обычно два человека, которые от вершины оклада расставляют кричан до крыловых.

<sup>22</sup> Стрелять в зверя на облавной охоте разрешалось только стрелкам, купившим охоту.

идет. А кто его знает, может так и получилось. На деда и пошел. Он [дед] со своей шомполки выпалил.<sup>23</sup> А медведь все равно идет на него. Когда он сравнялся с ним, он, значит, [поднял] палялку свою, это шомпольное ружье, и по башке и заехал медведю. Ложжа-то и отскочила. Шомпольное ружье оно было тяжелое такое — еще лучше стало. Когда ложжа-то, приклад-то отскочил он стволями его — и по башке и въехал. И лучше.

Ну вот, прокричал, что вот так и так. Подбежали тут вот — «Что за дела!». Связали этого медведя. Жердь такую воткнули и четыре мужика этого медведя понесли к барину. Дед думал что убил, а пока туда несли он на людей зашипел, закручивается, значит. — «Нет, барин, вот медведь живой». Вот так вот. Он тогда связанный, значит. — «Так ты, grit, Александра Васильевич рисковал вот жизнью». — «Рисковал выходит. Да вот ружье да я ведь сломал». — «Ну, ружье, говорит, это сломал ты мое. Такое, вот тебе, курковое». А было шомпольное.<sup>24</sup>

2. Текст из книги А.А. Ширинского-Шихматова «По медвежьим следам»:

«С грустью приходится установить тот несомненный факт, что редкий окладчик заслуживает доверия; по крайней мере, из знакомых мне окладчиков, которых не менее трехсот человек, надежных людей четыре-пять не больше. По этой причине, с окладчиком нужно держать себя с известным тактом и на слово ни в каком случае не верить, а все проверять по доказательствам. <...>»

Ох, уж эти окладчики! Сколько крови они в состоянии перепороть охотнику своей невозмутимой беззастенчивостью и своими ультрамошеническими проделками. <...>»

Неопытный охотник должен покупать берлогу не иначе, как поставив непременно условием, чтобы зверь был окладчиком выставлен именно на него, охотника, — другими словами, что деньги будут уплачены лишь за того медведя, которого охотник или товарищи его будут стрелять. Не сделав такой оговорки, а условливаясь платить за круг с медведем или, вернее, круг с медвежьими следами, охотник по

<sup>23</sup> Иногда разрешалось палить холостыми патронами, дабы загнать зверя обратно в оклад. Дед Ершова если стрелял, то стрелял холостыми. Шомполка — см. след. сноску.

<sup>24</sup> Шомполка — дульнозарядное ружье, в которое через ствол шомполом досылались порох, пуля (заряд), пыжи. К началу XX в. устарело. Курковое — казнозарядное и, соответственно, значительно более удобное и современное ружье.

нынешним временам и нравам никогда медведя не увидит. *Окладчики обложат ему одну пустую петлю медвежьих ходов, в то время, как самый медведь будет обложен в другой стороне, а в конце охоты, как по нотам, мужички разыграют хорошо разученную комедию, где представят, как медведь шел, как он рывкнул, как чуть не съел дядю Евстигнея, иногда принесут и шапчонку, якобы дяди Евстигнея, поболе рваную, — и наконец заявят, что он, черная зверюга, бросился на облаву и, несмотря на крики и чуть ли не рукопашный бой, все-таки прорвал облаву и ушел. В финальном заключении охотник платит, смотря по условию: 1) за круг, 2) за облаву, 3) за рваную шапку, 4) за постой, и 5) всего, конечно, больше за водку. И грустно и обидно, но это — так...*» (курсив мой. — В. Г.).<sup>25</sup>

Итак, охотничья практика, описанная А. А. Ширинским-Шихматовым, легла в основу рассказов, превратившихся в семейное предание. Оно сохранялось в памяти семьи Ершовых по крайней мере весь XX в. Возможно, это предание держалось как объяснение, откуда в доме взялось такое престижное ружье, т. е. было привязано к предмету. Всё это стоит как бы на пороге фольклора, но с реальностью подобных фактов устной традиции следует считаться и не упускать их из поля зрения.

## 9. Капитан, капитан, улыбнитесь

В 2003 г. вместе с М. Л. Лурье мы побывали в солидном военном городке, где есть и церковь, и ресторан, и стадион. В казарме мы, изучая солдатскую субкультуру, опрашивали солдат роты охраны и разведки. После беседы завязался интересный разговор с 27-летним капитаном, заместителем командира роты по воспитательной работе. Ему совсем недавно было присвоено звание капитана, соответственно на погонах у него было по четыре звездочки. Он и описал нам принятый у офицеров ритуал «посвящения в звание».

**Приведу его описание:** в числе приглашенных в ресторан или домой должны быть, как минимум, низшие и старшие по званию. Новоиспеченный капитан кладет в стакан с водкой 8 звездочек и обращается к низшему по званию: «Товарищ лейтенант, разрешите отбыть в другое воинское звание». Получив разрешение, выпивает водку и сплевывает звездочки на пустые погоны (в данном

<sup>25</sup> Ширинский-Шихматов А. А. По медвежьим следам. С. 27–28.

случае по четыре на каждый). Далее сослуживцы проверяют его форму одежды, заставляют выполнить строевые команды. Если ни одна из звездочек во время выполнения команд не упала, он обращается к старшему по званию: «Товарищ майор, разрешите прибыть в другое воинское звание» и получает разрешение. Только после этого он становится полноценным капитаном. Если хоть одна из звездочек во время строевого испытания упадет, иницируемый должен все повторить.

А. В. Ромодин

## СЕВЕРОБЕЛОРУССКИЕ ВЕСЕННИЕ «ПАКЛІКАННІ»

В весенних песнях с особенной силой воплощено извечное стремление человека к прорыву в бесконечность. Эти напевы, устремленные в воздушную бездну, напрямую обращены к природной стихии. Человеческий голос завоевывает необъятный простор. Посыл звука, тембр, артикулирование, необыкновенной силы эмоция — все исполнительские, психофизиологические ресурсы максимально задействованы, нацелены на достижение одной важнейшей задачи — звукоинтонационного овладения огромным пространством.

Северобелорусские «пакліканні» пелись девушками на больших высоких камнях, расположенных на значительном расстоянии друг от друга.<sup>1</sup> Звонкие голоса, пронзая потоки воздуха, далеко разносились. Звук направлялся в пространство. Исполнительницы из разных деревень посылали свои песни навстречу друг другу. Пели группами. Напевы звучали одновременно, переплетались, образуя грандиозную симфонию голосов. Звали весну, но вместе с тем общались, состязались, переговаривались, перекликались. Шелест листвы, порыв ветра, безграничность раскинувшегося поля — все природное

<sup>1</sup> Пение веснянок на высоких местах — широко распространенное, известное явление. В данном случае дополнительное веское сакральное значение приобретает камень. О разнообразных свойствах камней, мифологических мотивах, связанных с ними, см.: *Виноградов В. В., Громов Д. В.* Представления о камнях-валунах в традиционной культуре русских // *Этнографическое обозрение*. 2006. № 6. С. 125–143. «Пакліканні» поются на головокружительной высоте, на «голой» шершавой поверхности камня. В голосе, зове — предчувствие будущего; в фундаменте, тверди — символика прошлого.

окружение присутствовало в этих напевах, дополняло их, управляло ими. В свободе звукопосылов, стихийной полнокровной силе голосов заключается глубинный, определяющий ритуальный смысл весенних покликаний. В зовах — скупая, сдержанная простота интонационных очертаний и в то же время необычайная эмоциональная мощь, напряженный, упругий певческий «выброс» звука. Природность — всюду. В пении — страстный призыв, обращение к новому, торжествующее слияние с миром. В песне — ясный контур объемного, вольно льющегося звукового потока.

Светлая, развернутая мелодия «пакликанья» встроена в секстовый диапазон и состоит из трех основных звуков — важнейших узловых точек, образующих интонационный стержень напева. Центральный тон — сердце песни. Вокруг него вращаются, к нему устремлены все остальные звуки мелодии. Главный элемент зова — квартовые скачки от нижнего (субквартового) тона к опорной точке напева. Это начальное, дважды повторенное движение вновь появляется в припеве песни. Квартовые ходы превращаются здесь в ауканье. Верхний звук — ослепительная большая терция к основному тону — венчает конструкцию. Эти терцовые вершины между тем появляются лишь в начальном разделе. Далее мелодия спадает, достигая своего нижнего (субквартового) звука, и наступает кульминация — зов, ауканье, припев. Секундовые ходы — дополнительные, как бы проходящие, подчеркивают устремленность к центральному тону напева. В начальной фазе мелодии упрямо повторенная секунда, соединяющая центральный звук с верхнетерцовыми, создает ощущение монотонности, бесконечности движения. В припеве — секунды другого типа: глиссандирующие, соскальзывающие и к нижнему, и к основному тону напева. Полетный квартовый зов смягчается опевающими секундовыми скольжениями.

В сочетании, взаимопроникновении различных эмоциональных сфер, контрастных состояний заключается глубинный характер, внутренний смысл песни. Упругая стройность основного звуковысотного контура размывается опеваниями, перетеканиями. Напевность, гибкость, текучесть интонации оттеняется остротой ритма, акцентностью звукопроизнесения. Конечно, только в исполнительском процессе, при живом артикулировании становятся заметными подобные нюансы. Но и в самой форме напева имеются различные планы, просматриваются контрастные черты.

Достаточно типичные противоречия обнаруживаются в соотношении слогов и ритмических долей мелострофы. Текстовая форма

4+4+6 («А дзе тая калужынка, што голуб купаўся») распадается на две неравномерные части.<sup>2</sup> Первая из них содержит восемь, вторая — шесть слогов. Количество ритмических долей, по отношению к слогам, увеличено и составляет шестнадцать единиц. Расширение происходит вследствие двукратного удлинения второго и пятого слогов шестислоговой группы. Острые интонационно-ритмические импульсы формируют эмоциональное направление напева. Начальный квартовый зов-скачок образуется при упругом ямбическом движении от первого ко второму слогу. Завоевание мелодической вершины происходит во время экспрессивного соединения пятого и шестого слогов текста (в начальной фазе второй четырехслоговой группы). И наконец, отмеченный ямбический активный посыл на расширенных слогах шестислоговой группы образуется при интонационном движении от гребня напева к его основанию. Эмоциональный смысл мелодии, ее восходящая устремленность и ниспадающее завершение формируются узловыми точками — энергичными поступательными ритмоинтонационными импульсами. В них сфокусирована, сконцентрирована образно-интонационная сущность песни. Острые ямбические выпадки придают начальную зовность мелодии. Но они же создают еще один, контрастный интонационный оттенок: истаяваемость при нисходящем мелодическом движении. В «успокаивающемся» разделе напева (втором стихе смешанной четырех-шестислоговой формы) эти выпадки-импульсы, кроме того, расширяют время заключительных шести слогов до восьми единиц музыкального ритма. Конфликтность поэтической и музыкальной временных компонент парадоксальным образом снимается, уравнивается при помощи самого острого средства — ямбического поступательного движения, меняющего здесь, однако, свой первоначальный призывный смысл, удлиняющего слого, умиротворяющего интонацию.

Кульминация песни — бестекстовый припев, состоящий из двусловных аукрающих возгласов. Трижды повторенные, эти аукранья образуют

---

<sup>2</sup> Полная стиховая форма включает в себя рефрен: (4+4+6)+г3. В тексте статьи рассматривается лишь одна из песен. Иные варианты представлены в нотных примерах и комментариях к ним. В разных «пакліканнях» обнаруживается четырехслоговая форма, как с квантитативным удлинением второго слога стиха, так и без него. Другая, шестислоговая форма также ориентирована на удлинение второго стихового слога. Эти расширения вызывают эффект узнаваемости, моментальной «прочитаваемости» формы. Удлинение второго слога стиха содержится и в самом аукранье. Подобная краска олицетворяет припев и в то же время словно вырастает из него. Форму «пакліканья», таким образом, создает аукранье, зов.

в результате шесть слогов припева. Подобное деление, однако, условно. Каждый возглас («А-у») протягивается, поэтому и число слогов может восприниматься в увеличении: до трех (и даже четырех). Эти дополнительные единицы измерения, порождаемые протягиванием возгласов, образуют присовокупленные, колеблющиеся ритмы. На первый план выступают музыкально-акустические факторы. Форма песни становится неотделимой от артикуляции. В кульминационном разделе напева с наибольшей очевидностью вскрывается их взаимосвязь. Более того, в припеве обнаруживается приоритет артикулирования, его главенство над формой. Два первых ауканья состоят из четырех долей музыкального ритма. Третий возглас образован из трех долей (возникающих вследствие дробления предшествующих стабильных единиц). Данное деление тоже достаточно условно. Второй слог каждого ауканья свободно протянут. Музыкальное время становится текучим, импровизационным. В двух последних возгласах и первые слоги распадаются на более мелкие составляющие. Протяженные звуки наполнены акустическими биениями. Появляются отчетливо улавливаемые слухом сонорные краски. В конфликте слогов и музыкально-ритмических долей главенствует интонационно-акустический фактор. Особенности артикуляции кристаллизуют форму припева.<sup>3</sup>

Песне присуща необыкновенная гибкость конструкции. Принцип асимметрии придает звучанию особый — текучий, зыбкий — характер. При слушании тем не менее напев воспринимается стройной, законченной формой. Завершенность эта, однако, мнимая. Песня устремлена в бесконечность. Двойственность впечатления создается текучестью формы. Текст образован из крупных контрастных разделов: 1) основная часть; 2) припев. Основная часть состоит из двух главных элементов, содержащих последовательно восемь и шесть слогов. Но эту же часть можно представить и трехэлементной. В данном случае начальный текст («А дзе тая калужынка») продолжается двумя взаимосвязанными структурами («Што голуб»; «Купаўся»). Отообразим подобное движение в схеме: А (8); Б (3+3). Припев, состоящий из шести слогов, имеет свойство парности; каждый возглас — двусложный. В зависимости от взгляда на форму меняется ее выражение. Конструкция песни складывается во взаимодействии принципов двух-трехэлементности.

<sup>3</sup> О всеопределяющем значении в традиционной культуре феномена артикуляции см.: Земцовский И. И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 152–189.

Кардинальное свойство словесного структурирования текста заключается в постепенном сокращении количества слогов на пути к окончанию строфы [А-дзе-та-я (4); Што-го-луб (3); А-у(ё) (2)]. Сжатие материала по мере приближения финальной точки оказывается важнейшим конструктивным принципом построения формы. Подобные признаки обнаруживаются в музыкальном становлении песни. В напеве особенно отчетливо выявляется динамизация формы мелодической строфы. Ладоинтонационное движение тяготеет к основному тону. Ритмическое же развитие осуществляется с помощью непрерывно повторяемого четырехдольного мотива-зова, состоящего из остро-наступательного «ямба» и трех последующих, одинаковых по времени единиц. Поначалу этот призыв, скоординированный с движением слогов, не столь заметен. Главный ритмический мотив словно теряется в окружении мелодических спадов и подъемов первой четырехслоговой группы. Постепенное выявление зова происходит в следующем, шестисложном разделе (состоящем из двух элементов, составленных из трех слогов). И наконец, в припеве главный ритм песни как бы вырывается на волю, торжествуя в трех аукрающих возгласах. В неуклонном становлении этого клича запечатлена глубинная — зовная — природа весеннего «пакліання». Припев, содержащий три призыва, распадается тем не менее на две эмоционально-смысловые части. Первая пара ауканий — начальная часть; третий зов — финальный раздел. Взаимодействие принципов двух-трехэлементности выявляется здесь с полной отчетливостью. Два первых зова вливаются в третий. Своеобразная логика формы обнаруживается в асимметрии конструкции, изменчивости ее элементов, при одновременной великолепной законченности целого. Мощный финальный зов утверждает, окончательно узаконивает тенденцию к предельному сжатию интонации. Остаются только две доли, два слога, два звука, как пружины направленные к одному главному — всеопределяющему — долготу, финальному тону. Напев понесся в бесконечность.<sup>4</sup>

Каждое песенное проведение нацелено, ориентировано на свое окончание — последнее ауканье. К припеву — апогею мелодии —

---

<sup>4</sup> О характерной для северобелорусских песен мифологической, фонической природе *гласной*, координируемой «с продленным в “бесконечность” опорным тоном», см.: Тавлай Г. В. Архетипы архаического интонирования в обрядовой практике белорусов: формы «горловой» звукоподачи в системе песенного стихового ритма // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука. СПб., 2003. С. 119.

устремлены все ее эмоционально-интонационные силы, ресурсы. Заключительный выклик готовится исподволь. Огромный внутренний импульс содержат упругие ямбические движения, сильные доли музыкального времени. Совершается постепенное неуклонное волевое нагнетание энергии звукового потока. Все наступательные порывы акцентированы ритмически и мелодически. Каждое последующее сильное время расширяется. Акцентные точки сплетены друг с другом неумолимой логической нитью. Все они ведут к остановке, фермате, повисающей, готовящей начало аукрающих зовов припева. Спад мелодии в этом разделе формы продолжается моментальным контрастным интонационным взлетом-призывом. Протяженный ферматный звук наступает на слабом времени, длится на нижнем, темброво-тусклом мелодическом тоне. Остановка здесь, однако, незначительная. Но и в этом краткосрочном замедлении, начинающемся на слабой доле, неуловимо ощущается сильное время. В звучании длинного ферматного тона присутствует собственная внутренняя энергия порыва, затаившегося, готовящего мгновенное наступление припевных ауканий. Заключительные же зовы, устремленные к окончанию формы, содержат мощный, экспрессивный ямбический посыл, несутся к своим сильным долям. Завершающее аукранье напряженной струной вытянуто на последнем, кульминационном, особенно протяженном ферматном тоне. Полетность интонации создается постепенным усилением тяготения начальных «ямбов» к замедлениям, остановкам в конечных разделах напева. Образуется своеобразная форма «ферматности», выраженная в последовательности временных протяжений, передающих друг другу внутреннюю энергию и сообщающих всей песне чрезвычайную эмоцию.

Идея напева — зов, обращенный в бесконечность. Эта глубинная содержательная направленность обнаруживается на всех уровнях формообразования. Важнейший конструктивный план заключается в соотносительности пульсирующего, энергичного развертывания напева (включая его мелодику, ритмику, музыкально-поэтическую структуру) с тенденцией к постоянной оттягиваемости, сдерживаемости движения. Конфликтность сущностных свойств предопределяет целостное содержание песни. Но любые — общие, частные черты могут выявиться лишь в конкретном исполнительском акте. Более того, стройность формы парадоксальным образом создается, подчеркивается свободным, смелым, нестандартным артикулированием. Жесткость темброинтонации, резкость направленной в пространство

звукосоподачи — эти свойства, средства характерны для исполнения любых календарных песен. Весенним «пакліканням» присущи особенно острые ритмы, чуть ли не «рубатные» раскачивания, глиссандирующие скольжения, своеобразная — фальцетная мелизматика, свободный мелодический строй. Наиболее колоритный, примечательный элемент напева — ауканье — выражен в вытянутости, протяженности звучания, ощущаемого, трактуемого как бесконечность. Символическая нескончаемость зова обнаруживается в конкретном использовании приема «внутренней артикуляции». Этот исполнительский способ подразумевает чуть заметное перетекание гласных звуков при взятии одного протянутого музыкального тона. Зов из припева «пакліканья» интонационно варьируется последовательно на гласных: А — У («А — у — йя»); А — О («Ай — ё — йа»). Губы певиц при этом почти сомкнуты в застывшей полуулыбке; артикулируют — невидимо, «внутренне» — только связки, гортань.<sup>5</sup>

Главная особенность припева состоит в расщеплении вокальных голосов на две партии. Запевная часть исполняется между тем всеми певицами монодийно-гетерофонно — в типичном для северобелорусской этномызыкальной традиции стиле многоголосного ансамблевого интонирования. Верхний голос, дублируя нижние, поднимается в припеве на октаву. Создается впечатление, что одной высоты звука певицам недостаточно. Зов словно вырывается наверх. Голоса обнимают большое пространство, наполняются обертонами. Напев приобретает объемность звучания, ширится, рвется ввысь, в «бесконечность». Общий ансамблевый строй при этом в каждой последующей строфе повышается. Певческие голоса предельно индивидуализированы. Поэтому в коллективной темброинтонации обнаруживается особенная жесткость. Унисоны — условны. В образно-эмоциональном стремлении все едины: нацелены на завоевание основного тона напева, ориентированы на зов, на клич. Но обращение к простору в этом совместном призыве совершается раздельно, психологически автономно. Находясь рядом с другими, вызывает каждый от себя; пребывая в группе, аukat сам — от собственного лица. Поет, высказывается *одно* существо, в собрании *нескольких* существ. Отсюда — свобода, раскованность, расплывчатость темброинтонации, ее *вероятностность* — основополагающий

---

<sup>5</sup> О значимости артикуляции в построении формы, при объединяющей роли личностной инициативы народного певца, инструменталиста см.: Ромодин А. В. Исполнитель и традиция: Психолого-артикуляционные аспекты морфологии // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002. С. 155–162.

принцип артикулирования, свойственный и отдельному исполнителю, и, особенно, — всей вокальной группе.

Северобелорусские весенние «пакліканні» (в ансамблевом звучании) были записаны нами от четырех певиц из д. Москаленята Городокского р-на Витебской обл. Запись состоялась в 1988 г. и велась многоканальным способом. Другие версии этой песни (главным образом, в сольном исполнении) зафиксированы в последующих наших экспедициях. Записано было относительно немного: несколько образцов напева в деревнях Городокского и Полоцкого р-нов Витебской обл. «Пакліканні» фиксировались также белорусскими этномузыкологами, но не публиковались. Уникальные эти песни с элементами ауканья имеют достаточно четко очерченный ареал распространения, ограниченный, по-видимому, Городокским и Полоцким р-нами Витебской обл. Беларуси.

Представляя собой самостоятельную, чрезвычайно колоритную краску внутри большой северобелорусской традиции, весенние «пакліканні» содержательно, структурно, функционально взаимосвязаны с другими фольклорными жанрами. По характеру напева «пакліканні» относятся к одному из мелодических типов, свойственному некоторым иным формульным песням весенне-летнего календарного цикла. Структура данных песен образует терцовый лад с субквартой (включающий секстовый звукоряд, терцовую мелодическую вершину, нижнее квартовое основание, центральный опорный тон). Важнейшим, существенным признаком, объединяющим подобные напевы, оказывается их образный, содержательный смысл: магическое обращение к стихии, кличевость, зовность. Сходные с «пакліканьями» светлые кварто-терцовые контуры мелодий характерны для многих купальских, жнивных, масленичных песен, для припевов волочечных.<sup>6</sup> Имеется структурная соотнесенность со свадебными плачами, существуют интонационные переключки со свадебными напевами, ритуальными инструментальными «Наделяными».<sup>7</sup> Зовы весеннего «пакліканья» обнаруживают глу-

<sup>6</sup> Среди многочисленных белорусских публикаций см. тома из серии «Беларуская народная творчасць»: «Жніўныя песні» (1974); «Зімовыя песні» (1979); «Веснавыя песні» (1979); «Валачобныя песні» (1980); «Купальскія і пятроўскія песні» (1985). См. также: *Мажейка З. Я.* 1) Песні Беларускага Паазер'я. Мінск, 1981; 2) Календарна-песенная культура Беларусі: Опыт системно-типологического исследования. Минск, 1985; *Тавлай Г. В.* Белорусское купалье: Обряд, песня. Минск, 1986.

<sup>7</sup> См.: Песни Псковской земли: Календарно-обрядовые песни / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1989. Вып. 1; Традиционная музыка русского Поозерья / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской. СПб., 1998; Народная традиционная культура Псковской области:

бинные черты сходства с сигнальными пастушескими наигрышами. Вокальные же имитации этих наигрышей отчетливо ассоциируются с интонациями ауканий. Свойства призывности, обращения, диалогичности предопределяют соотношенность, взаимодействие разнообразных форм традиционной культуры.

Северобелорусское весеннее «пакліканне» являет собой замечательный образец сочетания самых различных содержательных, структурных, эмоциональных планов, сфер, начал. В одной песне (и в одном существе) совмещены лирическое высказывание и страстный зов, вокальный распев и инструментальный сигнал, стремительный интонационный порыв и безграничная протяженность ауканий. Феномен зова-обращения определяет содержательную направленность песни. Покликания, переключки, ауканья певиц содержат и сакральный, и чувственно-психологический смысл. Мощный зов-звук послан в пространство, но в то же время обращен к человеку. Совершается непрерывный диалог: между исполнителями, партиями ансамбля, между вызывающими друг друга издали певческими группами. В зовах слышится утверждение жизни. Природное, стихийное начало предстает в них формой возвышенного поэтического выражения.<sup>8</sup>

---

Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. / Ред.-сост. А. М. Мехнецов. СПб.; Псков, 2002. Т. 2.

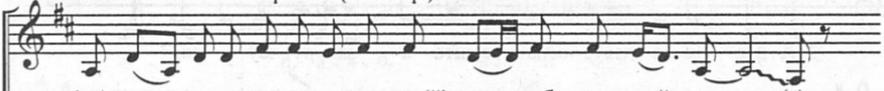
<sup>8</sup> Приносим благодарность Г. В. Тавлай за оказанные любезные консультации.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

## Паклікання

### № 1

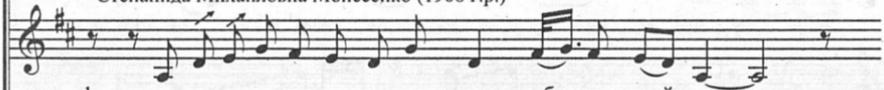
Анна Ивановна Вобрикова (1910 г. р.)



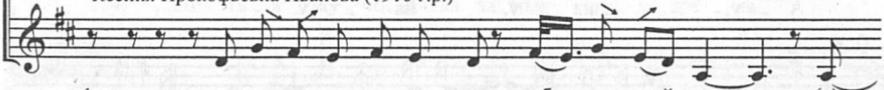
1. А дзе-э та-я ка-лужынка, што(й) го-луб ку-паў-ся (ё),  
Марія Кузьминична Сафронова (1920 г.р.)



1. ...дзе-ж та-я ка-лужынка, што го-луб ку-паў-сё,  
Степанида Михайловна Моисеенко (1908 г.р.)



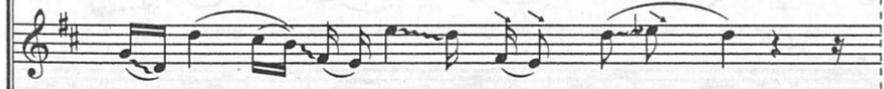
1. ...э-та-я ка-лужынка, што го-луб ку-паў-ся,  
Ксения Прокофьевна Иванова (1910 г.р.)



1. ...я ка-лужынка, што го-луб ку-паў-ся, (а)



А - у, йа - у, йа - у.



А - у, - йа - у, йа - у.



А - ё - о, а - ій-ё, а - (й)а - о.



А - (й)о, а - о, а - о.

2. А дзе та - я дзяў - чо - нач - ка, што я - й за - ру - чаў - сё - (о),

2. ...дзе ж та - я дзяў - шчо - нач - ка, што я за - ру - чаў - ся,

2. А дзе та - я дзяў - чо - нач - ка, што я за - ру - чаў - ся,

2. ...дзе ж та - я дзяў - чонень - ка, што я за - ру - чаў - ся, А -

А - у, йа - у, я - у.

А - у, (х)йа - у, йа - у.

А - ё, йа - я - а, йа - о.

- - йо, йа - а - о. ы - го.

3. Даў - но та - я ка - лужан - ка тра - вой за - ра - шчо - на,

3. ...но та - я ка - лужан - ка тра - вой за - ра - шчо - на,

3. Даў - но э - та - я ка - лужан - ка тра - вой за - ра - шчо - на,

3. ...о та - я ка - лужан - ка тра - вой за - ра - шчо - на,

А - у, я - а - у, я - у,  
 А - у, йа - у, йа - у,  
 А - о - й, а - я - о, я - а - о.  
 А - о, я - о, а - о.

4. Даў - но та - я дзяў - чо - нач - ка за - маж ад - да - дзе - на,  
 4. ...но та - я дзяў - чо - нач - ка за - маж ад - да - дзе - на,  
 4. ...но та - я дзяў - чо - нань - ка за - маж ад - да - дзе - на,  
 4. ...о ж та дзяў - чо - нень - ка за - маж - жа ад - да - дзе - на,

А - у, я - а - у, я - у.  
 А - у, я - у, я - а - у.  
 А - о, й, я - й йё, йа - о.  
 А - о, я - о, ы - о.

Этот напев «паклікання» записан многоканальным способом 08.08.1988 г. в д. Москаленята Городокского р-на Витебской обл. от ансамбля, состоящего из четырех певиц. Пели опытные исполнительницы. М. К. Сафронова — известная в своей округе свадебная сваха. А. И. Вобрикова — незаурядная плачя. Все певицы — неперменные участницы народных обрядов и праздников. К. П. Иванова, С. М. Моисеенко, М. К. Сафронова, А. И. Вобрикова на протяжении многих лет были основными действующими лицами, персонажами уникальной, сохранившейся до последнего времени масленичной похоронной игры (обход дворов; оплакивание, закапывание, поминовение «Деда» и «Бабы» — больших антропоморфных кукол). У всех исполнительниц присутствует ярко выраженное игровое начало. В записанной песне особенно заметны импровизационные черты. Каждая певица обладает самобытной, только ей присущей исполнительской манерой. Поют смело, широко. Тембры — разные, терпкие. Во многих случаях используется свободный мелодический строй. Нередко слышны диссоциирующие жесткие секундовые созвучия. Строфы отделяются вольными, достаточно длительными паузами. Песня «дышит», течет свободно. Протяженное линейное движение дополнено резкостью вертикальных сочетаний. Всюду присутствует прихотливая игра ритмических рисунков. Предельно индивидуализированные вокальные партии, сливаясь в общем звучании, создают объемный, цельный, развернутый образ обрядовой песни.

Форма стиха смешанная, четырех-шестислоговая: (4+4+6)+г3.

### Ритмическая схема 1



№ 2



1. Ч'і ко-ні ў чыстам полі ма-і у са-доч-ку, Йя-у, йя-а-у, йя-а-у!



2. А хто лю-биць да-лё-каю(й) са-сед-ня доч-ку, Йя-у, йя-у, йя-у!

1. Ч'і коні ў чыстам полі маі у садочку,  
Йя-у, йя-у, йя-у!
2. А хто любіць далёкаю(й) саседня дочку,  
Йя-у, йя-у, йя-у!
3. Я етую далёкаю людзям падарую,  
Йя-у, йя-у, йя-у!
4. А саседню дочку люблю и расцалую,  
Йя-у, йя-у, йя-у!

Комментарий певичы: «Это йа-гу, йа-гу — это раньше звали вясну, кликали вясну!».

Берзина Любовь Анисимовна, 1916 г. р., д. Заборовье. Песня записана в д. Стодольница Полоцкого р-на Витебской обл. в октябре 1988 г. Исполнительница трактует напев весьма необычно. Вносит в него черты романсовости. Интонирование гибкое. Ритмика свободная; тембр мягкий, теплый. Иногда появляются несколько даже гротескные черты. Исполнительская версия — индивидуализированная, нестандартная. Структура, напротив, типичная.

Форма стиха смешанная, четырех-шестислоговая: (4+4+6)+г3.

Ритмическая схема 2



№ 3



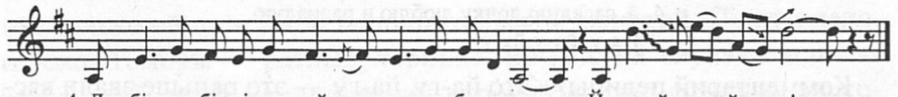
1. У га-ро-дзе тыч-ка, пад га-ро-дам тыч-ка, Йа-у, йа-у, йа-у!



2. Любі мя-не, мілы мой, хоць я не-вя-ліч-ка, Йа-у, йа-у, йа-у!



3. У га-ро-дзе мя-та, пад га-ро-дам мя-та, Йа-у, йа-у, йа-у!



4. Любі, любі, мілы мой, хоць я не-ба-га-та, Йа-у, йа-у, йа-у!

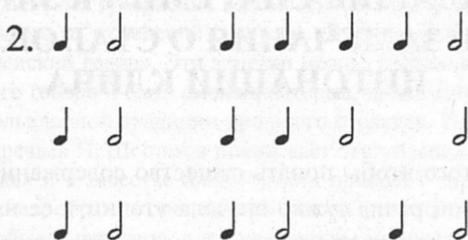
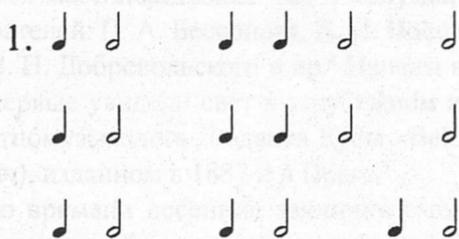
Исполнительница — Брэхнова Елена Сергеевна, 1928 г. р., д. Вировля. Запись произведена 25.08.1992 г. в д. Вировля Городокского р-на Витебской обл. Материал фиксировался многоканальным способом от ансамбля, состоящего из восьми певцов. В записи принимала участие Л. М. Ивлева.

Нотирован голос ведущей исполнительницы — Е. С. Брахновой. Остальные певцы ориентированы на звуковедение, напев лидера группы. Не все, однако, могли отчетливо исполнять «ауканье» — припев.

Этот вариант «Пакліканья» содержит вступительную звуковую направленность на вторую ступень напева, служащую поначалу как бы иллюзорной его опорой. Неустойчивость скольжения полетного первого раздела формы оказывается противопоставленной утверждающей интонации припева. Образуется своеобразное раскачивание тонов, организующее звуковую конструкцию песни. Два раздела — две сущностные ипостаси напева. Опора завоевывается вновь и вновь с неумолимым внутренним постоянством. Начальное «нащупывание» звукового стержня песни неизменно приводит к «зову». Это непрерывное неуклонное колебание, интонационное раскачивание создает впечатление бесконечности, безграничности во времени и пространстве.

Форма стиха шестислоговая: (6+6)+г3.

### Ритмическая схема 3



С. В. Подрезова

## ОТ КАЛЕНДАРНЫХ ПАРЕМИЙ К ЗАКЛИЧКАМ ВЕСНЫ: ЗАМЕЧАНИЯ О СТАНОВЛЕНИИ ИНТОНАЦИИ КЛИЧА

Для того чтобы понять существо содержания народной музыкальной речи, нужно сначала уточнить ее интонационные истоки, осознать смысловое назначение простейших и наиболее древних музыкальных построений, а затем уже проследживать дальнейшие пути ее развития и преобразования.

[Рубцов 1973б: 82]

Весенние заклички (или в другой терминологии — «веснянки») уже давно вошли в разряд классических образцов русского песенного фольклора. Более того, напевы смоленских веснянок, благодаря многочисленным публикациям и особенно трудам Ф. А. Рубцова,<sup>1</sup> приобрели статус хрестоматийных примеров. Первые упоминания о традиции исполнения закличек весны на Смоленщине и фрагменты весенних обрядовых текстов встречаются уже в середине XIX в. в диалектологических заметках, опубликованных в газете «Смоленские

---

<sup>1</sup> Смоленские материалы стали основой научных наблюдений Ф. А. Рубцова в работах: «Основы ладового строения русских народных песен», «Смысловое значение кадансов в календарных напевах» и «Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях», вошедшие в сборник статей (Рубцов 1973а). По мнению исследователя, «среди известных нам русских народных песенных традиций черты древнейшей первоосновы наиболее отчетливо заметны в песнях Смоленщины, где и сейчас можно встретить календарные песни, упорно сохраняющие одни и те же музыкально-стилистические особенности. Это позволяет видеть в них как бы “обломки” некоего единого цикла, отражающего древний склад музыкально-образного мышления восточных славян» (Рубцов 1973б:84).

губернские ведомости».<sup>2</sup> В конце XIX–начале XX в. печатные тексты закличек множатся как в периодике,<sup>3</sup> так в монументальных изданиях известных собирателей: П. А. Бессонова, И. И. Носовича, П. В. Шейна, Е. Р. Романова, В. Н. Добровольского и др.<sup>4</sup> Напевы весенних закличек Смоленщины впервые увидели свет в зарубежном издании — в сборнике чешского этномузыколога Людвика Кубы «*Beloruská písen*» («Белорусские песни»), изданном в 1887 г. в Праге.<sup>5</sup>

До недавнего времени весенние заклички смоленской традиции были представлены в публикациях только в виде типовых напевов с синтактическим стихом,<sup>6</sup> что дало основание ряду исследователей

<sup>2</sup> В газете «Смоленские губернские ведомости» в 1853 и 1854 гг. вышли в свет две статьи П. Шестакова «Смоленский говор» и «Духовщинское подречье» и статья К. Широкова «Смоленский говор». Эти заметки можно расценивать как первый опыт изучения смоленского говора и быта смолян, которые, кроме того, являются ценными свидетельствами фольклорной традиции прошлого столетия. Так, например, в статье «Духовщинское подречье» П. Шестаков показывает отступления смоленской речи «от общепринятого языка» и в качестве иллюстрации приводит «провинциальные слова и речения Смоленские», образцы смоленского говора в пословицах и небольших рассказах, а также «особые выражения, в которых видны местные обычаи народа». Среди «особых выражений» находим и обрядовый термин «весну кликать», который автор снабдил кратким этнографическим описанием и фрагментом текста весенней заклички: «Духовские крестьяне в апреле месяце поют песню:

Весна красна,

Что ты нам вынесла и пр.».

<sup>3</sup> Среди местных печатных изданий середины и конца XIX в., на страницах которых все чаще встречаются фольклорно-этнографические материалы, а также статьи исследовательского характера, назовем уже упоминавшуюся газету «Смоленские губернские ведомости» и «Смоленский вестник». Несколько позднее замечания о фольклорной традиции встречи весны появляются в журналах «Правительственный вестник» и «Памятная книжка Смоленской губернии». В последней трети XIX в. и начале XX в. смоленские материалы, собранные и обобщенные маститыми учеными, публикуются в сериях, организованных при различных обществах по изучению фольклора и этнографии: «Записки Имп. РГО по отделению этнографии», «Сборник ОРЯС», а также в журналах: «Живая старина», «Этнографическое обозрение», «Живописное обозрение», «Сборник русского чтения».

<sup>4</sup> См.: Бессонов 1871; Носович 1873; Романов 1886; Шейн 1873, 1890, 1898; Добровольский 1903.

<sup>5</sup> Этот сборник стал частью монографического собрания Л. Кубы «Славянский сборник» (*Beloruská písen, Slovanský sborník*). Чешский этномузыколог, художник и писатель Л. Куба побывал в с. Даньково Смоленского у. по приглашению крупнейшего знатока смоленского фольклора, краеведа В. Н. Добровольского. Л. Куба опубликовал два образца смоленских веснянок, записанных совместно с В. Н. Добровольским в окрестностях его родового имения: «Благаслави маці» и «Ты пчолачка ярая, ты вылець за мора». Подробнее о судьбе и составе сборника см.: Тавлай 1997.

<sup>6</sup> Здесь в первую очередь следует упомянуть сборники: «Ольшанские песни», «Русские народные песни Смоленской области в записях 1930–40-х гг.» (Рубцов 1991),

выделить один жанр.<sup>7</sup> В последние годы в отдельных изданиях<sup>8</sup> появились песенно-декламационные заклички весны, непесенные же формы закличек в публикациях не встречаются до сих пор. В экспедиционных материалах Ленинградской (Санкт-Петербургской) государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (далее — СПбГК) по Смоленской обл. 1964–1966 гг. мы также находим по преимуществу песенные формы веснянок и только считанные образцы песенно-декламационных закличек весны.

С начала 1990-х гг. и до настоящего времени Фольклорно-этнографический центр (далее — ФЭЦ), Лаборатория народного музыкального творчества и кафедра этномузыкологии СПбГК проводили обследование территории Верхнего Поднепровья, а именно Смоленской обл. и примыкающих к ней районов Тверской обл. В ходе этой многолетней собирательской работы календарно-обрядовый фольклор ранней весны предстал перед исследователями в большом разнообразии форм интонационно-ритмического воплощения. Экспедиционными открытиями начала 1990-х гг. стали краткие декламационные и песенно-декламационные весенние кличи, качельные припевки, детские выкрики на обход дворов в Сороки, сигналы во время игры с обрядовым хлебом, а также календарные речения — хрононимы праздника Сорока мучеников.

Трудно установить причины, почему в этих местах прежде не записывались непесенные формы веснянок, а песенно-декламационные фиксировались лишь частично. Отчасти это связано с теми естественными процессами, которые проходят при формировании науки. Музыкальная фольклористика развивается, а вместе с этим постоянно усложняются задачи и совершенствуются методы полевой

---

«Русские народные песни Смоленской области» (Харьков 1956); а также монографические публикации «репертуара» отдельных смоленских певцов: А. И. Глинкиной (Павлова 1969), А. А. Степановой (Земцовский 1975) и др.

<sup>7</sup> Такой точки зрения придерживается О. А. Пашина (см.: СМЭС 2003: 27; Пашина 2006:36–37).

<sup>8</sup> В первом томе «Смоленского музыкально-этнографического сборника: Календарные обряды песни» приводятся 9 образцов, которые не относятся к разряду силлабических форм. Несколько напевов в терминологии авторов характеризует стих 4+4, «ритмизованный диямбом» (СМЭС 2003, № 213–216, 221, 222), другие относятся к разряду «временников» (№ 223–225). По наблюдению автора раздела, О. А. Пашиной, эти образцы веснянок более свойственны верхнеокскому региону, а «смоленские районы являются периферийной зоной их ареала». Показательно, что эти напевы составители помещают в самом конце раздела, посвященного напевам весенних закличек, после большого корпуса типовых силлабических напевов.

работы, и как результат — фиксируются новые фольклорные образцы. Ранее хронимы, интонируемые возгласы и кличи не осознавались в качестве фольклорных и тем более музыкальных текстов и не привлекали внимания собирателей и ученых как объекты этномузиковедческого исследования. На современном этапе изучение непесенных форм фольклора все чаще определяет базовые концепции музыкальной фольклористики.<sup>9</sup> На материале этих образцов исследуются вопросы формирования речевой интонации, семантики музыкального языка фольклора и др.

Существование непесенных форм весенних закличек некоторыми исследователями допускалось давно. Еще Ф. А. Рубцов, развивая концепцию речевой интонации, высказал предположение, что «зародились веснянки, несомненно, в виде лаконичной призывной формулы, слова и напев которой вытекали из ее назначения» (Рубцов 1973б:90). По стечению обстоятельств именно смоленские экспедиционные открытия дают возможность последовательно доказать ставший аксиоматическим тезис этого известного исследователя народной музыки. Для этого стоит направить внимание на изучение фольклорных текстов сравнительно небольшой территории. И мы остановимся на полевых материалах северо-восточных районов Смоленской обл. и пограничных с ними районов Тверской обл.<sup>10</sup> Именно здесь в сконцентрированном виде и большом разнообразии представлены все перечисленные выше формы кличевого интонирования.

Мы сознательно избегаем проблемы корректности существующей терминологии и границ таких понятий, как «веснянка» и «весенняя закличка». Обсуждение этих вопросов может отклонить нас от основной темы.<sup>11</sup> При классификации мы будем пользоваться новой

---

<sup>9</sup> См. ряд показательных работ: Лобанов 1997; Лобкова 2000, 2004; Попова 2004 и ряд др.

<sup>10</sup> Для анализа привлекаются материалы архива ФЭЦ СПбГК, собранные в экспедициях 1964–1966, а также 1990-х гг. на территории Сычевского, Новодугинского, Холм-Жирковского, Сафоновского, Дорогобужского, Ярцевского и Духовщинского р-нов Смоленской обл., Бельского, Нелидовского и Жарковского р-нов Тверской обл. При ссылке на источник указывается точный адрес записи, а также номер фонограммы по фонду ФЭЦ СПбГК.

<sup>11</sup> Подробно вопросы атрибуции и классификации весеннего обрядового фольклора, а также проблемы неустойчивости терминологии рассматриваются в нашей работе: К проблеме классификации весеннего обрядового фольклора (на материале Верхнего Поднепровья) // *Natales grate numerus?* Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2008 (серия «*Studia Ethnologica*», вып. 6). С. 457–478.

терминологией и откажемся от применения категории жанра. Так, по степени стилистической организованности, в том числе по признаку оформления статуса музыкального начала, а также форме обобщения речевой интонации клича вновь открытые явления интересующей нас традиции можно разделить на три группы:

1. Календарные паремии: хрононимы;

2. Весенние кличи:

– краткие декламационные выкрики и заклички;

– песенно-декламационные кличи;

3. Весенние обрядовые песни.

Выделение трех групп фольклорных текстов находит основание в их обрядовой прагматике, а также соотносится с закреплением исполнительской формы за той или иной половозрастной группой носителей традиции. Если календарные паремии составляют общий фонд исследуемой традиции, то весенние кличи входят в репертуар детей, подростков и молодежи, вне зависимости от пола, а весенние обрядовые песни исполняются только девушками и женщинами репродуктивного и старшего возраста — основными участниками календарных обрядов. По-видимому, каждая из этих групп имеет свои социальные и ритуальные функции, а также разные исполнительские возможности, отчего выполняют специфические роли в заполнении звукового пространства календарных обрядов, и за каждым таким сообществом закреплён определенный стереотип словесно-музыкального поведения.

Позволим себе кратко описать основные черты выделенных групп фольклорных текстов.

*Календарные паремии-хрононимы* одного из ключевых праздников ранней весны — дня Сорока мучеников представляют собой краткие словесные формулы и неразрывно связаны с окружающим их речевым потоком. На территории Смоленского Поднепровья широко распространены две основные формы паремии: «Сóрак сóрак саракóв, сóрак мýчеников» и ее усеченный вариант «Сóрак сыракóв, сóрак мýчеников». Кроме того, встречаются и другие паремии-хрононимы этого праздника, например, «Сороки святые», «Сóраки — бабóшки» и «Сырака́ — напóй быка́». Все они обладают сходными чертами фонетической и метрической организации словесного текста: налицо не только рифма, но и использование точного и вариантного повтора слова, что создает прецедент ритмического повтора, а также метрической периодичности.

Паремии Сороков опираются на речевой способ произнесения слова, а именно речитацию и речевую декламацию. Во многих случаях оказалось возможным нотировать эти формы с помощью особых символов (см. нотные записи 1–9). При специальном интонационно-ритмическом анализе обращают на себя внимание чрезвычайная устойчивость ритма словопроизнесения и типичность интонационного контура этих кратких текстов.

*Весенние кличи* включают как выкрики различных типов (декламационные формы), так и виды музыкального интонирования (основу которого составляют звуки, имеющие точную звуковысотную позицию и определенный тоновый состав). К этой группе мы относим также упоминавшиеся выше песенно-декламационные формы весенних закличек, дразнилок и другие, звучащие в ранневесенних обрядах.

Клича отличает мобильность интонационно-ритмического высказывания, неповторимость возникающих форм, что зачастую обнаруживается при повторных записях от одного исполнителя (ср. нотную запись 13 — 1-й и 2-й варианты исполнения). Все весенние кличи, бытующие в традиции Смоленского Поднепровья, не имеют строфической организации. Именно отсутствие такого признака, как строфичность, дает основания достаточно четко отделить эту группу фольклорных текстов от песенных форм веснянок. Весенние кличи используют большой спектр ритмо-синтаксического оформления. Так, краткие декламационные кличи, самым непосредственным образом реализующие *сигнальную* (например, во время игры с обрядовым печеньем на Сороки) или *призывную* функции (детские заклички весны, кличи на обход дворов в Сороки), отличает наименьшая стилистическая организация, определенная свобода и большое многообразие форм выражения; интонационно-ритмический способ высказывания таких фольклорных текстов всецело обуславливается интенсивностью и продолжительностью дыхательного(ых) цикла(ов) (см. нотные записи 10–14). Их композиция, в тех случаях, когда мы можем говорить о форме заклички в таких терминах (т. е. текст больше, чем фраза), складывается из нанизывания разновременных словесно-интонационных сегментов — тирад.

Объемный корпус весенних кличей характеризует признак ритмокомпозиционной периодичности: при общем стремлении к непрерывности высказывания интонационно-ритмический поток в этих формах достаточно стабильно сегментируется на равные временные отрезки, а композиция всего фольклорного текста основывается на повторении кратких ритмо-интонационных звеньев (см. нотные записи 15–25).

Нужно заметить, что если отсутствие признака периодичности в кликах всегда совпадает с декламационной (немузыкальной в предложенном выше смысле) формой произнесения (см. нотные записи 10–14), то его наличие может сочетаться в них как с декламацией (нотные записи 16–18), так и с песенным интонированием (15, 19–25).

*Весенние обрядовые песни* представлены в традиции Верхнего Поднепровья двумя типологическими группами. Первая группа объединяет напевы с силлабическим стихом. В ритуальной системе календаря они обнаруживают полифункциональное значение, исполнение ряда из них выходит даже за пределы ранневесеннего периода. Среди специфически весенних выделяются напевы с разнообразными видами повторов второго полустиха: по принципу «зеркального» отражения краткого ритмического сегмента (песенный тип «Просо», см. нотную запись 29) или многократного (прямого и зеркального) его повтора (см. нотную запись 30), а также напевы, морфологической единицей которых является пятисложная группа двух слогоритмических типов (см. нотные записи 31, 32). Несколько формульных напевов в данной традиции включаются в разные обрядовые комплексы («закливание весны», егорьевский обход скота, духо-троицкий обряд, купальский цикл) и исполняются с различными текстами. Это широко известные типы, условно названные нами «Дым по полю» и «Березынька бела» (см. соответственно нотные записи 33 и 34). По-видимому, эти напевы участвуют в организации календарного времени и пространства и имеют обобщенное символическое значение, что позволяет им включаться в разные ритуалы, подобно предметным или другим универсальным обрядовым символам. Звучание этих песенных текстов на протяжении весенне-летнего периода обозначает его границы и призвано обеспечить единство этого календарного цикла. Кроме того, структурные и функциональные особенности двух формульных напевов позволяют связать их с центральными моментами всех весенне-летних ритуалов — с *обрядовыми шествиями* в целом и с *обходами ржаных полей*, воплощающими доминирующую линию весенне-летнего цикла, в частности. Данные наблюдения подтверждаются на широком западно-русском (Смоленская, Псковская области) и белорусском материале.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> См.: Напев «Дым по полю» (Рубцов 1991: № 26, 30; Песни Псковской земли 1989: № 172–175; Мажэйка 1981:15, № 47–50). Говоря о напеве типа «Дым по полю», Г. В. Тавлай в качестве ведущей называет обрядово-обходную функцию (Тавлай 1986: 84). Напев «Березынька бела» (Мажэйка 1981: № 56–59; Тавлай 1986: № 25, 27, 48, 49; Песни Псковской земли 1989: № 128–145; Купальскія і пятроўскія песні 1985: 484–494, тип VII).

Таким образом, можно говорить о полисемантической, большой семиотической значимости типовых обрядовых напевов в данной фольклорной традиции.

Напевы второй группы звучат только в ритуале встречи весны и не имеют такого спектра значений, как весенние формульные напевы. Они отличаются определенной свободой ритмо-композиционного воплощения словесного текста при сохранении строфической организации. Так, композиция одной группы текстов представляет собой цепь неделимых интонационно-ритмических тирад, объединенных длительностью певческого дыхания; в роли композиционной единицы других напевов может выступать музыкально-временной период. Но в разных песенных формах проявляется общий принцип соотношения стиха и напева, основанный на сопоставлении декламационного раздела и долготы, которая приходится, как правило, на конечный слого-звук музыкальной строки (см. нотные записи 26, 27).

Представленные группы весенних ключей, как можно заметить, выстраиваются в определенной последовательности: от наименее стабилизированных (паремии и декламационные кличи) к наиболее типизированным (весенние обрядовые песни). Обширная область весенних ключей заполняет большое пространство между собственно речью, речевыми формами произнесения, и песенной формой высказывания. Обрядовые формульные напевы силлабической организации в этом ряду предстают перед исследователями как в высшей степени типизированные и стилистически организованные формы музыкального высказывания. Им свойственны положительное значение таких важных признаков, как стихотворность, строфичность, наличие ритмоформулы, принцип повторности, а также кристаллизация интонационных средств возгласной направленности (узкообъемные ладовые системы, наличие характерных ключевых попевок) и особая манера исполнения, которая в фольклористике получила название «обрядовое интонирование». Все уровни структуры напева семиотизируются: это касается и ритмики, и ладовой организации, и даже каданса,<sup>13</sup> а ключевая интонация в песенных формах значительно опосредована музыкальными средствами.

<sup>13</sup> На знаковый статус кадансового оборота в смоленских веснянках первым указывал Ф. А. Рубцов в известной работе «Смысловое значение кадансов в календарных напевах» (Рубцов 1973б).

Теперь, располагая большим и разнообразным материалом локальной традиции, мы попытаемся проследить, как складываются нормативы метроритмической организации и композиции и, что наиболее интересно, — процесс типизации и музыкального обобщения призывной, кличевой интонации, которая является зерном и интонационной доминантой весеннего обрядового фольклора Смоленщины. Нужно заметить, что этот процесс представляется нам не только как однонаправленно развернутый в историческом времени, но как возможный в рамках синхронного среза фольклорной традиции, что, собственно, подтверждается одновременным сосуществованием многообразных видов обобщения речевой интонации клича, возгласа. Соотношение разных типов закличек весны характеризует понятие «типологической преемственности», когда одни способы интонационно-ритмического высказывания являются прототипическими формами для других, более сложных в структурном отношении видов. Так, оказывается, что весенние кличи непосредственным образом соприкасаются с речевыми формами весеннего фольклора. Благодаря большой символической значимости, максимальной концентрации обрядового смысла и определенной организации, словесные формулы-хронимы праздника Сорока мучеников бытуют в роли приговоров на уничтожение мороза (нотная запись 9) и выступают в качестве зачинов разных фольклорных текстов, таких как: детские игровые сигналы (нотные записи 10, 11), выкрики на обход дворов (нотные записи 16–18), качельные припевки (см. нотные записи 21, 22, 25), которые являются частью обрядового комплекса Сороков. Все это дает дополнительные основания рассматривать интонационно-ритмические формулы речений в качестве прототипических для песенно-декламационных образцов кличей.

Прежде всего рассмотрим, как разные формы весеннего обрядового фольклора типологически соотносятся между собой в области метроритмической организации и синтаксиса.

Весенним обрядовым песням, как известно, свойственна периодичность, и единицей повторности в этом случае является сам напев. Как говорилось выше, особенности поэтической организации хронимов праздника Сорока мучеников создают условия для возникновения мерной акцентуации и ритмического повтора. Периодичность ритмо-акцентной пульсации соотнесена с синтаксическими особенностями вербального ряда, и каждая из фраз паремий включает

по два звена четырехмерной метроритмической ячейки (см. Схемы 1а, 1б, 1в). Ритмическая форма речений при этом полностью обусловлена формой и структурой словесного текста. Формообразующее значение, кроме того, имеет сопоставление двух фразовых акцентов — сильных ударений, выделенных протяженностью звучания, а также динамическими и интонационными средствами. Это сопоставление строится по вопросу-ответному принципу, и если первый из фразовых акцентов может иметь разное местоположение, то второй всегда падает на первый слог слова «мучеников». В приведенных схемах можно увидеть основные варианты соотнесения словесных и фразовых акцентов с фразовым членением и ритмом просодии, по которым следует судить о многомерности ритмо-синтаксической структуры речений.

### Схема 1а

нотные записи 2, 3

	1 фраза					2 фраза				
фразовое членение	-----					-----				
фразовые акценты	-----					-----				
словесные акценты	-----					-----				
просодический ритм										
	Со_рак, со_рак сы_ра - коў,					со_рак му - че_ни_кыў.				

### Схема 1б

нотные записи 1, 4

	1 фраза					2 фраза				
фразовое членение	-----					-----				
фразовые акценты	-----					-----				
словесные акценты	-----					-----				
просодический ритм										
	Со_рак, со_рак сы_ра - коў,					со_рак му - че_ни_кыў.				

### Схема 1в

нотные записи 5–9

	1 фраза					2 фраза				
фразовое членение	-----					-----				
фразовые акценты	-----					-----				
словесные акценты	-----					-----				
просодический ритм										
	Со_рак сы_ра - коў,					со_рак му - че_ни_кыў.				

Такой тип ритмической периодичности, как мы увидим далее, характеризует большой круг весенних кличей традиции Верхнего Поднепровья. Стремление к повторности наблюдается и в формах кратких кличей неперодической композиции.



достаточно широкой территории России. Особенно хорошо это показано в исследованиях северо-западных традиций.<sup>15</sup> На ассимиляции этого простейшего квантитативного ритма построена четырехсложная ритмоформула (схема 4), многократное повторение которой создает непрерывный процесс кличевого интонирования в напевно-декламационных весенних кличах смоленской традиции:

Схема 4

нотная запись 15



Аналогичные временные соотношения претворяются на уровне слогоритмики распетого стиха в начальном разделе композиции одной из песенных форм весенних закличек, записанной в д. Ашитики Духовщинского р-на в 1966 г.

Схема 5

нотная запись 28



Вторую ритмоформулу («б» на схеме 2) отличает периодическая акцентуация. Как и в речениях, форма ритмического произнесения в каждом отдельном кличе этого типа обусловливается местоположением стихового акцента. Длина строки подобных текстов — величина непостоянная; меняется и расположение стихового ударения, что особенно характерно для продолжительных текстов. Такие смены зачастую сопровождаются смещением акцента в четырехсложной ячейке (нотные записи 19–22), а иногда даже сменой просодической единицы и метрической доли, вслед за которой изменяется и характер всего интонационно-ритмического движения (см. нотную запись 24).

Два ритмических типа (квантитативный и метрический), безусловно, опираются на разные принципы временной организации, но при этом они обнаруживают тесную связь и определенное сходство. В основе обоих лежит четырехсложная ячейка, оба имеют устойчивый временной показатель (первый — 6 единиц, второй — 4),

<sup>15</sup> См., например, Лобкова 2000: 118–124; Попова 2004: 234–236.

«увеличенные» словесные строки легко укладываются во время звучания ритмоформулы посредством ритмического дробления метрических долей. И тот и другой типы равноправно представлены на территории Верхнего Поднепровья и имеют статус словарных единиц песенной традиции. Все это объясняет ту легкость, с которой народные исполнители переходят с одного типа ритмики на другой при повторении кличей (см. записи 13 и 17) и сочетают в одной форме, как в образце из д. Дмитровка (см. нотную запись 14).

Многократный повтор, «нанизывание» однотипных кратких ритмоформул создают «интонацию настойчивого утверждения» (Агапкина 2000: 105). По сути, весенние кличи помимо основной обрядовой установки на закликание весны, как и другие фольклорные тексты, построенные по принципу повторности, имеют императивную, заклинательную семантику.

Таким образом, периодичность и ритмическая повторяемость, свойственная формульным напевам как принципы архитектоники, формируются уже в недрах речений и кратких декламационных кличей, а затем приобретают значение формообразующего свойства в «попевочных» формах закличек весны.

В науке сложилось четкое представление о специфичности области весеннего обрядового фольклора смоленской традиции. По справедливому мнению Ф. А. Рубцова, репрезентативными элементами музыкального стиля веснянок являются характерные ключевые попевки и устойчивые ладовые системы, а их смысловое назначение — призыв, закликание весны — определяется местоположением последнего тона (Рубцов 1973б). Рассмотрим, как происходит вызревание музыкальной интонации клича, возгласа и, насколько это возможно в рамках данного очерка, попытаемся определить этапы кристаллизации ладовых систем весенних закличек.

Прежде всего, обратимся к самым «немузыкальным» в привычном смысле слова формам — календарным паремиям. Звуковысотный контур, как и ритмическая форма речений-хрононимов, обусловлен фразовой акцентностью. Обычно два акцента соотнесены таким образом, что второй из них оказывается логическим и занимает самую сильную позицию. В связи с двумя фразовыми акцентами формируются и две интонационные волны, которые могут соотноситься друг с другом по-разному:

– по *вопросо-ответному* принципу, когда акцент первой фразы совпадает с самой высокой точкой интонирования, а акцент второй фразы связан с тонами, находящимися на более низком или самом нижнем уровне произнесения (см. нотные записи 1–3, 5–7);

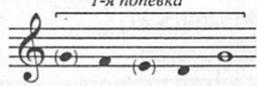
– образовывать *динамически устремленное сопряжение*: обе волны строятся по принципу повышения уровня интонирования, однако самый высокий звук достигается при восходящем ходе ко второму акценту — логическому ударению (нотные записи 8, 9);

– по принципу *тождественного движения* двух нисходящих волн от вершины-источника (нотная запись 4).

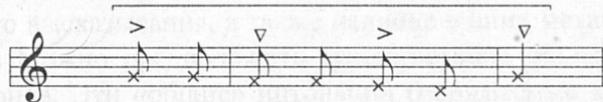
Показательной для данного типа произнесения оказывается подвижность интонационного контура в преломлении речевой интонации. Поскольку произнесение речений-хрононимов близко к разговорной позиции речевого потока, то их интонационный контур имеет ограниченный и достаточно сжатый звуковой объем (в пределах квинты — квинты), а также опирается преимущественно на поступенное, плавное движение. При известной интонационной мобильности в этих формах фольклора возникают типизированные звуковысотные сопряжения, которые позволяют говорить о зарождении протоладовых отношений между звуками. Так, из нотаций видно, что восходящее движение к акценту, особенно в зачинах, опирается на квартовую интонацию (нотные записи 1, 7), а также охватывает звуки хорошо знакомого трихорда в кварте (см. нотные записи 3, 5, 9). Более того, возникают прямые аналогии с наиболее характерными попевками как декламационных, так и песенно-декламационных форм кличей, которые так же, как и речения, опираются на принцип повторности ритмического звена. В Схеме 6 представлены варианты четырех самых репрезентативных для весенних кличей попевок на примере всех типов произнесения:

Схема 6

1-я попевка

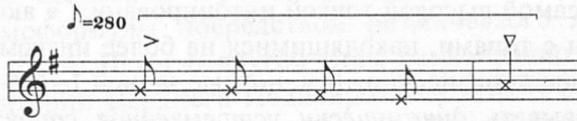


см. нотную запись 3



Со - рак, со - рак са - ра - коў,

см. нотную запись 5



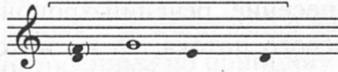
Сó - рак сы - ра - коў,

см. нотную запись 32

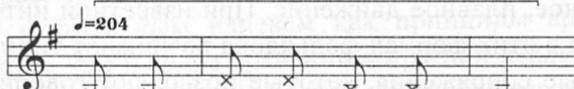


ой, лю - ли, лю - ли,

2-я попевка

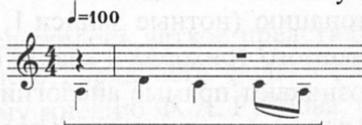


см. нотную запись 1



Сó - рак, со - рак со - ра - коў,

см. нотную запись 24



Вис - на - кра - сна́,

д. Белавка, Дорог., Смол., 4631-10

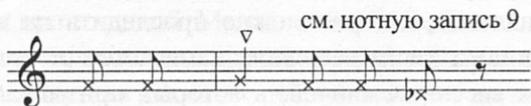
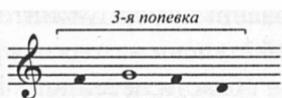


Вис - на крыс-на, на чем и-шла?

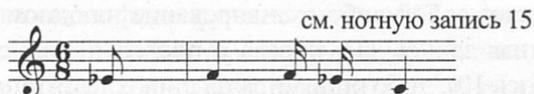
см. нотную запись 21



ма́ль-цы сля - пы - и,



со - рак му - че - ни - коў

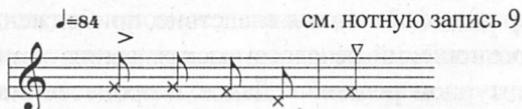


са - ху с бы - ра - ной,

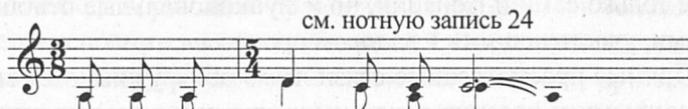
д.Сафоново, Духов., Смол., 132-25



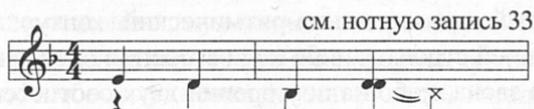
Ви - сна - кра - снá, што ты нам при - нис - ла?



Со - рак сы - ра - коў,



на ва - ра - нóm же - ряб - цу.



вис - нá - крас - нá,

Такого рода сопоставления можно продолжить, и будет наглядно демонстрирована преемственность между разными видами интонационного высказывания, а также наличие общих механизмов их порождения. Можно предположить существование общего интонационного фонда. Эти «общие» интонации (понимаемые как ритмоинтонации в единстве двух составляющих) существуют в качестве

словарных единиц, стереотипизированных формул интонационного словаря местной традиции и в равной степени находят выражение как в речи, особенно ритуальной, так и в области песенного фольклора.

Второе направление, которое можно проследить на пути оттачивания интонационного языка веснянок, намечается от кратких декламационных форм весенних кличей, в которых призывная интонация выражена непосредственным образом. Интонационный контур этих кличей представляет собой либо скандирование на одном звуковысотном уровне (нотная запись 11), иногда с последующим скольжением вниз (нотная запись 10), либо опирается на широкие интонации, вплоть до использования контрастных регистров (нотные записи 12, 14). Это самые «свободные» с точки зрения музыкальной стилистики формы. На другом полюсе располагаются весенние заклички, которые звучат в пределах узкообъемных малоступенных ладовых систем. Среди них, как уже говорилось, обнаруживаются как песенно-декламационные, так и декламационные кличи, композиция которых основана на принципе повторности, а также весенние обрядовые песни. Вероятно, прецедент многократного, настойчивого повторения, а по сути утверждения одной и той же интонационно-ритмической формулы требует «сужения», «сгущения» области произнесения и, как следствие, приближения к системе звуковысотных соотношений речевого высказывания, хотя и в другом тембровом и тесситурном решении. Далее, в процессе опосредования музыкальной интонацией, усложнения структурных форм, типизируются не только сами интонации, но и функциональные отношения между тонами, участвующими в ладовом процессе.

Прямые преемственные связи легко обнаруживаются между декламационными и песенно-декламационными кличами с положительным значением признака повторности. Так, весенние заклички обеих групп имеют устойчивый интонационно-ритмический контур. Мелодическая структура кличей строится либо на повторении одного интонационно-ритмического звена, либо на повторении двух соотношенных между собой построений. Звуковысотный объем как декламационных, так и песенно-декламационных кличей обычно имеет диапазон в пределах терции–кварты–квинты. В образцах декламационных кличей, приведенных в Схеме 6, очевидно сопряжение между тонами, что, так же как и в отношении календарных паремий, позволяет говорить о зарождении определенных протоладовых отношений.

В песенно-декламационных кличах функциональные отношения между тонами, участвующими в ладовом процессе, обретают структурное

оформление. Важным отличительным признаком песенно-декламационных закличек весны является наличие музыкальной интонации. Кроме того, им свойственна развитость поэтического текста, что делает композицию более протяженной. Мелодика напевов данной группы опирается на повторение/варьирование одной краткой попевки, обычно совпадающей с четырехмерным ритмическим звеном или с двумя согласованными между собой звеньями. Ладовые отношения в малоступенных и узкообъемных попевках формируются в прямой зависимости от фразового акцента: он всегда выявляет превалирующее значение одного тона, и таким образом процесс ладообразования опирается на сопряжение тонов, постоянно оспаривающих свое положение по отношению друг к другу. Все это придает интонационно-ритмическому движению клича внутреннюю моторику и непрерывность. Так, в недрах попевочных образований кристаллизуются основные ладовые структуры, характерные для развитых песенных форм календарного фольклора: секундовые сопряжения тонов; сопряжения тонов на расстоянии кварты с возможными опорами на верхнем или нижнем звуках, терцовая ячейка интонирования, терцовая ячейка с субквартой и трихорд в кварте.

Таким образом, в синхронном срезе одной традиции оказалось возможным проследить процесс типизации и обобщения речевой интонации клича, этапами становления которого оказываются календарные речения и различные виды весенних кличей. Этот процесс, на наш взгляд, заключается в типизации определенных ладовых отношений, композиционных и метроритмических нормативов обрядовой песенности и в той же мере касается сферы исполнительских особенностей. Выделенные группы весенних закличек обнаруживают типологическое сходство, при этом не следует воспринимать их в качестве этапов эволюции песенного языка, реально происходившей в историческом развитии смоленской традиции. Речевая, декламационная, музыкально-декламационная и песенная формы интонирования сосуществуют в фольклорной традиции Смоленщины как разные способы выражения доминирующей линии обряда закличания весны, которую можно представить как ритуальную коммуникацию, призывание весны, а также «провоцирование» изменений в природе и социуме. Эти способы имеют разную степень обобщения кличевой интонации, которая определяется степенью кристаллизации, типизации и интонационно-ритмического языка, устойчивости его структуры и плана выражения, т. е. — стилистической оформленности. В наиболее типизированных формах напев и его отдельные элементы опознаваемы, семиотизированы, выходят на уровень универсальных символов. Напевы

способны помимо общего глубинного значения выражать в каждом конкретном обрядовом контексте свой отдельный, вписанный в данный ритуал смысл. Если универсальное, глубинное значение обычно закрепляется за общей структурой напева (тем, что определяет «песенный тип»), то ситуативно-обусловленное, конкретное значение находит выражение в тех или иных исполнительских приемах. Характер исполнения фольклорного текста определяется способом звукоизвлечения, тембровыми особенностями, штрихами и динамическими оттенками, реальным воплощением ритмических соотношений «образца», высотным уровнем интонирования или его изменением и даже конкретным строем (темперацией или свободой от нее), т. е. всем тем, что трудно поддается или вообще не поддается формальному описанию и отражению в принятой нотации. Сфера исполнительства составляет значительную и чрезвычайно информативную часть фольклорного текста, которую нельзя недооценивать при анализе и определении семантики музыкальных средств, что наглядно продемонстрировала в своей работе Г. В. Лобкова (Лобкова 2004). Этот аспект особенно актуален в связи с весенними закличками. Как бы далеки и музыкально опосредованны ни были эти формы, они не утрачивают свою исконную и непосредственную связь с кличем, возгласом, и в первую очередь — на уровне способов исполнения. Именно в этих приемах сосредоточивается значительная часть ритуальной информации: в выборе особого «обрядового» тембра, высокой тесситуре, качестве звука, эффект которого исполнители стремятся умножить, избирая открытое пространство и возвышенности (опушку леса, берег реки, дровни, крыши сараев), т. е. те места, которые позволяют «продлить» голос, «усилить» его призывную направленность и выразить коммуникативную установку (ср. обрядовые термины «кричать весну», «кликать весну»).

И в заключение хочется затронуть еще один важный вопрос. Как мы упоминали, краткие весенние заклички исполняются детьми, иногда даже маленькими, более развитые песенно-декламационные формы исполняются подростками и молодыми людьми, а развитые музыкальные построения — «зрелыми» певицами. Т. е. мы видим соответствие форм интонирования этапам освоения местной певческой традиции, которые проходит каждый полноправный ее хранитель. Это находит обоснование и в традиционной картине мира. Так, анализируемые формы позволяют поставить вопрос о соотношении исторических процессов развития музыкального языка и онтогенеза. Как мы видим, в области весеннего обрядового фольклора принадлежность текстов той или иной половозрастной группе носителей традиции всегда релевантно степени

стилистической оформленности этих текстов. Безусловно, об этом можно говорить только в отношении исследуемых текстов. Для ряда других жанров и областей фольклора такая связь может не быть установлена.

Данная работа представляет собой скромный опыт приближения к сложной теме по изучению семантики и процессов формирования музыкального языка, которая получила большую актуальность в последние годы. Предложенное описание не претендует на полное и исчерпывающее разрешение поставленных в работе вопросов. Многие из них удалось лишь сформулировать и оставить открытыми для дальнейшего исследования с привлечением разножанрового материала. Важно, что самые «нехарактерные», по представлениям фольклористов, образцы помогли прикоснуться к извечной теме формирования музыкального языка устной традиции.

## Литература

Агапкина 2000 — *Агапкина Т. А.* Этнографические связи календарных песен: Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян. М.: Индрик, 2000. 336 с.

Бессонов 1871 — Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / Издал П. Бессонов издержками Общества российской словесности. М., 1871.

Добровольский 1903 — *Добровольский В. Н.* Смоленский этнографический сборник // Записки Императорского РГО по отделению этнографии. СПб., 1903. Т. 4.

Земцовский 1975 — Русские народные песни, напевы А. А. Степановой / Сост. И. И. Земцовский. Л.; М.: Сов. композитор, 1975.

Канн-Новикова 1954 — *Канн-Новикова Е.* Глинка на Смоленщине // Литературный Смоленск. 1954. Кн. 13.

Купальскія і пятроўскія песні 1985 — Купальскія і пятроўскія песні / Артыкул, сістэматызацыя і расшыфроўка напеваў Г. В. Тавлай. Мінск, 1985.

Лобанов 1997 — *Лобанов М. А.* Лесные кличи. СПб., 1997.

Лобкова 2000 — *Лобкова Г. В.* Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность: образы, ритуалы, художественная система. СПб., 2000.

Лобкова 2004 — *Лобкова Г. В.* Семантика интонационных средств народной песенной речи // Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. статей. М., 2004. С. 55–98.

Мажэйка 1981 — *Мажэйка З. Я.* Песенныя традыцыі Паазер'я (Функцыянальна-тыпалагічныя асаблівасці напеваў) // Песні Беларускага Паазер'я. Мінск, 1981.

Носович 1873 — *Носович И. И.* Белорусские песни, собранные И. И. Носовичем. СПб., 1873.

Ольшанские песни — *Рубцов Ф. А.* Ольшанские песни. М.; Л.: Сов. композитор, 1971.

Павлова 1969 — *Павлова Г.* Народные песни Смоленской области, напевы А. И. Глинкиной / Ред. А. В. Рудневой. М.: Сов.композитор, 1969.

Пашина 2006 — *Пашина О. А.* Календарно-песенный цикл у восточных славян. СПб., 2006.

Песни Псковской земли 1989 — Песни Псковской земли (по материалам фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории) / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1989. Вып. 1. Календарно-обрядовые песни.

Попова 2004 — *Попова И. С.* Интонируемые выкрики — парадоксы относительного и абсолютного // Фольклор: современность и традиция. Материалы III Международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 226–238.

Пропп 1995 — *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники. СПб., 1995.

Романов 1886 — *Романов Е. Р.* Белорусский сборник. Киев, 1886. Т. 1, вып. 1–2

Рубцов 1973а — *Рубцов Ф. А.* Статьи по музыкальному фольклору. М.; Л.: Сов. композитор, 1973. 224 с.

Рубцов 1973б — *Рубцов Ф. А.* Смысловое значение кадансов в календарных напевах // *Рубцов Ф. А.* Статьи по музыкальному фольклору М.;Л.: Сов. композитор, 1973. С. 82–104.

Рубцов 1991 — *Рубцов Ф. А.* Русские народные песни Смоленской области в записях 1930-х–1940-х годов. Л., 1991.

СМЭС 2003 — Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1. Календарные обряды и песни / Отв. ред. О. А. Пашина, М. А. Енговатова. М.: «Индрик», 2003. 760 с.

Тавлай 1986 — *Тавлай Г. В.* Белорусское купалье. Обряд, песня. Минск: Наука и техника, 1986.

Тавлай 1997 — *Тавлай Г. В.* Музыкальные фольклорные собрания О. Кольберга, Л. Кубы // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX–XX вв.) / Под ред. З. Мажэйка. Минск: «Тэхналогія», 1997. С. 54–68.

Харьков 1956 — *Харьков В.* Русские народные песни Смоленской обл/ Общая ред. С. В. Аксюка и В. М. Беляева. М.: изд-во Муз. фонда СССР, 1956.

Шейн 1873 — *Шейн П. В.* Белорусские песни, собранные П. В. Шейном // Записки Имп. РГО по отделению этнографии. СПб., 1873. Т. 5.

Шейн 1890 — *Шейн П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. Т. 1, ч. 1; Т. 1, ч. 2 // Сборник ОРЯС. 1887. Т. 41; 1890. Т. 51.

Шейн 1898 — *Шейн П. В.* Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. СПб.: тип. Имп. АН, 1898–1900 гг. Т. 1, вып. 1–2.

Шестаков 1853 — *Шестаков П.* Духовщинское подречье. Смоленский говор // Смоленские губ. ведомости. Ч. неофиц. 1853. [14 нояб.] № 46. С. 366–373.

Широков 1854 — *Широков К.* Смоленский говор // Смоленские губ. ведомости. Ч. неофиц. 1854 [9 янв.] № 11–15.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

## Нотные записи

### Календарные паремии

1

д. Никольская Слобода, Сычев., Смол., 4031-17

$\text{♩} = 204$



Сó - рак, со́ - рак со - ра - коў, со́ - рак му́ - чен - ни - кыў.

2

д. Тёсово, Новодуг., Смол., 4103-13

$\text{♩} = 160$

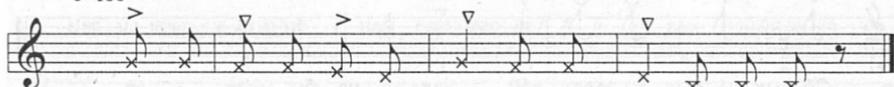


Сó - рак, со́ - рак сы - ра - коў со - рак му́ - че - ни - кыў.

3

д. Хлепень, Сычев., Смол., 4053-09

$\text{♩} = 160$

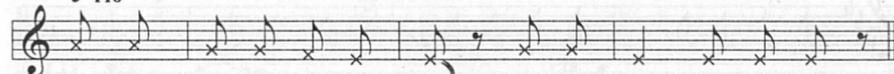


Со - рак, со́ - рак са - ра - коў, со - рак му́ - чен - ни - кыў.

4

д. Журавлево, Сычев., Смол., 4064-06

$\text{♩} = 140$

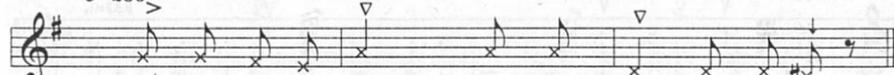


Со - рак, со́ - рак сы - ра - коў, со - рак му́ - че - ни - кыў.

5

д. Рудаково, Холм-Жирк., Смол., 4300-13

$\text{♩} = 280$

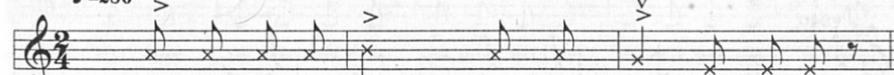


Сó - рак сы - ра - коў, со - рак му́ - че - ни - кыў

6

д. Рудаково, Холм-Жирк., Смол., 4301-16

$\text{♩} = 280$



Сó - рак сы - ра - коў, со́ - рак му́ - че - ни - кыў

7

♩=140

д. Сырокореньте, Сычев, Смол., 4057-09

Сó - рак сы - ра - коў, со - рак му - че - ни - кыў

8

♩=140

д. Свинойрка, Сычев., Смол., 4048-11

Сó - рак сы - ра - коў, со - рак му - че - ни - кыў

9

♩=84

д. Дугино, Сычев., Смол., 4075-24

Сó - рак сы - ра - коў, со - рак му - че - ни - коў

10

♩=120

д. Сюльки, Нелид., Смол., 4436-37

Сó-рык, со-рык сы - ра - коў как ан - на бу - ба́ш - ка.

11

♩=270

д. Рожки, Нелид., Смол., 4438-24

Сó-рык са - ра - коў, на ти - бе бу - ра - коў, дай нам бу - ба́-шик!

12

♩=270

д. Углянка, Духов., Смол., 4538-25

Вис - на - крыс-на, тёп - лы-я лё - та, што ти - бе за ё - та?

13

Смол., Сычев., д.Сидорово, 4069-26

1-й вариант:

♩=240

Приш - ла б вес - на для увсех крас - на!

2-й вариант:



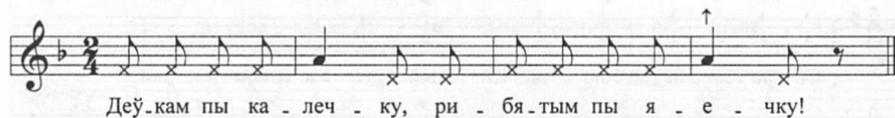
Музыкальная запись на нотном стане с ключом F# и ритмом 2/4. Темп обозначен как ♩=240. Под нотами расположены слова: При - ди, вис - на, для всех крас - на!

14

д. Дмитровка, Духов., Смол., 4537-43



Музыкальная запись на нотном стане с ключом F и ритмом 6/8. Темп обозначен как ♩=168. Под нотами расположены слова: Вис - на - крыс - на, што ты нам при - не - сла?



Музыкальная запись на нотном стане с ключом Bb и ритмом 2/4. Под нотами расположены слова: Деў - кам пы ка - леч - ку, ри - бя - тым пы я - е - чку!

15

д. Мотухово, Духов., Смол., 4539-06



Музыкальная запись на нотном стане с ключом F и ритмом 6/8. Темп обозначен как ♩=90. Под нотами расположены слова: Вес - на крас - на, што ты нам при - не - сла? А я вам при - не - сла са -



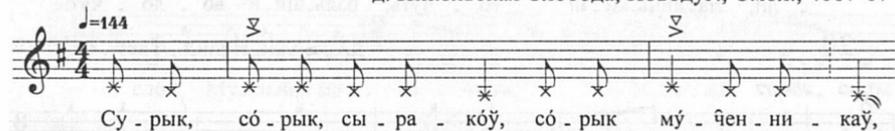
Музыкальная запись на нотном стане с ключом Bb и ритмом 6/8. Под нотами расположены слова: ху с ба - ра - ной, са - ху с бы - ра - ной, му - жи - ка с бы - ра - дой. А



Музыкальная запись на нотном стане с ключом F и ритмом 6/8. Под нотами расположены слова: ма - лень - ким ди - тям пы и - е - чку!

16

д. Никольская Слобода, Новодуг., Смол., 4017-17



Музыкальная запись на нотном стане с ключом F# и ритмом 4/4. Темп обозначен как ♩=144. Под нотами расположены слова: Су - рык, со - рык, сы - ра - коў, со - рык му - чен - ни - каў,



Музыкальная запись на нотном стане с ключом F# и ритмом 4/4. Под нотами расположены слова: Ны - пик - ла ба - ба ли - пё - шак, вы - на - сій со - рак бы - бо - шак.

17

1-й вариант:

д. Торбеево, Новодуг., Смол., 4106-03

$\text{♩} = 240$

Сó - ра - ки - ба - бóш - ки, Пи - кí - те ле - пёш - кя.

2-й вариант:

$\text{♩} = 220$

Сó - ра - ки - ба - бóш - ки, Пи - кí - те ле - пёш - кя.

18

д. Татарка, Новодуг., Смол., 4123-09

Сó - ра - ки - ба - бóш - ки, Ки - да́й - те ва - ко́ш - ки

Сó - рак, со́ - рак со - ра - ко́у, Со́ - рак му́ - че - ни - кы́,

Не да - дí - те пи - ра - га, Сви - дём ка - ро́ - ву зы ра - га.

19

д. Борок, Бел., Твер., 4417-12

$\text{♩} = 96$

Сы - ра - кí, сы - ра - кí, мы - ши жо́ - пу прив - лак -

- ли, ма́ - лиськи - и то́ - чуть, баль - шí - и во - ло́ - чуть.

20

д. Стюльки, Нелид., Твер., 4437-30

$\text{♩} = 107$

Вес - на - кра - сна́, што ты нам при - нис - ла́? дьве ка -

кёт - ки, два плыт - ка́, тёп - лы - я ле́ - та.

21

д. Сюльки, Нелид., Твер., 4436-36

♩ = 96

Сó - ры - ки свя - ты - и, ма́ль - цы сля - пы - и,  
 де́у - кым пы ли - пёш - ки, ма́ль - цым пы га - вёш - ки. А ў  
 по - ли стра - кі ва - е - та ма́ль - цы м(ы) на пі - ва, а ў кля -  
 туш - ки сы - ха - ро́к - е - та де́у - кым ны мя - до́к.

22

д. Субботники, Сычев., Смол., 4054-11

♩ = 144

Сó - рык со - рык сы - ра - коў, Сó - рак му - че - нни - кыў На Сó - рыкы быб - ба -  
 хі, На Ля - ксе - я - пира - гі, На Вдаке - ю ка - ша, Па че - ты - ри  
 ча - ша. Кру - тись, кру - тись, кы - ля - со, Па всём све - ту рыз(ы) - ня -  
 сло. Муж - чі ки ма - ло - тють, У Ѓос - па - да про - сють:  
 Ѓос - па - ди, Ѓос - па - ди, На - ра - ді нам, Ѓос - па - ди, Хлэ - би и  
 со - ли, И - лнў га - ла - ві - сты - ва, Ѓа - ро - ху стру - чі - ста - ва.

23

д. Караваяво, Новодуг., Смол., 4041-08

♩=96

Нянь - ки - мам - ки, вста - вай - тя па - рать - ше,  
 те - ста ка - тай - тя, жа - ва - ра - н(ы) - каў ле - пи - те, ны  
 па - ла - чку са - ди - те (а), к вёр - ху пы - ды - май - те, а  
 ка - кой у - пал - к ми - не в ру - ки пу - пал!

24

д. Васино, Дорог., Смол., 4625-18

♩=100

Вис - на - кра - сна́, на чём при - шла? На са - хе, на ба - ра - не, на ка -  
 бы - ли вы - ра - не, на ржа - ном кы - ла - су, на ва - ра - ном же - ряб - цу.

25

д. Васино, Дорог., Смол., 4625-17

♩=100

Ох, вы Со - ра - ки свя - ты - и. Кы - ти - нят - ки сля - пы - и, Ны пад  
 пе - чич - куй си - дять, Са - ми исть - ки пры - сять.

$\text{♩} = 116$

Вис - на - крыс.(ы)-на, тёп - лы - я лё - та, вис -

на - крыс(ы)-на, што ж(и) ты нам при-нис - ла, тё...

(а) тёп - лы - я лё - та. Мы - ла - дүш - кам пу пла - то́ч -

ку, а ста-рым ста-руш-кам па ки - ёч - ку, вис -

на - ви - с(ы) - на, тё - п(ы) - лы - я лё -

та, а што ж(и) та - бе да - т(и) за ё - та?

$\text{♩} = 72$

(А)ви - сна(э) - крыс - на,

што ты на - м(ы) при - нес - ла?

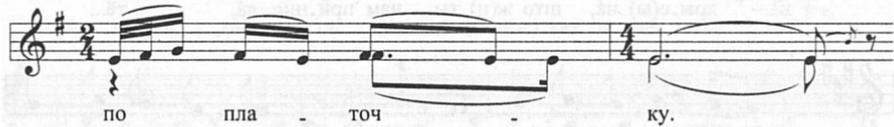
Ма - ле - н(и)-ка - м(ы) дет - кам



па я - еч - ку.



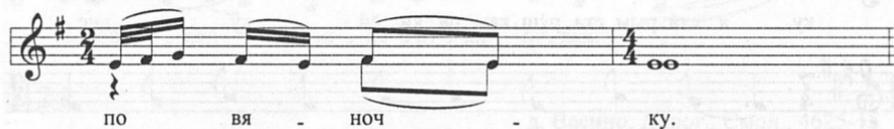
(Э)Ма - ла - ду - хам



по пла - точ - ку.



Ма - ла - ды - м(ы) де - в(ы) - кам



по вя - ноч - ку.

28

д. Ашитики, Духов., Смол., 116-27



$\text{♩} = 104$   
Вис - на крыс - на, тёп - лы - я лё - та, вис -



на крыс - на, тёп - лы - я лё - та (э). А



што ж ли вис - на ты нам при - нис - ла, а



што ж вис - на ты нам при - нис - ла - (э).

$\text{♩} = 80$

Как у Бы - ся - не у ся - ле, у ся -  
 ле ста - ить церь - ква на га - ре, на га - ре. А на церь - кви  
 за - лот хрёст, за - лот хрёст, а на том хря - сту ся - де - ла ла - ста - чка  
 вы - са - ко, вы - са - ко, а на Гля - де - ла да - ля - ко - да - ля -  
 ко, што в дя - ре - вни де - и - тца, де - и - тца.

$\text{♩} = 120$

Ны ям - ке ки - се - л(и) ва - рит - ца,  
 ва - рит - ца, ва - рит - ца. (А) Вань - ка жён(ы) - куй хва - лит - ца,  
 х(ы) - ва - лит - ца, хва - лит - ца. А мы - я жён(ы) - ка да - су - жа,  
 да - су - жа, да - су - жа. Да сон - ца пас - тель - ку  
 пы - ла - ла, пас - ла - ла. пас - ла - ла.

$\text{♩} = 144$

Ты вес - на - к(ы) - рыс - на, ты и - де бы - ла, вой, ля.

лѣ, ля - лѣ, ты и - де бы - ла? Ты и - де бы - ла, ты и - де жи - ла, вой, ля.

лѣ, ля - лѣ, ты и - де жи - ла? А я(й) жи - ла - бы - ла в Бо́га за ста - лом, вой, ля

лѣ, ля - лѣ, в Бо́га за ста - лом. Э, в Бо́га за ста - лом, в ца - ря на два - ре, вой, ля.

лѣ, ля - лѣ, в ца - ря на два - ре. А царь - га - су - дарь при смер - ти ля - жить, вой, ля.

лѣ, ля - лѣ, при смер - ти ля - жить.

$\text{♩} = 72$

Ой, вес - на - крыс - на, да што ты нам при - нес -

ла, ой, лю - ли, лю - ли, да што ты нам при - нес -

ла? Хле - ба сит - на - га, квá - су кис - ла -



га, ой, лю - ли, лю - ли, ква - су кис - ла -



га. А ма - лам ди - тям па крас-ным я-йч - (ку) -



ку, ой, лю - ли, лю - ли, па крас-ным я-йч - (ку) - ку.

33

д. Шиловичи, Духов., Смол., 4216-32



Вис - на - к(ы)-рыс - на, вис - на -



крас - на, што ты нам при-нес - ла, вис - на - крыс -



- на - (э) Ста - рым ста - руш - кым, ста-рым ста.



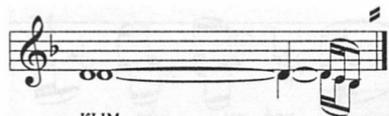
-руш - кы-м(ы) пы ку - ё(а) - ёку, ста - рым ста-руш -



-кым. Мы - ла - душ - кам, мы - ла -



-душ -ка - м(ы) па пла - то́ч - ку, мы - ла - душ -



- кым.

34

д. Фильченки, Нелид., Твер., 4430-28

Вя - сён - ка - кры - сё-н(ы) - ка, дый и тёп - лы - я  
ле - та, ды тёп-лы-я лё - та. Паш - ли дё-в(ы)-ки  
в лё - та, паш - ли дё-вки в лё - та. Мы - ла - дү - хи ш(и) у  
зй - му, мы-ла-ду-хи у зй - му. Ста - рү - хи ш(и) у  
зем - лю, ста - рү - хи ш(и) у зём - лю.

## Список сокращений

- Бел. — Бельский р-н;
- Дорог. — Дорогобужский р-н;
- Духов. — Духовщинский р-н;
- Жарк. — Жарковский р-н;
- Нелид. — Нелидовский р-н;
- Новодуг. — Новодугинский р-н;
- Сафон. — Сафоновский р-н;
- Смол. — Смоленская обл.;
- Сычев. — Сычевский р-н;
- Твер. — Тверская обл.;
- Холм-Жирк. — Холм-Жирковский р-н;
- Ярц. — Ярцевский р-н.

В. В. Виноградов, М. А. Лобанов

## «ШТОБЫ ДУЛО, ШТОБЫ ГОРЕЛО...»: ВЫКЛИКИ ВЕТРУ НА ПОДСЕКЕ

Роль подсечного земледелия в аграрной истории Северо-Запада России значительна. В некоторых местах такой способ обработки земли сохранился до второй половины XX в.<sup>1</sup> В ряде районов во время наших полевых изысканий удалось зафиксировать воспоминания о подсеке — «сучьях», «суках». В Новгородской обл. информация собрана у русских, в Ленинградской обл. — от вепсов и русских. Наиболее любопытным является сопровождение выжигания делянки специальными кличами, чтобы вызвать ветер и раздуть огонь. В статье, открывающей данный сборник, проф. В. В. Головин, представив панораму своих наблюдений над ранее неизвестными фактами в фольклоре и устной традиции, коснулся и таких закличек на огонь. С ними он и его ученики впервые столкнулись в 1994 г. Имеет смысл развить эту тему, приложить в pendant материал хотя еще и не расставляющий всех точек над «i» в данном вопросе, но позволяющий прийти к определенным заключениям о необычной звуковой подробности, традиционно сопровождающей земледельческих труд крестьян.

### Подсечное земледелие на Северо-Западе России в XX в.

**Новгородская обл. (русские).** В Любытинском р-не (Дрегельская вол.) о работе «на сучьях» вспоминают так:

— *«Это всей... вся диревня. Это поля... А за полям там нарубя лесу, наваля сучья. Это, насеют, там, овёс, кто жито...».*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Древняя Русь: Город, замок, село. М., 1985. С. 219–225; Третьяков П. Н. Подсечное земледелие в Восточной Европе // Известия ГАИМК. Л., 1932. Т. 14, вып. 1; Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 37–49.

<sup>2</sup> Подсковья Ивановна Голосова, 1912 г. р., родом д. Новая Крапивна (Звонецкой вол.).

Делянку рубили зимой, строевой лес вывозили. Весной, когда снег в основном стаял и подсохли «сучья», будущее поле выжигали.

— *«А висной вить оно попросохнёт. Или висной как только снег стаёт... сразу рубят, чтоб оно высохло, чтоб горело. Лес, дак, сырой ни будит гореть».*

— В каком месяце это происходило?

— *«Дак вить... какой месец? ... В мае или... Всё сеять как... Штоб хлеб-то вырос <...> Потом распашут дак, всё и сеют».*<sup>3</sup>

Вся делянка превращалась в один большой костер, за которым надо было следить. Для этого требовалось постоянно переворачивать «сучья» и управлять огнем.

— *«Груды-то сделаёшь вон какии. Надо всё палкой их пёхать. В лаптях! Ой! Облахмотиси, всяко мужское наденишь платью, чтоб ни так огонь, дак».*<sup>4</sup>

Безусловно, такая работа требовала известной сноровки. Еще одна ее особенность — это то, что сжигание «сучьев» являлось особо грязной работой. Необходимо было запастись сменной одеждой.

— *«Вот там, примерна, ячмень сеяли и овёс... на сучьи на этом. Дак, вот срубят, значит, лес. Ну, лес nibальшой, значит... не такой, не строитильный, а просто... Выбিরали таки как эти (показывает на деревья поблизости)... потонцё. И вот срубят, и оно подсохнет весной. А потом ево жгут. Сами жгли (называлось это «валить сучья». — В. В., М. Л.). И вот систра, я помню, валила сучья. <...> Толкают так (показывает). Таки сделаны эти... как вилы».*<sup>5</sup>  
*<...> Нам-то ни пришлось, уж мы-то никогда сучья ни валили так <...> Двойная одежда у них была. Пока эта сучья валит, дак, сами-то все в сажу. Руки, можит быть, в рукавицах... А этово — всё... и одёжа и обувь другая. Дак, они переоденуцы где-то, а потом намоюца. Если... дажи [воды] близко нет, дак... По снегу они этово делали. Где в закрайки там лежит снег, дак, они снегом. Грит: “Мы намоёмся и идём домой как люди”».*

— В какой обуви валили сучья?

Зап. в д. Горы (Дрегельская вол. Любытинский р-н) 1 июля 1994 г. В. В. Головин.

<sup>3</sup> Анна Ивановна, 1916 г. р., местная. Зап. в д. Клишино (Дрегельская вол. Любытинский р-н) 30 июня 1994 г. Е. Е. Васильева.

<sup>4</sup> Анна Федоровна Удальцова, 1915 г. р., родом д. Большое Никулино. Зап. в д. Большое Никулино (Звонецкая вол. Любытинский р-н Новгородская обл.) 7 июля 1994 г. В. В. Головин, В. В. Виноградов.

<sup>5</sup> Т. е. имелись специальные приспособления для такой работы, но подробно об их устройстве собиратели не спрашивали.

— «Они, наверно, сучья ни в лаптях потом валили. Лапти, если бирёзовые обуть дак — и всё [сгорают]. Наверно. Уж ни в лаптях валили сучья — я не знаю».<sup>6</sup>

После выжигания делянка была готова к засеиванию.

**Ленинградская обл.** В деревнях по реке Ояти (Подпорожский р-н) раньше, до революции, был так называемый «крестьянский надел», т. е. кусок леса километров 12 от Ояти. Как рассказывала М. М. Захарова, жительница вепсской д. Ньюгино, «крестьяне там выжигали лес — скажем, гектара два себе. На поле брали “два хлеба”: в один год сеяли рожь или жито, второй год — овес». Через два года забрасывали поле, жгли новый участок, а на старом вырастал новый лес: «лет через 20, когда лес мелкий, можно опять выжигать. Пни не корчевали, сеяли между пнями, убирали серпами».<sup>7</sup> Ниже по Ояти это называлось «корчевать поль», т. е. выжигать участки леса, чтобы сеять на них.<sup>8</sup>

Тяжелая работа по сведению леса под сучья могла стать поводом «выплакать» свое горе.

— «Раньше сукья мы все валили. У кого помёрши кто, придёшь, сядёшь и поплачешь, кричишь своих примёрших:

Прилети-ко, птичка-пташечка

Серой маленькой кукушечкой.

Ко мне-т, сиротинушке.

На тяжелу веть работушку...».<sup>9</sup>

На севере Тихвинского р-на (Пашозерская вол.) информация о выкликах на ветер при выжигании делянки записана как у русских, так и вепсов (средние вепсы). Остановимся на вепском материале. Делянки тут разрабатывались до второй половины XX в. — пока существовали колхозы.

— «Это называлось “сўки пахали”... Роздывали лес... Вырубали это мелколесье, жгли и сеяли рожь... Помню, говорили же старики-то: это, мол, Ленин розришил, это свободу-то дал народу. Вот тогда, значит, где ты хочешь, разрабатывай землю, сей. Пожалуста. <...>

<sup>6</sup> Анна Ивановна Громова, 1920-х гг. р., местная. Зап. в д. Большое Никулино (Звонецкая вол. Любытинский р-н Новгородская обл.) 7 июля 1994 г. Н. К. Бондарь, Е. Рацен (Кириченко).

<sup>7</sup> Мария Михайловна Захарова, 1929 г. р., родом д. Лошково Подпорожского р-на. Зап. 19 авг. 1992 г. М. А. Лобанов. Архив сектора фольклора РИИИ, колл. В-Х.2, л. 62.

<sup>8</sup> Мария Васильевна Ларкина, д. Кондуши Лодейнопольского р-на. Зап. 24 авг. 1992 г. М. А. Лобанов. Архив сектора фольклора РИИИ, колл. В-Х.2, л. 158.

<sup>9</sup> Мария Петровна Соловьева, 1909 г. р., д. Лизаново (Тихвинский р-н). Зап. 25 авг. 1991 г. М. А. Лобанов.

Сам пахал дажи... землю. Зимой вывозился лес... Пилили, вывозился лес... это лесопункт это делал... пилил... А это потом давали народу разрабатывать. Лес убранный — всё...».

— По весне сжигались сучья?

— «Да-да».<sup>10</sup>

Многие наши собеседницы работала на «суках» в войну детьми. Впереди шли женщины (матери), двигали костер. Сзади шли ребятишки и подбирали головешки, чтобы опять бросить их в костер. Дети работали на суках в ступишках — обуви из берёсты. Работа на суках была грязная, поэтому и одежду подбирали соответствующую.<sup>11</sup>

— «Да. Да-да. Суки назывались поля к [Шодивичам]. Сама я ходила. Зимой рубят, а... и в кучи ложат эти суки... сучья в кучи такии. А вот потом висной пойдём эти кучи и жгём. Всё, например, гектара три или читьри, или пять — ну, какая площадь там подойдёт: три, два гектара, гектар. Вот потом все эти кучи и сожгём... и ходим с палками, шевилим, чтоб всё сгорело. Да, придёшь домой как [чертяка]...».

— А это женщины жгли в основном?

— «Да и мужики... Все вместе жгли».<sup>12</sup>

Кроме непосредственно земледелия разработка «сучьев» служила добыче сырья для промыслов — для плетения изделий из корней деревьев. Такие изделия здесь называли «коренники».

— «Коренники у нас мало кто делал. Ну, помню... помню эти коренники».

— Из какого корня их делали?

— «Из осинового. <...> Ивовы эти корзиночки делали, эти плитёнки. Делали. Но коренники, специальные коренники... дажи сундучки были. Так это с осиновых [корней]. Осина, когда вот это... суки-то пахали. <...> Ну, дак... осиновый коринь он очинь длинный. И он вязкий очинь, не ломаица... сразу. Да, я помню у нас коренник лично был. Это сундук такой».<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Семен Никанорович Никаноров, 1925 г. р., родом д. Чубово (Корвальский куст деревень). Зап. в д. Пашозеро (Пашозерская вол. Тихвинский р-н) 13 авг. 2003 г. В. В. Виноградов, А. А. Титова.

<sup>11</sup> Евдокия Павловна Цветкова, 1930 г. р., родом д. Сяргозеро. Зап. в д. Лукино (Пашозерская вол. Тихвинский р-н) 25 дек. 2003 г. В. В. Виноградов, М. А. Лобанов, А. А. Титова.

<sup>12</sup> Александра Васильевна Калинина, 1939 г. р., родом д. Корбеничи. Зап. в д. Корбеничи (Пашозерская вол. Тихвинский р-н) 26 авг. 2005 г. В. В. Виноградов, А. В. Ромодин.

<sup>13</sup> С. Н. Никаноров.

## Исполнители

Заслуживает особого разговора информация о том, кто кричал ветру. Сведения из Новгородской обл. отрывочные:

– «[Дул] витирок итобы. Штобы горело лутши, кричали».

– А кричали кто: дети, взрослые?

– «Дитей ни пускали на сучья».

– Ну, кто постарше...

– «Конечно, кто постарши, кто поопытней».<sup>14</sup>

Кричали, таким образом, взрослые, работающие на делянке.

Записи в Ленинградской обл. дают более детальную информацию относительно исполнителей.

– А вот не было у вас того, чтобы лес лучше горел, прикрикивать: «Поддувай ветерок»?

– «Есь. Это было. Это особенно когда под лён жгли. Коляма это... костёр этот перидвигали горячий... Вот таким путём жгли под лён. Это молодняк жгли. И это место под лён... готовили. <...> Женщины это... женщины кричат. Ну, я ни знаю [что кричат]. Слов я ни знаю, а, наверно, вот эти слова, это я слышал сам... от старух».

– Мужчины переворачивали костер?

– «Бывали и мужики помогают: ат колья в руках и этот весь ко[стёр]... длинный костёр-ту такой... И с места... тут выгорело, опять придвинут...».

– Вот именно женщины кричали?

– «Да-да... Женщины кричали... Это под лён готовили место, сеяли лён. <...> Это... колхозы были, в колхозе уже...».<sup>15</sup>

Вместе с тем кричали и всей артелью:

– «Кричать-то кричали... и муцины, ды женщины, ды... артель... Тогда колхозы да были, дак артель... собирёсси да...».<sup>16</sup>

Кричали всей артелью — все кричали:

– «Да вот все кричат: хоть один по одно́му кричи, хоть... Хоть один кричи, хоть как хочешь. <...> И вмести, и вмести кричали, и по одному кричали».<sup>17</sup>

Артели же в большинстве составляли женщины, и часто приходилось слышать утверждение, что кричали именно женщины. Сложно

<sup>14</sup> Анна Ивановна.

<sup>15</sup> С. Н. Никаноров.

<sup>16</sup> А. В. Калинина.

<sup>17</sup> Е. Т. Богданова.

сказать, чего в этом больше: «мифологических воззрений» либо же особенностей организации колхозного хозяйства. «Сучья» относились к той категории работ, куда отряжали более слабых работников — пожилых женщин, старух (они также должны были зарабатывать свои «палочки»).

— «А как жё! Вить... ветирок, если... ветир пойдёт, да и... это зависит от погоды уже. Какá погода».

— Говорят, специально кричали: «Подуй, ветерок?»

— «Подуй, да. Это старухи уже, когда жгут да кричат».

— Старухи?

— «Да, да-да... старухя. А большинство... это, старухи занимались, вот. А мужики-то... они пахали больши на полях».<sup>18</sup>

Древних старух в колхозе использовали именно на сжигании сучьев.

— «Бабки большинство... Они [мужики] пахали... на лошадях. Всё. А эти бабки всё суки [переворачивали]».<sup>19</sup>

### Словесные формулы кличей и их значение

В материалах из Новгородской обл. встретились следующие словесные формулы для призыва ветра:

1. Выкликание могло состоять из одного слова-повеления «подуй!», повторяемого несколько раз: «Это ещо в колхози этово, малиньки были. Мы побижим, а там они кричат: “Паду-у-у-уй! Паду-у-у-уй!” — всё кричат. Ну, надо, шоб горело».

— Дул?

— «Дул, дак, видимо, дул, што кричали “Подуй!”».<sup>20</sup>

2. Выклик мог содержать имя того, кому направлено такое повеление: «Подуй, ветерок!» Примеры:

а) «“Паду-у-у-уй витирок! Паду-у-уй!”. Штобы дуло, штобы горело!».<sup>21</sup>

б) «“Поду-у-уй, витирок! Поду-у-уй, витирок!” [произносится с некоторым растяжением] — кричишь. Ветру нет, а надо, шоб горело, шоб ветер. А когда ветер, так хорошо, как...».<sup>22</sup>

<sup>18</sup> В. М. Соловьев.

<sup>19</sup> В. М. Соловьев.

<sup>20</sup> А. И. Громова. Вариант записи от того же собеседника: «“Поду-у-уй, витирок! Поду-у-уй, витирок!” — Громко, да? — Угу. “Поду-у-уй!” Это-то я помню...».

<sup>21</sup> А. М. Жбанова. Из сообщения А. Ф. Удальцовой: «Или: “[Подуй], витирок! Подуй, витирок!” Ай! Как там отвечали! <смех> Ветру нет, когда надо. <...> Вить надо, шоб оно горело. Вить пожня, шоб горело, дак».

<sup>22</sup> А. Ф. Удальцова.

3. Выкликание представляло собой более развернутый текст, из которого исполнительница припомнила только начальный фрагмент:

«Дуй, дуй ветерок!

Дуй сильненький!

Дуй! Дуй!.. Ой, поддувай

Под эти...

*Ну, забыла вот, поверьти, забыла».*<sup>23</sup>

Приведенный фрагмент дает основания полагать, что выкликание ветра могло быть стишком, содержащим обращение к ветру. По своим жанровым особенностям такой стишок, несомненно, примыкает к закличкам типа «Улитка, улитка, высунь рожки...». Предположение о более развитых текстах в выкликах ветру подтверждается еще одним словесным фрагментом, сказанным как продолжение выклика:

... Несить, ветерок,

Бабам дремоту.

Заговорный характер в этих словах достаточно выражен.

В Ленинградской обл. у вепсов выкрики могли быть как на русском, так и на вепсском языке. Здесь можно выделить такие словесные формулы:

1. Выклик, состоящий из одного слова, повторяемого несколько раз: *«Да, кричали давеча: “Дуй! Дуй-дуй”. Што это... не помню уж, как кричали-то. Кто што кричали, дак. Да, когда ветир... дак, он зажигает... кучи-то так быстрее жгёт-та. Кричали, кто разожжёт».*<sup>24</sup>

2. Аналогичная формула, но по-вепски: *«Дуй!» — «Tu lennu» — «По-русски не кричали, по-вепски... По-вепски кричали... По-вепски-то скажут: “Ту-и... lennu... tu-и lennu” — так по ветру скажут. Дажн народ другой... вот [очевидно, с другого края]... “Tu lennu”, дак... “Ту-и lennu... ana tu lennu...”*. Палкой так (информатор показывает, как поддевают сучья — В. В., М. Л.).

— <...> Это переводится как «подуй ветерок»?

— *«Да, да-да».*<sup>25</sup>

3. Выкликание, которое, возможно, тоже представляет стишок типа заклички:

Дуй-дуй, ветерок!

Поддувай, ветерок!

<sup>23</sup> П. И. Голосова.

<sup>24</sup> А. В. Калинина.

<sup>25</sup> А. В. Калинина.

Или

Дуй-дуй ветерок!

Дуй!

«Штобы лучше горело <...> С ветирком вить лутши горит, ветир-то когда дует».<sup>26</sup>

Во всех случаях основу конструкции составляет глагол, несущий императивную нагрузку. Вариативность словесной формулы зависит от названия или не названия ветра и изменения и нанизывания глаголов. Например, «дуй, поддувай». Возможно, это отражает реальное варьирование текстов на поле, когда кличи повторялись в течение определенного времени.

Ремарки к демонстрациям кличей указывают на жесткую магическую соотнесенность между возгласом и его последствием. Кричат для того, чтобы подул ветер, и ветер дует тогда, когда ему покричат.

### **Общая характеристика исполнения выкриков**

К выкрикам ветру относились несколько по-особому. На это обращает внимание первичный анализ текстов о подсеке. В наших полевых интервью о расчистке делянок идут (пространные или нет) воспоминания о порядке работ, рассказанные в достаточно спокойном тоне. Но стоило только спросить о кличах на ветер, как разговор приобретал совершенно иную эмоциональную окраску. Корень этого в некотором несоответствии: то, что «нормально» в лесу, при определенном виде работ, «странно» в деревне.<sup>27</sup> Здесь проступают функциональность выкриков и связанные с этим некоторые сложности для исследователя.

Когда мы просили показать голосом, как звучали эти выкрикания, женщины (чаще всего) начинали смущаться. Крикнуть так, как кричали на делянке, казалось им совершенно несовместимым с нормами поведения в доме. Женщины говорили, что им стыдно перед соседями.

Вместе с тем воспроизведение такого клича, чувствовалось, не тяготило наших собеседниц, как тяготило воспроизведение причитаний, требующих накала эмоций. Но странность для них во всем этом была: зная, что предстоит запись фольклора, они готовились припомнить

<sup>26</sup> Евдокия Тимофеевна Богданова, 1922 г. р., родом д. Устье-Харагеничи. Зап. в д. Харагеничи (Пашозерская вол. Тихвинский р-н Ленинградская обл.) 25 авг. 2005 г. В. В. Виноградов, А. В. Ромодин.

<sup>27</sup> Смущение исполнителей, когда их просили сделать что-то «не то», что их делает «дураками», заставляет вспомнить коллизию сказки о дураке, который делает всё не к месту (СУС 1656 «Набитый дурак»).

что-то большое, основательное, важное — вроде старинных песен или сказок, а здесь просят о каком-то пустяке. И вот эти две причины — пустячность просьбы и необходимость выполнить ее дома, что не укладывалось в рамки привычного, — сказывались на характере исполнения данных выкликов.

Стыдясь соседей, женщины боялись протянуть выкликание, дать его в полный голос. Поэтому материал, записанный на магнитофон, оказался большей частью ущербным: выкликания только «обозначались», в необходимый исполнительский тонус наши собеседницы войти стеснялись. Однако и «обозначенные» выкрики тоже содержат определенную информацию и потому небезыntenесны для изучения вопроса.

Еще один необходимый комментарий к записям: в настоящее время делянки под посевами не выжигаются. Вся полученная нами информация — припоминания. Ни один текст не был (по разным причинам) записан в естественной ситуации. Это подразумевает некоторые искажения, особенно когда дело касается формы звучания выкликов ветра.

Здесь, однако, стоит сопоставить их запись с тем, как записывались ауканья или пастушеские оклики — в том числе в тех же районах Новгородской и Ленинградской областей, где были сделаны записи выкликов ветра. Большой частью ауканья записывались в домашних условиях, а не в лесу. Точно так же, особенно когда речь шла об ауканьях, женщины стеснялись воспроизвести их в доме, даже говорили, что грех возглашать их в домашних стенах. Говорили и об отсутствии в доме необходимых акустических условий для подачи таких возгласов. Записанные возгласы были неоднородны в плане отношения к музыкальному интонированию: отнюдь не во всех записях оно ощущалось. Весьма вероятно, что какая-то часть ауканий оказалась немusыкальной лишь по причине отсутствия традиционных условий исполнения.

Аукать в доме было некомфортно, и тем не менее и в таких некомфортных условиях значительная часть ауканий и пастушеских окликов была интонирована музыкально и, более того, воплощала в себе тот или иной законченный напев, распространенный в близких, узнаваемых вариантах (этой части подобных возгласений и было присвоено название «мелодии-кличи»).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Лобанов М. А. Лесные кличи. СПб., 1997.

Выкликания ветра трудно причислить к музыкально интонирующимся возгласениям, хотя что-то в подобном роде в них определено есть. Следовательно, дело тут не в условиях воспроизведения клича, одинаковых что для ауканий, то и для выкликов ветра, а в отличиях в типичном характере интонирования, не ясных в отношении последних.

В одном случае информаторы категорически утверждали, что возглас не был музыкальным (протяжным, по местному определению):

- А какой там мотив?
- *Да никак, так кричит...*
- Как?
- *«Дуй-дуй, ветерок, дуй!». Вот так.*
- Это тянуть надо?
- *Да не надо тянуть нечаво.*
- Или просто так?
- *Просто так, да.*<sup>29</sup>

В другом же случае утверждалось прямо противоположное:

– А как не помните, кричали просто или тянули, как будто ауканья?

– *Да, вить не так, што: «Эй! Гори» или скажешь так, а вить так, протяжно: «Гори... Гори...». Так вить как-то... што вот, как вот... писал [? — петь, тянуть] так... Да, протяжно, протяжно.*

- Протяжно?
- *Да, ни как вот говорим мы, протяжно.*<sup>30</sup>

Дилемма «музыкальное-немузыкальное» и станет ведущей в изучении выкликов ветра как некой особой жанровой разновидности лесных кличей.

### **Интонационный контур выкликов ветра**

Вновь найденный тип возгласов, несомненно, однороден по исходному ритмическому импульсу. Слово «подуй», с которого выклик начинается, ямбично. Направление ритма от слабой к сильной доле, затактовость сохраняются во всех записях, даже если вместо «подуй» будет возгласено «дуй, дуй!». Тон сильной доли протягивается. На него приходится участок ровного звукового давления.

<sup>29</sup> Е. Т. Богданова.

<sup>30</sup> А. В. Калинина.

«У» на этом слоге выявляется как вокальная, а не речевая гласная.<sup>31</sup>

Кажется, что слово «подуй» предопределяет не только ритмическую, но и линейную однотипность всех выкриканий ветра. Оно включает два гласных звука, один из которых в обычном, традиционном выкрике требует полного раскрытия гортани, другой — сжатия ее в узкую щель. Первый — это «а» (в слове «подуй» гласный «о» произносится как «а», хотя ареал выкриков ветра и находится в зоне севернорусского окающего наречия), второй — «у». Эта последовательность гласных — то же самое «а — у!»), что и в обычных городских ауканьях или в напеве мелодии-сигнала, о котором исполнители говорят «буду коротко укать».<sup>32</sup> В обыденном выкрике (речевом) «а» звучит в нижней части диапазона голоса, что не связано с понижением тона ради выразительного эффекта, но только с удобством воспроизведения этого гласного. По фониатрическим данным, в этом регистре — грудном — «края голосовых связок расположены горизонтально и в одной плоскости с их верхней поверхностью».<sup>33</sup> Сонант «у» в таком же обыденном возгласии удобен в верхнем пределе диапазона голоса, в головном (фальцетном) регистре. Согласно тем же данным, при фальцетном звучании края связок «загнуты кверху и выдаются над поверхностью связок».<sup>34</sup>

Однако такая жесткая зависимость в выкриках ветра действительно лишь кажущаяся. Сохраняя затактовость, не все выкрики, что имеются в нашем распоряжении, фатально подчинены высотно-регистровому контрасту «а — у». В выкрике, начинающемся словами «дуй, дуй», оба слога высотно звучат почти рядом, потому что оба они имеют один и тот же гласный звук «у». Но и выкрики, начинающиеся словом «падуй», в Тихвинском р-не столь же сглажены в своем начале (см. нотные записи). Переброска голоса из регистра в регистр оставалась единственной характеристикой клича в тех случаях, когда исполнительницы смущались и хотели, отвечая на просьбу фольклориста-собираателя, лишь обозначить выкрик, а не подать его так, как требуют естественные условия. Только в выкрике из Звонецкой вол. (Новгородская обл.), где музыкальная интонация отчетливо ощущима, высотно-регистровый контраст на слове «подуй» также очень

<sup>31</sup> Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977. С. 53.

<sup>32</sup> Лобанов М. А. Лесные кличи. С. 33.

<sup>33</sup> Фомичев М. И. Основы фониатрии. Л., 1949. С. 113–114.

<sup>34</sup> Там же.

четко обозначен. Тем самым данный выклик сближается с напевом «короткого уканья», зафиксированным неподалеку в Новгородской обл. Однако, будучи единственным в собранной на сегодняшний день коллекции таких возгласий, этот образец не может прояснить, насколько типична здесь была традиция напевного выкликания ветра.

Местоположение выкликов ветра в промежуточном поле между музыкальным и речевым интонированием отчасти напоминает тот тип раннефольклорного интонирования, который Э. Е. Алексеев обозначил как альфа-мелодика. Подобный тип мелодики, считает автор, «еще не предполагает звуковысотной координации тонов, хотя, разумеется, нетрудно себе представить подобный двухрегистровый способ интонирования и с частичной или полной координацией (музыкальной! — В. В., М. Л.) тонов».<sup>35</sup> Контраст регистров — это, по мнению автора, основополагающая в данном случае характеристика, а то, как реализован контраст — через музыкальное интонирование или средствами обычной речи, — является производным, вариантным. Но в случае с выкликаниями ветра регистровый контраст (альфа-мелодика) проявляет себя лишь в речевом варианте интонирования и преодолевается в музыкальном. Т. е. в субординации признаков, названных Алексеевым, здесь явно имеются изменения. В ауканьях же иное: там регистровый контраст удерживает свою существенную роль и в тех мелодиях-кличах, которые не только интонируются музыкально, но еще имеют и определенные, сохраняющиеся в вариантах напевы.

Не менее важно обозначить — уже внутри музыкально интонированных выкликов — еще одно промежуточное поле: между устойчивым напевом, с одной стороны, и явно музыкальными движениями голоса — расплывчатыми, импровизационными, неопределенными в плане твердого напева. Возможно, в подобных возгласиях растворены какие-то воспоминания об определенных напевах, но такие вокальные инвенции повторно не воспроизводятся и бесследно исчезают из памяти исполнителей. Образцы такого пения можно встретить среди лесных кличей импровизационного характера.<sup>36</sup>

Выкликов ветра собрано так мало, что пока все они воспринимаются подобными импровизациями. Все же две записи, сделанные от уроженок вепсской д. Сяргозеро Тихвинского р-на, позволяют

<sup>35</sup> Алексеев Э. Е. Ранне-фольклорное интонирование. М.: Сов. композитор, 1986. С. 53.

<sup>36</sup> Лобанов М. А. Лесные кличи. С. 81–83.

говорить о бытовавшем здесь устойчивом напеве для выклика ветра (см. Приложение, нотные записи 6 и 7). Ф. А. Гордеева охотно и много раз повторяла выклик, покуда в ее исполнении не выкристаллизовался необходимый вариант. Ее повторы были достаточно однотипными по напеву, формула ее выклика ветра имела звуковысотный остов малой терции. При этом микроинтервальные соотношения тонов варьировались. Напев Е. П. Цветковой, с несколько иным текстом (от этого тоже зависят изменения в мелодии), имеет в своем начале тот же самый малотерцовый мотив. Мелодия остается сходной, несмотря на то что Гордеева поет ее в грудном регистре голоса, а Цветкова — в микстовом, у переходного тона к головному регистру. Значит, напев этого выклика имеет самостоятельность, не зависящую от условий контрастно-регистрового интонирования. Наоборот, этот напев так узок по звуковому диапазону, что не подразумевает необходимости использовать подобный контраст.<sup>37</sup>

Выклики ветру, таким образом, имеют тенденцию к тому, чтобы предстать в музыкальной фольклористике еще одной жанровой разновидностью мелодий-сигналов — причем со своей собственной мелодией. Дальнейшее собирание такие выкликов, запись их в правильных условиях многократного возглашения покажут справедливость данного предположения.

### Аналогии

Наиболее близкий аналог кличам на ветер находим в Усвятском р-не Псковской обл. Здесь бытовала практика «покричать ветер» во время сенокоса: «Когда сено ворочают, а ветра нет, зовут ветер, чтоб дул».<sup>38</sup> Очень интересная и непонятная пока параллель: в обоих случаях призывают ветер, когда нужно что-либо ворочать: сучья, сено, но в одном случае ветер должен был помочь разжечь огонь, в другом этого же категорически не требовалось. Сенокосный напев-выклик «Гу-гуй, витярок!», который привела Е. Н. Разумовская в другой своей

<sup>37</sup> В 2007 г. в печати появилась еще одна запись призыва ветра на подсеке (Плесецкий р-н Архангельской обл.). Напев этого клича, будучи совершенно определенно музыкальным по строю интонирования, также вращается в узком диапазоне, главным образом кварты — без всякой примеси регистрового контраста. См.: Народное музыкальное творчество: Хрестоматия со звуковым приложением / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2007. № 132. Запись А. Ю. Кастрова.

<sup>38</sup> *Разумовская Е. Н.* Современная заговорная традиция некоторых районов русского Северо-Запада (по полевым материалам 1973–1988 гг.) // *Русский фольклор*. Т. 27. Межэтнические фольклорные связи. СПб., 1993. С. 259.

работе,<sup>39</sup> по всем вокально-мелодическим параметрам близок выкрикам, изучаемым нами. Уместно также вспомнить обычай «молить ветер» у поморов.<sup>40</sup> Видимо, связь ветра со свистом,<sup>41</sup> протяжным выкриком коренится в имитации порыва ветра. Человек подражал голосом звучанию ветра, тем самым вызывая его по-настоящему.

У западных славян также находим очень близкие тексты. «В вост<очной> Польше приглашали во время жары ветер, говорили: "Powiewaj, wietrzyku, powiewaj, — damy ci Anusię (lub jaką tam dziewczynką)" [Подуй, ветерок, подуй, дадим тебе Анусю (или какую-нибудь там девочку)].<sup>42</sup> Такая близость связана как с функцией «магического» приказания, так и с функцией выкрика. Например, в «растягивании» клича («...а вить так, протяжно») можно, конечно, услышать имитацию порыва ветра, необходимого при полевых работах, но можно также и ощутить необыкновенную концентрацию магической силы, с помощью которой человек традиционной культуры устанавливал связь между собой и Космосом.

---

<sup>39</sup> Разумовская Е. Н. Плачи под язык и под иканье — особые вокально-инструментальные формы причетной традиции // Экспедиционные открытия последних лет / Отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 1996. С. 15.

<sup>40</sup> Бернштам Т. А. Традиционный праздничный календарь в Поморье во второй половине XIX—начале XX в. // Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Л., 1977. С. 88–115.

<sup>41</sup> Кривенко А. Б. Из наблюдений над особенностями заговоров и табу у мореходов // Заговорный текст: Генезис и структура. М., 2005. С. 510, 513–514.

<sup>42</sup> Плотникова А. А. Ветер // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 359.



4

$\text{♩} = 176$

«Па - дуй, ви - те - рок» - «Ай, чёрт с то - бой!» - отвечали

**1994-4**

Анна Федоровна Удальцова, 1915 г. р., родом д. Большое Никулино. Зап. в д. Большое Никулино (Звонецкая вол. Любытинский р-н Новгородская обл.) 7 июля 1994 г. В. В. Головин, В. Виноградов. «Сучья» (подсека). «Подуй, ветерок!» — закличка ветру.

5

$\text{♩} = 152$

Па - дуй, па - дуй!

**1994-5**

Анна Ивановна Громова, 1920-х гг. р., местная. Зап. в д. Большое Никулино (Звонецкая вол. Любытинский р-н Новгородская обл.) 7 июля 1994 г. Н. К. Бондарь, Е. Рацен (Кириченко). «Сучья» (подсека), описание. Закличка на ветер: «Подуй, ветерок!».

6

$\text{♩} = 76$

Дуй, дуй, ве - те - рок, по - ду - вай, ве - те - рок. Дуй, дуй

**2003-1**

Евдокия Павловна Цветкова (Быстрова), 1930 г. р., родом д. Сяргозеро. С 1951 г. живет в д. Лукино. Зап. в д. Лукино (Пашозерская вол. Тихвинский р-н Ленинградская обл.) 25 дек. 2003 г. В. В. Виноградов, М. А. Лобанов, А. А. Титова. Закличка на ветер.

7

$\text{♩} = 120$

По - ду - вай, ве - те - рок, по - ду - вай

**2003-2**

Федосья Марковна Гордеева, 1921 г. р., родом д. Сяргозеро. С 1981 г. живет в д. Пашозеро (Пашозерская вол. Тихвинский р-н Ленинградская обл.) 27 дек. 2003 г. В. В. Виноградов, М. А. Лобанов, А. А. Титова.

Закличка на ветер.

8

$\text{♩} = 150$

Дуй, дуй, ве - те - рок, дуй!

**2005-1**

Евдокия Трофимовна Богданова, 1922 г. р., родом д. Устье-Харагеничи. Зап. в д. Харагеничи (Пашозерская вол. Тихвинский р-н Ленинградская обл.) 25 авг. 2005 г. Е. В. Бородулина, В. В. Виноградов, А. В. Ромодин.

Закличка на ветер.

9

$\text{♩} = 124$

Tu len - ny, tu len - ny

**2005-2**

Александра Васильевна Калинина, 1939 г. р. (22 июня), родом д. Корбеничи. Зап. в д. Корбеничи (Пашозерская вол. Тихвинский р-н Ленинградская обл.) 26 авг. 2005 г. Е. В. Бородулина, В. В. Виноградов, А. В. Ромодин.

Закличка на ветер на вепском языке.

Н. Ю. Горянина

## **«ХРИСТОСКАТЬ МОЖНО...» (пасхальный тропарь в предпасхальный период)**

Пасхальный тропарь «Христос воскресе» прочно вошел в сферу интересов фольклористов. И хотя, наверное, далеко не все аспекты бытования его раскрыты, все же в основных своих чертах тропарь получил добротное описание и осмысление. Тем не менее говорить о том, что это явление традиционной культуры в целом нами открыто, еще рано. Постепенно, в процессе постоянной экспедиционной и аналитической работы для нас открываются некоторые существенные особенности бытования тропаря.

Так относительно недавно было обнаружено весьма своеобразное существование в годовом цикле традиционного календаря одной из версий пасхального тропаря. Речь идет о записанной в с. Воткино Хвостовичского р-на Калужской обл. предпасхальной версии тропаря «Христос воскресе», первый день пения которой 22 марта (день Сорока мучеников, или Сороки), последний — канун Пасхи. Предпасхальная версия выполняет те же функции, что и сам пасхальный тропарь: его «кричат» во время праздников, во время окказиональных обрядов, на Егория. Мелодический текст полностью совпадает как в собственно пасхальной, так и в предпасхальной версии. Единственно, чем они отличаются, — зачин. Вместо «Христос воскресе» в предпасхальной версии звучит «Весна будь ясна». Этот зачин без всяких связей соединяется с традиционным для тропаря текстом «...из мертвых, смертью смерть поправ», который далее следует без изменений.

Сами певичцы, от которых были записаны варианты «Христос воскресе», таковым его не называют, что вполне естественно. Название, как это часто бывает, определяется зачином. Здесь надо оговориться,

что данные по Хвастовичскому р-ну требуют уточнения. Дело в том, что на данный момент мы имеем исполнение предпасхального варианта от одной певицы, хотя говорили о нем с тремя информаторами. В беседе речь шла о «христоскать можно». Спет же этот вариант был только одной певицей — М. Г. Жуковой (1917 г. р.) — со слов «Весна будь ясна». Можно предположить, что полный текст более развернут, чем в исполнении Жуковой. Это предположение основано на дважды повторенной А. Е. Артемовой фразе «Христоскать можно, яйцо вусмятку». Во время второго сеанса записи исполнительница дополнила: «Тогда и ясна красна». Исходя из этих данных, можно предположить, что предпасхальная версия имеет более полный поэтический текст, нежели тот, который удалось записать от М. Г. Жуковой, и начинается он со слов «христоскать можно, яйцо вусмятку, весна будь ясна... из мертвых смертию смерть поправ...» и т. д. Однако на данный момент мы не имеем записи такого варианта.

О существовании в традиционной культуре предпасхальных версий пасхального тропаря стало известно благодаря экспедиционным исследованиям последних лет. Записи подобных явлений были сделаны ФЭЦ СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, Российской академией музыки им. Гнесиных, МГК им. П. И. Чайковского в Новгородской, Тверской и главным образом Смоленской и Брянской областях. Ареал распространения этого явления продолжает расширяться, хотя на данный момент можно сказать, что сосредоточение его происходит в пределах западной песенной традиции (или распространение не выходит за пределы этой традиции).

До сих пор встречавшиеся изменения канонического поэтического текста сводились к полной или частичной замене традиционным обрядовым.<sup>1</sup> При этом музыкальный текст не меняется. Т. е. напев

---

<sup>1</sup> Антон(ы) — Харитон, Давыд-Данила,  
Ох(ы), миром, миром, запригайте коний,  
Паедим пахать.

См.: *Теплова И. Б.* Распев пасхального тропаря «Христос воскрес!» в крестьянской традиции северо-западных областей России // Православие и культура этноса: Международный научный симпозиум 9–13 окт. 2000 г. / Тезисы докладов М., 2000. С. 63–64.

Висна-крысна, што ты нам(ы) принисла?  
Две какетки, два плитка,  
Теплыя лета.

См.: *Подрезова С. В.* Некоторые аспекты соотношения поэтического текста и напева в народных распевах пасхального тропаря «Христос воскрес» // По следам Е. Э. Линевой: Сб. науч. статей. Вологда, 2002. С. 266–276. С. 272.

становится музыкальным символом всего весеннего периода (как до Пасхи, так и после нее).

Вариант наиболее близкий нашей версии типологически был зафиксирован в ходе недавней экспедиции МГК им. П. И. Чайковского в Кировском р-не Калужской области.<sup>2</sup> Однако же столь явная, как в нашем случае, контаминация языческого — закликание весны — и христианского — пение пасхального тропаря — встречается впервые.

Очевидна связь предпасхального тропаря и весенней заклички: «Весна красна, на чем пришла?». Эта закличка имеет широкий ареал распространения, известна она и в с. Воткино: «Весна-красна, на чем пришла? На сахе, на баране, на кривэй качирге».<sup>3</sup> С такими словами дети и молодежь на Сороки «весну закликивали — сигналы под потолка»<sup>4</sup> в ригах, т. е. подбрасывали жаворонков вверх. По словам информатора, которая сама принимала участие в этом обряде, закличку просто выкрикивали (т. е. музыкального текста она не имела).

Так как в нашей традиции место обрядовых форм в календаре заняли достаточно поздние лирика и хороводы, определить, в какой степени музыкальная форма и мелодика весенних обрядовых песен повлияли на музыкальные средства пасхального тропаря с. Воткино и его предпасхальную версию, теперь уже невозможно. Если заклички и бытовали когда-либо в воткинском песенном календаре, то теперь сохранились скорее в виде исключения.

В целом поэтический текст «Христоскать можно» строится из трех фраз, что вполне обычно:

Христоскать можно... из ме...ох(ы),

Смер(ы)тию смерть поправ же

Сущим(ы) во г(ы)робе живой даровой.

Он структурирует музыкальный текст. Но собственно музыкальные средства делят весь напев несколько иначе. В целом он строится на звуках тетрахорда в объеме квинты: g-b-c<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>. Опорный тон — c<sup>1</sup>. Однако полностью звукоряд задействован только в первой фразе «Весна будь ясна... из ме...ох(ы)...», и то формально. Звук g появляется эпизоди-

<sup>2</sup> Экспедиция МГК им. П. И. Чайковского, в которой принимала участие и автор данной статьи, состоялась в августе 2005 г. Экспедиционные записи хранятся как в Лаборатории народной музыки МГК, так и у автора. Благодарю Н. Н. Гилярову (руководителя экспедиции) за любезно предоставленную возможность совместной работы.

<sup>3</sup> М. Г. Жукова, 1919 г. р., родом с. Воткино. Зап. 21.01.2004 г. в с. Воткино Хвастовичский р-н Калужской обл. Запись хранится в архиве автора.

<sup>4</sup> Сообщено ею же.

чески, в основном напев развивается в пределах терции. Вторая и третья фразы — зона постулирования кварты  $c^1-g$  — такой характерной для народного распева пасхального тропаря — реализующейся в двух вариантах: а) в чистом виде, как уже было указано, или же б) через субтон —  $c^1-b-g-c^1$ . Таким образом, появляется характерный для смоленских и брянских фольклорных версий пасхального тропаря кварто-трихорд.<sup>5</sup>

Различается и тип развития мелодики. В первой фразе она в виде синусоиды располагается вокруг опорного тона, во второй и третьей многократно повторяется нисходящее движение в пределах кварты от основного тона к самому нижнему.

В итоге сам напев по своим выразительным средствам состоит из двух частей, которым соответствуют первая фраза поэтического текста и вторая — третья, что, к слову говоря, соотносится с изменяемой частью текста в предпасхальной и пасхальной версиях.

Слогоритмический рисунок данной версии, как и в большинстве известных нам вариантов традиционного распева пасхального тропаря, опирается на типичную для церковного исполнения манеру «со свободным растягиванием долгих звуков <...>, ускорением пропевания отдельных фрагментов напева (так называемый «читок», идущий от псалмодирования)...».<sup>6</sup> В целом же воткинский напев не отличается большой распевностью и носит скорее декламационный характер.

Завершая описание предпасхальной версии пасхального тропаря «Весна будь ясна» или, как называют ее информаторы, «Хритоскаты можно», выскажем некоторые предположения.

1. Именно 22 марта в местной традиции совершали обряды заклинания весны. К этой же дате относится и первое пение «Весна будь ясна». Возможно, комплекс заклинательных весенних обрядов, сопровождавшихся различными поэтическими и музыкальными формами, со временем был забыт или перешел в «ведомство» детей и молодежи. Или же изначально в весенних обрядах использовалась побудительная энергия детства и молодости, что характерно для ранневесенней аграрной магии.

2. Известно, что начиная примерно с XVI в. влияние церкви на народный быт все более и более возрастает. Упорядочивается чин

---

<sup>5</sup> См. статью: *Енговатова М. А.* Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западных русских территорий // *Экспедиционные открытия последних лет: народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х–1990-х годов: Статьи и материалы.* СПб., 1996. С. 72–87.

<sup>6</sup> Там же. С. 76.

литургии, растет количество церквей и, соответственно, специфические церковные песнопения неуклонно входят в крестьянское сознание, становясь неотъемлемой частью календаря.

3. С другой стороны, такая особенность местной песенной традиции, как сезонная приуроченность лирических песен, тексты которых имеют варианты в различных песенниках XVIII в., говорит об активном календарном сознании, структурировавшем поток новых песен, которыми так был богат «золотой» XVIII век.

С учетом этих фактов рождается предположение, что предпасхальная версия тропаря, имеющая более сложные средства музыкальной выразительности по сравнению с весенними обрядовыми песнями, а также поэтический текст, требующий осознанного и ответственного произнесения, стали своего рода весенней закличкой для взрослых, исполнение которой к тому же приходится на время Великого поста. Изменение зачина «Христос воскресе» связано с необходимостью соблюдения календарного регламента. А наличие в тексте фразы «Весна будь ясна» четко определяет функцию нового жанра.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Вясна будь ясна

Вясна (хы), будь ясна из ме... о (хы)

Сме р(ы)... ти ю смерть по прав же

Суши м(ы) во г(ы) рабе жи вой да ро вой

«Христоска»

Жукова Мария Гавриловна, 1919 г. р., с. Воткино  
Хвастовичский р-н Калужская обл. Зап. 2004 г. (Из  
личного архива собирателя).

## Христос воскрес

Хри\_сто (хо)с во\_ скре\_ се\_ из ме\_ (е\_ хе)  
Сме\_ р(ы)\_ ти\_ ю смерть\_ по\_ прав\_ И  
су\_ щий во г(ы)\_ ро\_ бе жи\_ ва- здо\_ ро\_ ва.

### «Христоска»

Жукова Мария Гавриловна, 1919 г. р., с. Воткино  
Хвастовичский р-н Калужская обл. Зап. 2004 г. (Из  
личного архива собирателя).

Звездочка в нотах:

М. Г.: Забыла! А тут как?

Ей подсказывают: Живой, здоровой.

Е. А. Калинина

## ЛИТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ЕГО ПРОЧТЕНИЕ В НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ.

### На примере пасхального тропаря «Христос воскресе» и стихир Пасхи<sup>1</sup>

XX век как один из самых тяжелых этапов в истории Русской церкви не мог не сказаться на жизни литургических жанров. В публикациях 1910–1970-х гг. исчезают какие-либо свидетельства о бытовании священных текстов в условиях народной традиции. При советской власти такая ситуация была связана с закрытием храмов. Однако это не означало, что отсутствуют люди, способные разобраться в вопросах церковного дела. Некоторые обряды (главным образом отпевание усопших) и даже целиком службы, совершаемые ранее в церкви, оказались вынесены за ее пределы. Эта практика сохранилась и по сей день в тех местах, где нет храмов.<sup>2</sup> В этих случаях обряд совершался не священником, а знающими церковные обряды и традиции жителями села. В большинстве случаев они одновременно являются носителями церковной и фольклорной традиций. Таким образом, в данный период происходило исторически вынужденное сближение двух сфер;

---

<sup>1</sup> Работа основывается на фондовых записях Научного центра народной музыки (НЦНМ) им. К. В. Квитки МГК им. П. И. Чайковского, собранных в экспедициях под руководством Н. Н. Гиляровой в Липецкую и Калужскую области в 2002–2004 гг. Объем проанализированного материала составляет около 40 как одноголосных, так и многоголосных вариантов. В статье использованы материалы, записанные в Калужской обл., Кировском (деревни Песочня, Лосиное, Ракитня, Якимово), Куйбышевском (пос. Бетлица, д. Бутчино, Городец, с. Дяглево, д. Ивашковичи, Лужница, с. Мокрое, Троицкое), Людиновском (д. Войлово) р-нах.

<sup>2</sup> Это явление фиксировалось фольклористами, например, в Рязанской обл.: в 1978 г. — поминальная служба в с. Морозовы Борки Сапожковского р-на, в 1975 г. — служба на Петров день в с. Веретье Спасского р-на.

не забвение, а трансформация как фольклорных, так и церковных музыкальных и текстовых начал.

С середины 80-х гг. XX в. жизнь церковного напева в народной среде стала предметом изучения этномузыковедов. Одной из первых к проблеме взаимосвязи и взаимозависимости церковного и народного обратилась Т. Ф. Владышевская. В середине 1990-х гг. появляются статьи М. А. Енговатовой, впервые подробно рассмотревшей эту проблему в музыкальной фольклористике, затем работы С. В. Подрезовой, Т. В. Молчановой. Среди работ филологов, также обратившихся к этой теме, выделяется статья А. Н. Розова, посвященная песнопениям рождественского цикла.<sup>3</sup>

В фольклорной традиции широкое распространение получил очень ограниченный круг литургических текстов. В православном церковном году главными церковными праздниками являются Рождество Христово и Пасха. Именно для них характерна большая наглядность и даже «театральность». Возможно, именно это помогло распространению, развитию и трансформации рождественских и пасхальных обрядов за пределами храма. К рождественскому периоду относятся как собственно литургические тексты, ирмос «Христос рождается, славите», тропарь «Рождество Твое, Христе Боже наш», кондак «Дева днесь Пресущественнаго рождает», так и народные христославения. Их тексты могут варьироваться по ситуации, которая зависит от состава и возраста участников, а также местной традиции.<sup>4</sup>

Пасхальный цикл включает в себя повсеместно певшийся тропарь «Христос воскрес». Гораздо реже в наших материалах встречается ирмос первой песни пасхального канона «Воскресения день» и стихиры Пасхи «Да воскреснет Бог». В исследуемых нами регионах можно констатировать большую развитость и сохранность жанров именно пасхального периода.<sup>5</sup>

В Калужской обл. традиция празднования Пасхи очень разнообразна. В отличие от церковного канона, у крестьян в первый день праздника было принято ходить на кладбище, чтобы «пахристосываться с родителями». Многие исполнители отмечают, что «сейчас это не

---

<sup>3</sup> Розов А. Н. Русское рождественское христославение // Русский фольклор: Материалы и исследования. СПб., 1999. Т. 30.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Пасхальный период в традиции Калужской обл. является центром календарного цикла. Исполнение пасхального тропаря распространено повсеместно. Подобная сохранность может быть также связана с продолжительностью исполнения праздничных текстов (в течение шести пасхальных недель и только одной рождественской).

принято» (батюшка не разрешает), а раньше ходили: «*Не, не, не, щас не пходют, раньше пхадили, ага, на деревне, бувала, йдуть...*» (Закрутое, И. 4482-2). В наших материалах чаще всего встречаются свидетельства о троекратном обходе кладбища с пением «Христос воскресе». Этот обход мог совершаться как по приходе «на могильник», так и по уходе с него: «*Как приходим (из церкви. — Е. К.), сразу идём на магилки. Идём и играем. А как ухадить, сабираеца народ, апходим кладбище*» (В. Песочня, И. 4541-28). Редко упоминается о зажигании свечей на могилах. Из еды обязательно приносили с собой яйца и пасху: «*Из церкви заходишь на кладбище, яичка пакрышишь, паски пакрышишь...*» (Лосиное, И. 4538-3). Сохранился также обычай стрелять из ружья во время крестного хода вокруг церкви или деревни. Таким образом «*атганяли нечистую силу*» (Лужница, И. 4468-30).<sup>6</sup> Единственный раз нам встретилось свидетельство о том, что коров выгоняли непосредственно в день Пасхи: «*С иконэй, с хлебам, солью (обходили всю деревню. — Е. К.), и тут каров стада выпускають, все сваих каров... Бяруть зерно, пшено. И вот, усё сыплють, к стаду, к стаду, штоп стады ни рэсхадилися, кэда пасут, штоп хадила йуместе*» (Троицкое, И. 4471-25).

Некоторая вариантность наблюдается в пасхальном обычае обхода деревни с иконами. В Калужской обл. эта традиция встречается не так часто, как в Рязанской или Липецкой областях. Ношение икон могло происходить как в первый, так и во второй день Пасхи: «*Поставят в доме, помолятся, и пошли дальше*», «*Усю неделю иконы ходють. Да самага васкресенья...*» (Лосиное, И. 4538-3), «*И по деревне, с иконами хадили, в каждый дом и Паску кричали, всё...*» (Закрутое, И. 4482-2). Если церковь была в другом селе, то «*раньше из деревни в деревню иконы насили, передавали*» (Якимово, И. 4528-18, 19). Иногда говорят об обходе кладбища с иконами (Ивашковичи).

## **Христос воскресе из мертвых**

Хотя пасхальный тропарь в последнее десятилетие приковал к себе пристальное внимание как явление народной традиции, однако необходимо прибавить новые факты, высвечивающие взаимоотношение церковного и народного напевов. История текста тропаря «Христос воскресе» уходит корнями в глубокую древность. Самые ранние дошедшие до нас источники находятся в грузинских списках

<sup>6</sup> Многие обряды, в том числе стрельба из ружья, оказываются не связанными с церковным праздником и ведут свое происхождение от языческих представлений о мире.

«Древнейшего Иатгари»,<sup>7</sup> который хранится в Синайском собрании монастыря Св. Екатерины на Афоне (Sinai 18, 40). Большинство рукописей датируется примерно X в. Однако, по мнению исследователей, в книгах содержится гимнография VI–VII вв. Грузия была христианизирована в IV в. и в певческой практике наследовала византийскую традицию. Россия также являлась «духовной провинцией» Византии, так что на Руси текст этого тропаря должен был бытовать с момента принятия христианства.

В настоящее время в церкви принято исполнять два распева одного текста (нотные примеры 1 и 1а).<sup>8</sup> В них следует отметить разницу в ладовой организации (один — минорного наклонения, другой — мажорного), в темпе,<sup>9</sup> в соотношении поэтической и музыкальной строфики.

Музыкальная и текстовая строфы в двух церковных вариантах организованы по-разному. В долгом распеве конец каждой строки выделен крупной длительностью (половинной или целой). Кроме того, все ударные слоги также выделены долготой.<sup>10</sup> Таким образом, напев получает большую внутреннюю раздробленность.

Совершенно иная картина в скором варианте. Здесь первые две строки текста объединяются напевом в одно целое. Такое строение подчеркивается гармонизацией, в которой присутствует только две четкие каденции в конце второй и третьей строк. Долготой же выделены самые важные в смысловом отношении слова: «*воскресе*», «*смерть поправ*», «*живот даровав*».

---

<sup>7</sup> «Древнейший Иатгари» представляется собой тип тропология, в котором содержатся тексты Октоиха, Минеи и Триоди. Здесь находится множество анонимных текстов, которые вышли из употребления, так как были заменены текстами знаменитых гимнографов.

<sup>8</sup> Возможно, это не единственные церковные варианты. С момента церковного раскола в России постепенно сформировалось два типа распева: Питерский и Московский. Может быть, с этим связана разница церковных вариантов того или иного региона. Те села, которые находились в ведении московской или питерской епархии, получали соответствующего регента, который устанавливал свои музыкальные порядки.

<sup>9</sup> В нотной записи быстрый распев изложен восьмыми с каденционными остановками на четвертях в первой и второй строфах и единственной половиной в самом конце. Долгий вариант оформлен половинами, целыми и четвертями. И в том и в другом случае в изданиях отсутствуют начальные темповые обозначения. Таким образом, темп исполнения переходит в сферу устной традиции, а запись распева четвертями и половинами наследуется от знаменного распева.

<sup>10</sup> В тексте долгие ударные слоги выделены жирным шрифтом.

Нотный пример 1

Долгий церковный распев

Хри - стос вос - кре - се из мерт - вых,

Detailed description: This system shows the first line of music. The vocal line (treble clef) has a melisma on the word 'Хри-стос' (Christ) with a dotted half note, followed by quarter notes for 'вос-кре-се' and a half note for 'из мерт-вых,'. The piano accompaniment (bass clef) consists of a steady quarter-note bass line.

смер - ти - ю смерть по - прав

Detailed description: This system shows the second line of music. The vocal line continues with quarter notes for 'смер-ти-ю' and a half note for 'смерть по-прав'. The piano accompaniment continues with quarter notes.

и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.

Detailed description: This system shows the third line of music. The vocal line has quarter notes for 'и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав.' The piano accompaniment continues with quarter notes.

Пример взят из книги:  
Пасха. М., Воскресение, 1982.

Нотный пример 1а

Быстрый церковный распев

Хри - стос вос - кре - се из мерт-вых, смер - ти - ю смерть по - прав

Detailed description: This system shows the first line of music for the 'fast' version. The vocal line (treble clef) is more rhythmic, with eighth notes for 'Хри-стос' and quarter notes for the rest of the phrase. The piano accompaniment (bass clef) features a more active eighth-note bass line.

и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.

Detailed description: This system shows the second line of music for the 'fast' version. The vocal line continues with eighth notes for 'и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав.' The piano accompaniment continues with eighth notes.

Пример взят из книги:  
Пасха. М., Воскресение. 1982.

Очень важным при сравнении церковных и народных вариантов оказывается ритмическое оформление начального словосочетания «Христос воскрес». В долгом распеве выделяется именно возглас «Христос», где ударному слогу предшествует затакт из одной более короткой длительности. Тогда как в коротком акцентируется слово «воскресе», а «Христос» вынесено в трехзвуковой затакт.

При исполнении в храме пение не предполагает особой тембровой дифференциации между вариантами распева одного текста. Система церковного регентского дела и пространственная замкнутость помещения диктуют определенный стиль, приближенный к стандартному хоровому пению. Имеющиеся различия касаются преимущественно темпа исполнения и лада, что отражается в соответствующем названии «поскору» или «быстрым напевом». Интересно, что характерным определением наделен только быстрый вариант распева.<sup>11</sup>

Остается не совсем ясным, в какой момент церковный вариант «вышел» за пределы храма и получил новую жизнь в условиях фольклорной традиции. В современной церковно-певческой практике текст многократно повторяется внутри Пасхальной утрени, а во время крестного хода впервые звучит на улице. Возможно, именно в этот момент в народном сознании он переходит из литургической сферы в народно-обрядовую. После окончания утрени, при выходе из церкви исполнялся церковный напев, который при подходе к дому заменялся на местные мелодические варианты: *«Тогда уже пахходим к диревни, всё, закричали "Христос воскреси"». Это па-нашему! Эта па-диривенски»* (Войлово, И. 4428-02).

Так же, как и на Смоленщине, в Калужской обл. имеются особые народные определения местного распева тропаря. Вслед за предыдущими исследователями мы обращаем внимание на это явление. Чаще всего певцы говорят о своем исполнении: «кричать Христа», «кричать Пасху» («Паску»), «куролесить»<sup>12</sup> (с различными вариантами

<sup>11</sup> Далее в тексте для удобства и во избежание путаницы мы будем употреблять определения «быстрый» (скорый) и «долгий» вариант, имея в виду церковные напевы.

<sup>12</sup> Слово «куролесить» как самостоятельное понятие имеет в русском языке определенную семантику. Так, в словаре В. Даля (*Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка*. СПб.; М., 1881. Т. 2 С. 223) дается следующее определение: «1) Куролесить (-лесничать) — дурить, строить шалости, проказить, -зничать; вести себя странно, необычно, как не в своем уме. 2) поет куролесу (греч. Господи помилуй), а несет аллилуйю!». При всей серьезности происходящего народные исполнители понимают, что они искажают подлинный церковный вариант распева и ситуацию исполнения, подают его в своеобразно игровой форме переключки (такая форма исполнения была принята, например, в д. Ракитня), с чем, возможно, и связан термин «куролесить».

произнесения слова), очень редко «играть». Такие характеристики напрямую связаны с тембровой стороной звучания. Сильная открытая подача звука связана как с пением тропаря на улице, так и с тем, что «Христос воскрес» входит в систему календарных жанров, которые кричат, шумят, закликают (веснянки, заклички, авсени и проч.).<sup>13</sup> Чаще всего встречаются свидетельства, в которых говорится, что люди шли или ехали из церкви и *кричали* Христа: «*уот тыда* (после крестного хода вокруг церкви. — Е. К.) *девушки и мылодки: "Христос воскрес", — идут дамой кричат*» (Бутчино, И. 4536-30).

Как правило, в калужской деревне знают несколько мелодических вариантов тропаря. Если это один вариант, то он обычно определяется как церковный или «над покойником» (Ивашковичи), если несколько, то определения могут варьироваться. Здесь встречаются следующие сочетания: *по покойнику и куролесить* (Городец), *как молодые и как старые* (Мокрое), *по умершим и просто* (Троицкое), *высоко и над мёртвым* (медленно) (Бетлица), *как на улице и как в церкви* (Войлово), *по покойнику и по простому* (Дяглево). Если в деревне не было специальной версии для пения над покойником, то ее заменяли на церковный вариант. Исполнители четко разделяют церковный и местный напевы, но рассказать о разнице между ними и почему они поют именно так, не всегда могут. Церковные, по определению исполнителей, образцы отличаются быстрым темпом, четкой ритмикой и менее выраженной мелизматикой.

При музыкальном анализе народных вариантов мы оставляем в стороне определения, данные исполнителями, и берем за основу два основных церковных распева, с которыми сравниваются народные. Следуя этому принципу, среди всех проанализированных примеров можно выделить два основных типа, которые соответствуют быстрому и долгому церковным напевам на основе сходства ритмической организации (нотный пример 2).<sup>14</sup>

В долгом варианте мы видим почти полную ритмическую тождественность между церковной и народной версиями.<sup>15</sup> Быстрый вариант

---

<sup>13</sup> Это отмечают в своих работах М. А. Енговатова (*Енговатова М. А. Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западнорусских территорий // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996*) и С. В. Подрезова (*Подрезова С. В. Некоторые аспекты соотношения поэтического текста и напева пасхального тропаря «Христос воскрес» // По следам Линевой: Сб. науч. статей. Вологда, 2002.*

<sup>14</sup> Напевы, которые были положены в основу ритмической схемы, см. в примере 3.

<sup>15</sup> Для удобства расшифровки и прочтения за основную метрическую счетную единицу была взята четвертная длительность.

меньше соответствует каноническому первоисточнику. В схеме мы приводим две народные версии. Первая — очень близко к тексту воспроизводит ритмику оригинала. Но пример такого совпадения встречается крайне редко. Второй вариант быстрого распева наиболее употребительный. Здесь только два первых слова точно соотносятся с церковным прообразом, остальные же строки ритмически приближаются к долговому.

Нотный пример 2

церковный  
 долгий распев  
 Хри-стос вос-кре-се из мерт-вых, смер-ти-ю смерть по-прав народный

церковный  
 короткий распев  
 Хри-стос вос-кре-се из мерт-вых, смер-ти-ю смерть по-прав народный

Хри-стос вас-кре-се из смер-ти, смер-ти-ю смерть па-прав народный

Хри-стос вас-кре-се у смер-ти-ю, смер-ти-ю смерть па-прау

и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав.

и су-щим ва гра-бех жи-вот да-ра-ва...

и су-щим ва гра-бех жи-вот да-ра-ва...

Темп исполнения тропаря очень тесно связан с тембровой стороной. Как и в песенных жанрах, тут прослеживается зависимость: чем выше тесситура, тем быстрее движение, и, наоборот, с замедлением темпа изменяется звуковысотность мелодии. В сольных вариантах темп колеблется в пределах  $MM \downarrow = 152 - 192$  (нотный пример 3).

В целом сольные варианты исполняются быстрее ансамблевых. С точки зрения ритма наибольшей устойчивостью обладают начала строк, а длина и оформление каденций может варьироваться.

Нотный пример 3

Зап. в 2003 г. в пос. Бетлица,  
Куйб. р-на Калужск. обл. от  
З.Я. Гуровой, 1924 г.р.

$\text{♩} = 152$

Хрис - тос вас - кре - ся — из мерт - вых,  
смерт - ю смерть па - праф — и су - щим ва гра - бех жи - вот да - ра - ваф

Зап. в с. Елецкое-Маланино,  
Хлевенского р-на Липецкой обл. от  
Е.А. Асламовой, 1918 г.р.

$\text{♩} = 192$

Хрис - тос вас - кре - се из сме - рти, смер - ти - ю смерть па - пра  
и су - щий ва гра - бе жи - вот да - ра - ва

Зап. в 2003 г. в с. Мокрое,  
Куйб. р-на Калужск. обл. от  
А.Е. Евсеенковой, 1922 г.р.

$\text{♩} = 192$

Хрис - тос вас - кре - ся — о сме — смер - ти - ю сме - ти - ю сме —  
па - пра — о — су — гра - бе жи - вот да - ра - ва

Мелодическая организация напева внутри каждой группы по-разному соотносится с ее церковными прообразами. Среди записанных

примеров чаще встречается долгий минорный вариант распева. Точной зависимости от одного из голосов церковного первоисточника в наших записях не встречается. В большинстве случаев начальная строка по мелодии напоминает басовую партию в первом построении четырехголосного церковного варианта, вторая — ближе всего к верхнему голосу, а происхождение третьей возможно как от верхней, так и от нижней партии. Таким образом, мелодия как бы перемещается из одного голоса в другой, что часто встречается в песенных жанрах, где не существует четкого закрепления партии голоса за конкретным исполнителем (нотный пример 4). В мелодии наиболее сходны начала первых строк (почти все они начинаются с квартного затакта) и окончания третьих (с нисходящим движением от первой к пятой ступени лада и обратным скачком к тонике).

Вообще, в процессе устной передачи литургического текста исполнители нередко подвергают его смысловым искажениям. Если

Нотный пример 4

Долгий церковный распев

Хри - стос      вос - кре - се      из мерт - вых,

С. Елецкое-Маланино  
Хлевенского р-на  
Липецкой обл.

Хри - стос      вос - кре - се      из мерт - вых,

смер - ти - ю      смерть      по - прав

смер - ти - ю      смерть      по - прав

и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.

и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.

текст большой протяженности и насыщен старославянскими словами, то певцы часто сокращают его, а непонятные слова заменяют более привычными. Очень часто в калужских вариантах пасхального тропаря в начальной строке текста словосочетание «из мертвых» заменяется на «из смерти» или «и смерти». С. В. Подрезова связывает подобные примеры с тем, что «на стыке первого и второго стихов в каноническом источнике подряд расположены три однокоренных слова: “мертвых”, “смертию”, “смерть”. Они могут восприниматься как одно слово, повторяющееся несколько раз: от двух до четырех». <sup>16</sup> В наших примерах можно заметить преобладание вариантов с троекратным упоминанием слова «смерть» в быстрых вариантах распева тропаря.

### Да воскреснет Бог

Кроме пения тропаря пасхальная традиция Калужской обл. включает в себя исполнение стихир Пасхи. Пять стихир объединяются в одно песнопение, которое начинается словами «Да воскреснет Бог». В отличие от тропаря «Христос воскресе», у этого текста очень мало записей. В первую очередь это связано с его продолжительностью и трудностью запоминания. Сами певцы иногда говорят: «А Пасху не каждый знает кричать!» (Закрутое, И. 4482-2). Обычно исполняют слова только первой стихир.

Каждая стихира открывается стихом, начальные строки которого соединенные вместе, составляют отдельную молитву:

Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его.

Яко исчезает дым, да исчезнут.

Тако да погибнут грешницы от лица Божия, а праведницы да возвеселятся.

Сей день, егоже сотвори Господь, возрадуемся

<sup>16</sup> Подрезова С. В. Некоторые аспекты... С. 272.

и возвеселимся в онь.

Слава, и ныне.

Этот текст в службе предшествует появлению стихир.

Смысловым центром всей пятичастной композиции служат вторая и третья стихиры, где повествуется о радостной вести, тогда как в первой и четвертой устанавливается значение Пасхи. Центром каждой строфы является третья, средняя строка. Завершается весь текст в церковном варианте пением тропаря «Христос воскрес».<sup>17</sup>

По большей части наши записи стихир носят фрагментарный характер, поэтому за основу в анализе музыкального текста мы возьмем наиболее полную из них, сделанную в поселке Бетлица от Валентины Ефремовны Карпизенковой (1924 г. р.). Здесь можно наглядно проследить те изменения, которые претерпевает текст в народном сознании при восприятии со слуха.

В музыкальном тексте пятистрочная в основе структура расширяется и превращается в девятистрочную. При детальном рассмотрении оказывается, что вся ткань состоит из определенных попевок, которые свободно чередуются между собой. Это дает возможность исполнительнице менять местами блоки текста. После пятой строки вновь следует четвертая со своей мелодической попевкой. Остальными тремя «сверхнормативными» строками являются начальный стих «Да воскреснет Бог» и малое славословие в конце, которое по правилам должно исполняться перед пятой стихирой (нотный пример 5).

Среди мелодических формул можно выделить начальные и конечные (в нотах отмечены соответствующими рамками). Центральная строка «Пасха, Христос избавитель» выделяется своей краткостью, а также более крупными ритмическими длительностями.

По сравнению с тропарем «Христос воскрес» в стихирах преобладают речитативная мелодика и большая зависимость от канонического первоисточника. Обычно исполнители частично проговаривают, частично пропевают текст: *«Ну да, так протяжно, протягивают... Пасха красная [поет], Пасха ясная, Пасха правельная [проговаривает словами]»* (Закрутое, И. 4482-2). Если при пении тропаря встречались определения «кричать Христа», то об этом тексте, как правило, говорят «кричать Пасху»: *«И на деревне, с иконами хадили, в каждой дом и Паску кричали, всё...»* (Там же).

<sup>17</sup> В народном исполнении нам ни разу не встретилось пение тропаря непосредственно после стихир Пасхи, однако этот текст присутствует в рукописных версиях.

Нотный пример 5 Стихиры Пасхи

Зап. в 2003 г. в пос. Бетлица  
Куйб. р-на Калужск. обл.  
от В.Е. Карпизенковой, 1924 г.р.

$\text{♩} = 172$

Да вас крес-нет Бож и рас-та-ча-ца вра-зи Е-во.

Пас-ха свя-ще-на-я на нет па-ка-за-лы-ся.

Пас-ха но-ва-свя-та я, Пас-ха та-ин-стве-на-я,

Пас-ха, Хрис-тос из-ба-ви-тель.

Пасха не-па-ро-чна-я, Пасха дверилофская но-во-твер-жа-ю-ща-я,

Пас-ха просве-ща-ю-ща-я ме-тель.

Пас-ха не-па-роч-на-я.

Слава От-цу и Сыну, и Свя-то-му Ду-ху, и

ныне и присно и ва-ве-ки ве-коф.— А-минь.

Исполнение стихир происходило в первый день Пасхи, когда ходили по домам. Таким образом, эта традиция перекликается с обрядовой

ситуацией лалынканья. И в том и в другом случае исполнители получают за свое пение какое-то вознаграждение:

*«На зари все выкатываюца на улицу. И вот кашолки, и сабираюца группами, и пашли..., и пашли. И пашли петь Паскхи. По дамам, в каждой дом. Заходим в дом и начинаим Пасху кричать...»* (поет).

– А кто это исполнял?

*– Бабы, бабы... Адне ш и те жа слова. И у каждой дом. Приходим, падают яйца, пасху, што-та кусок сала, што-та ещчѐ...»* (Бетлица, И. 4466-30).

При сравнении народного и канонического вариантов выявляются такие же процессы, как в тропаре «Христос воскрес»: одноголосная мелодия производна от четырехголосного церковного варианта, в тексте часто встречаются словесные искажения.

\* \* \*

Рассмотрение обрядовой ситуации исполнения пасхальных песнопений вне церковной службы позволяет говорить о мелодическом варьировании четырехголосного канонического варианта, когда мелодическая линия оказывается родственной разным голосам первоисточника. При этом наблюдается более жесткая зависимость от ритмической структуры первоисточника. Это более ясно на примере тропаря. В стихирах Пасхи замечены сходные процессы, однако их структура более сложная как из-за большей продолжительности текста и мелодии, так и из-за попевочной организации музыкального текста. Может быть, он связан с певческими формулами старообрядческой традиции. Дальнейшие исследования в этом направлении позволят более точно ответить на вопросы взаимосвязи и взаимовлияния народной и церковной певческих традиций в пасхальных жанрах.

С. В. Кучепатова

## ОБ ОДНОЙ НЕМЕЦКОЙ МОЛИТВЕ («Кристиплют»)

В ходе экспедиции в 1992–1993 гг. в пос. Ясная Поляна Нестеровского р-на Калининградской обл. нам довелось работать среди российских немцев — переселенцев из Южного Казахстана. В Ясную Поляну немцы стали переезжать в 1990 г. в основном из с. Асса Джамбульского р-на и с. Уюк Таласского р-на Джамбульской обл. Казахстана, а также из граничащих с Джамбульской обл. районов Киргизии. К началу 1993 г. в Ясной Поляне насчитывалось уже 65 немецких семей (228 человек). Большинство поселились компактно в одном из кварталов, получившем название «Берлин». Однако многие переезжают в другие районы Калининградской обл. или в Германию. Среди стариков, переживших выселение 1941 г., есть уроженцы Саратовской, Сталинградской, Николаевской, Запорожской, Ростовской, Донецкой, Новосибирской областей, Крыма, Краснодарского и Ставропольского краев, а также — Северного Казахстана: Семипалатинской, Актюбинской и Павлодарской областей. На сегодняшний день все немцы считают себя лютеранами (лишь одна — свидетельница Иеговы<sup>1</sup>), хотя до выселения в Казахстан некоторые были баптистами различных толков и меннонитами. С немцами-католиками практически не общались, не рождались и старались селиться отдельно, как объясняет В. Г. Кайер: «В Библии написано, что разделилась вера католическая и лютеранская».

---

<sup>1</sup> Раиса Карловна Шварц (1924 г. р., родилась в Хобдинском р-не Актюбинской обл.). В свидетели Иеговы она перешла еще в Казахстане. В Ясной Поляне она ходила по домам или выходила посреди улицы и агитировала всех перейти в ее веру, правда безуспешно.

От Валентины Геннадьевны Кайер (1963 г. р.) нами была записана молитва, называемая «Кристиплют», которой она научилась от своей бабушки — Екатерины Александровны Цайлер (1914 г. р.). Молитва применяется в разных случаях, когда нужно избавиться от нечистой силы.

Предки В. Г. Кайер до ссылки 1941 г. жили в Краснодарском крае на хуторе Бураковском Кореновского р-на. По семейной легенде, они переехали туда из Поволжья. В Поволжье они, как и другие немцы, заселились при Екатерине, «чтобы показать русским культуру, как можно в туфлях ходить». В конце XIX в. в Поволжье случился страшный голод (возможно, воспоминания о голоде 1891 г.?), и много немцев переехало оттуда на Кавказ, в Крым, на Украину, в Сибирь, в Казахстан, тогда же появились немцы и в Краснодарском крае, «по всей Кубани немцы жили». Большинство жителей хутора были меннонитами. Лютеран было мало, с меннонитами жили дружно, часто роднились между собой.<sup>2</sup> Предки В. Г. Кайер как раз были лютеранами (во-первых, это подтверждается документами; во-вторых, ее прадед, Кунрад Пайтниц, был на военной службе — меннониты же от военной службы отказывались), но в роду были и меннониты: «кто-то взял в жены мененитку». Из рассказов Е. А. Цайлер видно, что в быту этой семьи, как и других жителей хутора, сильно влияние меннонитства<sup>3</sup> (это выражается прежде всего в значительно более строгой религиозной жизни): это и более поздний, чем у лютеран, брачный возраст, равенство мужчин и женщин в семейной жизни; запрет на все увеселения, отсутствие светских

---

<sup>2</sup> По свидетельству В. М. Жирмунского, «до революции католики, лютеране и меннониты не вступали между собой в брак» (*Жирмунский В. М. Итоги и задачи диалектологического и этнографического изучения немецких поселений СССР // Советская этнография. 1933. № 2. С. 97*). Однако после революции, судя по рассказам информантов, когда национальная идентичность стала важнее конфессиональной, браки между немцами — представителями различных протестантских течений не были редкостью. Так, в с. Большое Матросово Полесского р-на Калининградской обл. сестры Н. Р. Ламп и А. Р. Брум (лютеранки) — переселенцы из Северного Казахстана — рассказывали о своей бабушке Анне Геринг (фон Бокк; 1915–1987, родом из Тюменской обл.): «Брум А. Р.: Бабушка моя меннонитка, баба Аня. <...> И она даже потом перешла в баптисты. <...> Ламп Н. Р.: Из голландских меннониток. У нее даже разговор был, голландский язык». Надо сказать, что российские немцы не отделяют голландцев от немцев, считая различие не этническим, а лишь конфессиональным (выселяли голландцев тоже в качестве немцев — по созвучию *dutch* и *deutsch*?).

<sup>3</sup> См.: *Твалчредидзе А. Колонии меннонитов Вольдемфирст и Александрфельд Кубанской обл. // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1886. Вып. 5. С. 209–274.*

песен, плясок и пиршеств, отсутствие злоупотребления вином<sup>4</sup> и т. д. «Жили всегда с молитвой: с молитвой вставали, с молитвой садились за стол, с молитвой засыпали».

«Кристиплют» считается самой сильной молитвой: она охраняет от нечистой силы. Ее надо читать на ночь — чтобы нечистая сила не заводилась в доме. С этой молитвой нужно входить в новый, только что построенный или купленный у кого-нибудь дом — чтобы изгнать жившую там нечистую силу. И вообще, еслиходишь в чей-нибудь дом и боишься, что там есть нечисть, нужно прочесть эту молитву. Иногда В. Г. Кайер читает «Кристиплют», входя в скотный сарай. В. Г. Кайер рассказала, как с помощью именно этой молитвы ее бабушка (Е. А. Цайлер) уже в Ясной Поляне изгнала домового: «Домовые в каждом доме живут. Мучают некрещеных. Наши друзья [Тамара и Сережа Гётте], когда приехали сюда [в Ясную Поляну] из Ассы, первое время у нас жили наверху. Сережа — лютеранин, а Тамара — некрещеная, и дети тоже. Их дома в Ассе стал домовый донимать. Мы ей говорили, чтоб покрестилась, а ей все некогда. Сюда приехали, тоже домовый мучал. Ночью подойдет к Тамарке, навалится на нее и душит. Один раз так душил, что чуть не умерла, и, когда уже дыхание остановилось, он отпустил. Сережа однажды видел домового. Он ночью проснулся, а домовый над [его] женой склонился, стоит. Большой очень, серый, мохнатый, похож на человека — голова, плечи. Но сквозь него видны предметы. Сережа обнял жену к себе поближе, домовый стал отдаляться. Мы с Витькой в соседней комнате, нас не трогает, а их мучал. Бабушка пришла, молитвы [«Кристиплют»] читала, вроде прошло. А Тамарка все еще не крестилась...».

Другой случай произошел якобы на хуторе Бураковском в Краснодарском крае: «У одного хозяина было помещение, под которым был кто-то похоронен. Это дорогое место было для хозяина. Потом он свое хозяйство продал, или еще как было — неизвестно. Только пришел указ: новый хозяин хочет поставить там лошадей. Привез дорогих лошадей — скакунов. Нанял двух конюхов, наказал им смотреть за лошадьми днем и ночью. Решили они так: днем один смотрит, ночью — другой. Сделали себе лежанку, накидали соломы. Ложится парень спать. В 12 часов кони стали топтаться, заволновались. Парень открывает глаза, смотрит, а из-под лежанки, из-под ног, вылезит черная

<sup>4</sup> До сих пор не употребляют вино даже на поминках (которые проходят только в день похорон): готовят кофе и сладкую сдобу; считается, «если на поминки сварил мясо — ты объел кости покойника, если ты пьешь вино — ты пьешь его кровь».

рука и тянется к нему. Он стал молиться, читал молитву “Кристиплют”, и рука исчезла. Наутро рассказал обо всем товарищу. Тот не поверил. На следующую ночь пришли они вместе, легли спать. В 12 часов появляется та же рука. Они стали молиться. Пошли утром к хозяину. Хозяин поверил, но решил проверить. Стали срывать полы — оказалось там захоронение. Коней убрали. Но надо было еще успокоить мертвых, кто-то из колдунов там был похоронен. Привели пастора. Он молитвы читал. Это место потом все старались стороной обходить».

От людей старшего поколения записать подобные рассказы невозможно: считается, что люди, достигшие определенного возраста (обычно это совпадает с выходом на пенсию), уже должны «думать о душе». Они дважды в неделю обязательно посещают молитвенные собрания (вообще, религиозные собрания в Ясной Поляне проходят в доме Гокков чаще: в среду, в субботу вечером, в воскресенье утром и вечером<sup>5</sup>), читают «божественные книги». На любые вопросы, касающиеся традиционных представлений, отвечают: «У нас этого нет, мы в Бога веруем». Поэтому сама Е. А. Цайлер «не помнит», как она изгоняла домового, да и текст молитвы она прочитать отказалась.

В. Г. Кайер читает молитву всегда шепотом и скороговоркой. Спустя несколько месяцев удалось записать текст: В. Г. Кайер пыталась надиктовать его, но строчки путались или забывались. После нескольких попыток она написала его на листке бумаги кириллицей (латиницы она не знает):

- [1] Кристиплют унд кристи кайт,
- [2] Дас ист май шмуц унд терин кайт
- [3] Тамит виль их фуркот поштейн
- [4] Вон их им гимель верден штейн
- [5] Их пин кляйн, май гяц ист трайн
- [6] конт нимонт трен вуно
- [7] айн ейзус аляйн
- [8] ейзус им гярце
- [9] кристим им син
- [10] кодос нама шлявих ай
- [11] Шлявих айн мит кодос нама
- [12] ер сонос голиге кайст
- [13] Фадер, сонес, гойлиге кайст. амин.

<sup>5</sup> Когда я сказала, что в Петербурге лютеранская служба проходит в кирхе только по воскресеньям, мне ответили: «Передай им, что они очень ленивые».

Молитву В. Г. Кайер знает с детства — ей ее научила бабушка (Е. А. Цайлер), раньше она читала молитву каждый день на ночь. На мою просьбу перевести ее В. Г. Кайер ответила, что не может этого сделать, так как смысла молитвы она не знает и, кроме того, это совсем не тот язык, на котором сейчас говорят. Действительно, в Ассе сложился новый койнэ, отличный от тех диалектов, на которых говорили высланные туда люди, и сегодня языки представителей старшего поколения отличаются от того, на котором говорят их внуки. Но, как нам кажется, отличие не столь существенное, чтобы текст был полностью непонятен. Скорее здесь играет роль психологическая установка: молодое поколение вообще не пытается читать «божественные тексты» (в отличие от старшего поколения, многие из которого научились читать именно по сборникам молитв и песенникам). Сейчас считается, что язык Библии или молитвенников слишком сложен и понять его невозможно. При этом держать в доме эти книги нужно обязательно, поскольку они охраняют от нечистой силы: «Дом без домовых быть не может. Если будешь молиться, то он не может быть злым. Молитва ему не дает лютовать. А если в доме нет молитвы, то больше дьявол работает. Поэтому в доме надо обязательно держать Библию, Песенники, Молитвы. Эти книги не дают нечистой силе расхотиться».

Один из вариантов перевода молитвы<sup>6</sup> был предложен А. И. Куропятником:

- |      |  |
|------|--|
| [1]  | Christi Blut und Christicheit                      |
| [2]  | Das ist mein Schmuck und Teuernheit                |
| [3]  | Damit will ich vor Gott bestehn                    |
| [4]  | Wenn ich im Himmel werden stehn                    |
| [5]  | Ich bin klein, mein Herz ist rein                  |
| [6]  | Konnt nimand trennen von [7] ein Jezus alein       |
| [8]  | Jezus im Herze, [9] Christ in Sinn                 |
| [10] | Gottes name schlaf ich ein                         |
| [11] | Sclaf ich ein mit Gottes name                      |
| [12] | Er Sons heilige Geist                              |
| [13] | [Im Namen] Vaters, Sohnes, heiliges Geistes. Amen. |
| [1]  | Христова кровь и христианство                      |
| [2]  | Это моя ценность, то, что мне дорого               |
| [3]  | (С) этим я хочу предстать перед Богом              |

<sup>6</sup> У. Моргенштерн предложил другую расшифровку некоторых строк: [1] Christi Blut und Christi Leid [2] Das ist mein Schmuck und Ehrenkleid... [10] Gottes name Herrlichkeit...

- [4] Перед (которым) я буду стоять на небе.  
 [5] Я маленький, мое сердце чистое  
 [6] Никто не сможет отделить меня [7] от Иисуса  
 [8] Иисус в сердце, [9] Христос в мыслях  
 [10] С именем Господа я засыпаю  
 [11] Я засыпаю с именем Господа  
 [12] Он — сын Святого Духа  
 [13] [Во имя] Отца, Сына и Святого Духа. Аминь.

Текст представляет собой контаминацию религиозных гимнов. Собственно молитвой по форме этот текст становится благодаря присоединению последней строки: «Фадер, сонес, гойлиге кайст. амин ([Во имя] Отца, Сына и Святого Духа. Аминь)». Первые четыре строки восходят к популярному поныне протестантскому гимну, написанному Николаусом Цинцендорфом<sup>7</sup> в 1739 г. (на это нам указала Н. Д. Светозарова, за что мы выражаем ей глубокую благодарность). Вот как эти строки выглядят в первоисточнике:

Christi Blut und Gerechtigkeit, das ist mein Schmuck und  
 Ehrenkleid;

Damit will ich vor Gott bestehn, wann ich zum Himmel wird  
 eingehn.

[Кровь Христова и праведность (закон) — это мое украшение  
 и почетная одежда;

С этим я хочу предстать перед Господом, когда я взойду на  
 небо...]

Источник 5–12-й строк нам неизвестен. Несомненно, гимны взяты из какого-то сборника христианских песен, однако в книгах, хранящихся в доме В. Г. Кайер и Е. А. Цайлер (в общей сложности у них сохранилось более 30 книг), тексты обнаружить не удалось. Строка 5 («Я маленький, мое сердце чистое») тоже близка взглядам Цинцендорфа, который призывал вести себя, как маленькие дети.

По словам В. Г. Кайер, в Казахстане «Кристиплют» знали все бабушки, она по несколько раз повторялась на каждом богослужении. Нужно отметить, что в Краснодарском крае после закрытия кирхи в 1929 г., позже — в Казахстане и теперь — в Ясной Поляне богослужения проходят в доме у «знающего» человека, который и ведет службу.

<sup>7</sup> Цинцендорф Николаус Людвиг фон (Zinzendorf, 1700–1760) — религиозный деятель, реформатор германского пиеизма, миссионер, лидер Моравской церкви (братство гернгутеров). См. о нем: Всемирная энциклопедия: Мифология / Гл. ред. М. В. Адамчик. Минск, 2004. С.1008–1009.

В Ассе Джамбульской обл. службу вели наиболее «знающие» женщины, они же совершали все обряды. Служба не была выстроена по канону, и молитва вполне могла повторяться по 3–4 раза. В Ясной Поляне нам удалось присутствовать на богослужении, проходящем в доме «знающего» человека (Ф. А. Гокка). Во время службы он читает молитвы и песни из печатных и рукописных сборников, некоторые молитвы действительно повторяются по нескольку раз, однако «Кристиплют» не читается. Вероятно, это связано с тем, что Фридрих Андреевич Гокк (1937 г. р.) — уроженец Ростовской обл. (с. Нем-Ботаевка Калмыцкого р-на) после ссылки жил в с. Уюк Таласского р-на Джамбульской обл. и потому придерживается иной традиции. Жена Ф. А. Гокка — Мария Вениаминовна Гокк (Эттингер; 1937 г. р., уроженка Железинского р-на Павлодарской обл.) до замужества была баптисткой, как и ее предки, сейчас она считает себя лютеранкой. Ее дядя проводил у себя в доме собрания немцев-баптистов. Службы в доме Гокков стали проводиться с начала 1980-х гг.

Надо сказать, что к канонической лютеранской службе яснополянские немцы отнеслись отрицательно. Из Калининграда как-то приезжал пастор, провел службу в клубе, после службы раздавал гуманитарную помощь. Немцы посмотрели один раз и больше ходить туда не стали. Ф. А. Гокк так объяснил отношение к службе: «С Калининграда приезжает. Мы с ним не контаким. Он читает, потом проповедь, пару куплетов до, потом — после. И все. У нас не так. У нас помолиться надо. На колени встаем... Сейчас в клубе. Мы туда не хотим идти». Рассказывали также, что в Ясную Поляну приезжала какая-то немка из Германии и сказала, чтоб они так продолжали молиться, что в Германии так уже разучились.

Вот так в силу совершенно разных причин: смешение представителей различных протестантских толков; длительное отсутствие церкви и людей, имеющих каноническое религиозное образование, — неизбежно возродились идеи, близкие пиетизму, когда религиозные чувства считаются выше догматов, когда отвергается обрядность и на первый план выходит личное переживание Бога, когда «все стороны повседневной жизни были подчинены императиву достижения приносящего радость братства во Христе».<sup>8</sup> И то, что в этих условиях оказались востребованы именно стихи Н. Цинцендорфа — одного из ярчайших деятелей движения пиетизма, кажется вполне закономерным.

<sup>8</sup> Там же. С. 1009.

Т. И. Калужникова

## МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ С ЧЕРТАМИ ПАРТЕСНОГО СТИЛЯ В УСТНОМ БЫТОВАНИИ НА УРАЛЕ

Среди материалов, в разные годы записанных в фольклорных экспедициях по Уралу, встречаются музыкально-поэтические тексты, которым присуще стилевое родство с партесным многоголосием. Подобные образцы еще не привлекали специального внимания исследователей уральского фольклора, чем обусловлено обращение к их рассмотрению в настоящей статье.

Анализ интересующих нас текстов позволяет обозначить два основных способа привнесения в музыку устной традиции элементов внефольклорных культур. Таковы: а) ассимиляция фольклором некоторых стилевых признаков, сложившихся в иных системах; б) включение в процесс устного бытования конкретных произведений, заимствованных из других историко-культурных сфер. Остановимся на этих тенденциях несколько подробнее, имея в поле зрения прежде всего отношение «партесное многоголосие — музыкальный фольклор».

Партесный стиль хорового пения, предполагающий разделение хора на четыре партии и опору на гармоническую вертикаль, первоначально утверждается в России в период с середины XVII до середины XVIII в. (в эпоху русского барокко) и сохраняет свое ведущее значение в обиходной православной певческой практике вплоть до наших дней. Из трех сфер партесного многоголосия (обиходные культовые сочинения, хоровые концерты, канты<sup>1</sup>)

<sup>1</sup> Термином «канты» многие исследователи, в том числе и автор статьи, объединяют весь круг внекультовых трехголосных песен в совокупности их разновидностей (духовные, или псалмы, панегирические, лирические, шуточные и др.).

важнейшую роль в процессе ассимиляции уральским фольклором элементов партесного стиля играют канты. Это вполне закономерно, поскольку названная область «музыкального искусства» во все времена обнаруживает теснейшую связь с музыкой устной традиции и служит своеобразным посредствующим звеном между народной песней и «высоким» жанром партесного многоголосия — хоровым концертом.

Разнообразные формы заимствований из области пения по партесам можно наблюдать в старообрядческих духовных стихах Урала. Так, многие напевы стихов включают типовые кантовые мелодические обороты.

Нотный пример 1а

Духовный стих «Незаметно день проходит»

Не - за - мет - но день про - хо - дит

Нотный пример 1б

Кант «Зело тому болезненно

злых лю - дей ко - ры - сти

Нотный пример 1в

Духовный стих «Потоп страшон умножался»

По - топ стра - шон у - мно - жал - ся

Нотный пример 1г

Кант «Гряди наш свет, Елизавет»

Кра - со - та и сла - ва, гря - дя мир - на, здра - ва,

## Нотный пример 1д

## Духовный стих «С другом я вчера сидел»

ме - не к смер - ти друг при - ве - де.

## Нотный пример 1е

## Кант «Ах, коль я цвела»

Ах, коль я цве - ла, в ле - тах мо - ло - дых,

## Нотный пример 1ж

## Духовный стих «Потоп страшен умножался»

По - топ стра - шен у - мно - жал - ся,

## Нотный пример 1з

## Кант «Радуйся, Петре»

Ра - дость тре - бе даст - ся те - бе.

В песнопениях того же жанра встречаются поэтические тексты с контаминацией фрагментов духовного содержания и светских кантов. Назовем в связи с этим известный «морской» кант «Буря море раздымает», который в одном из уральских старообрядческих стихов объединяется с отрывками, восходящими к псалмам 97, 116, 148, 150, где развивается мотив славления Христа.<sup>2</sup> Характерно, что старообрядцы нередко отождествляют эти два жанра, замечая: «Духовные стихи и канты — одно и то же. Стихи — русское слово, канты — иностранное». О том же поется в стихе «Во Шарташском во селеньи»: «Есть ли не было законов / Не писал бы с разных тонов / Канты про тебя».<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Этот стих подробно рассмотрен в статье: Калужникова 1997 — Калужникова Т. И. Кант «Буря море раздымает» в уральских старообрядческих сборниках // Вопросы истории культуры: Сб. статей / Ред. А. Г. Нестеров. Екатеринбург, 1997. С. 57–67.

<sup>3</sup> См.: Архив УрГУ — Архив Уральского гос. университета, XV.79 р / 85, л. 9 об.

Другой образец контаминации разножанровых текстов представлен в материалах экспедиции 1993 г. в Каменский р-н Свердловской обл. Исполнительница (Н. Ф. Пирогова, 1918 г. р.) напела нам не типичную для традиционного фольклора колыбельную, слышанную ею от матери. В этой песне баюканья сочетаются с начальными строками духовного стиха «Не унывай, не унывай, душа моя», бытующего в разных областях России. Названный стих в кантовом изложении опубликован в сборнике протоиерея Николая (Гурьянова) под названием «Канта 1825 года».<sup>4</sup> Показателен комментарий самой певицы к материнской «байке»: «Колыбельная у её как молитва была. Исполнялась сиротам, у которых отес не вернулся. Приходили похоронны, ихны матери рыдали и пели. Мотив сами подбирали, откуда они брали — не знаю».

Действительно, мелодия песни, не совпадающая ни с типовыми напевами местных колыбельных, ни с известными нам духовными стихами, ни с «голосом» «Канты 1825 года», являет собой, по-видимому, плод индивидуального творчества безымянной жительницы этих мест. В целом анализируемое песнопение, имеющее гармоническую основу, ассоциируется с кантовой культурой.

Характерно, что эта гармоническая основа «материализовалась» при повторной записи песни в 1999 г., когда Н. Ф. Пирогова спела ее вместе с Ж. Д. Бобровой — руководительницей фольклорного ансамбля, изучающей песенную традицию с. Сипавское Каменского р-на. На этот раз в тексте сохранился только раздел духовного содержания, а в нижнем голосе, исполненном Пироговой, обозначились типично кантовые басовые ходы (см. нотные примеры 2а, 2б).

Еще одной сферой усвоения фольклором кантовой стилистики являются песенные пародии на церковные песнопения, которые довольно часто записываются на Урале. Наиболее ранний образец такого рода — диалогическая сценка «Баба, ты, баба», зафиксированная Л. Л. Христиансеном в 1953 г. в Пермской обл.<sup>5</sup> В этой уральской

---

<sup>4</sup> См.: *Протоиерей Николай 1996 — Николай (Гурьянов)*, протоиерей. Слово жизни в духовных стихах, избранных для любителей духовного пения. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1996. С. 93.

<sup>5</sup> Впоследствии подобные песенные пародии записывались на Урале Л. Л. Христиансеном (*Христиансен 1961 — Христиансен Л.* Уральские народные песни / Под общ. ред С. В. Аксюка. М., 1961. № 19), И. К. Травиной (*Травина 1978 — Травина И.* Русские народные песни родины П. И. Чайковского. М., 1978. № 11), автором этих строк (*Калужникова 2002 — Традиционный материнский и детский песенный фольклор русского населения Среднего Урала / Сост., нотация, вступ. статья и коммент. Т. И. Калужниковой. Екатеринбург, 2002. № 105*).

Нотный пример 2а

$\text{♩} = 84$

Ба - ю, бай, бай, бай, ба - ю, ба - ю - шки.

Ба - ю, ба - ен - ь - ки, спи - те ма - лень - ки.

Баю, бай, бай, бай, баю, баюшки.  
 Баю, басеньки, спите малышки.  
 Спите, милые мои крошечки.  
 Не унывай, не унывай, душа моя,  
 Уповай, уповай на Господа.  
 Слышишь, Господи, печаль мою,  
 Не оставь, Господи, рабу твою,  
 Прости мою душу грешную.

Нотный пример 2б

$\text{♩} = 72$

Не у - ны - вай, не у - ны - вай, ду - ша мо - я,

У - по - вай, у - по - вай, на Го - спо - да,

У - слы - ши, Г - спо - ди, пе - щаль - мо - ю.

песенной пародии, которая представляет собой вариант шуточной песни «Вавила», опубликованной в новгородском сборнике Е. Э. Линева,<sup>6</sup> два контрастных раздела. Ее первая часть построена в форме диалога священника и бабы, которая пришла в церковь, чтобы помянуть своего мужа. Очевидно, что строфа песни воспроизводит типовую для обиходных церковных песнопений формулу: сольный речитатив-псалмодия священнослужителя — хоровой ответ прихожан, выдержанный

<sup>6</sup> См.: Линева 1909 — Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1909. Вып. 2. № 24.

в кантовом складе. Комедийность ситуации и одновременно зерно музыкальной пародии заключается здесь в несоответствии сниженно-бытового содержания словесного текста и возвышенно-строгого звучания мелодии. Во второй части песенной композиции звучит скорая плясовая песня с ритмоформулой «камаринской» в основе и словами, содержащими явную насмешку над «попом-архиреем», «причетниками», «дьяковичами». В непосредственном следовании друг за другом первого и второго разделов — снова издевка, низведение «высокого» штиля церковной музыки до «низкой» плясовой.

Вторая тенденция — вовлечение в процесс устного бытования отдельных образцов партесного многоголосия — наблюдается в разных сферах позднетрадиционного музыкального творчества уральского населения. Например, в духовных стихах иногда используются «голоса» известных кантов, при этом в старообрядческой среде кантовое трехголосие заменяется гетерофонным изложением либо монодией, а в пении «православных» («мирских») обычно сохраняются

Нотный пример 3а

Духовный стих «Христос днесь родися»

Хрис-тос днесь ро - ди - ся, Бог во пло - ти я - ви - ся.  
 Гор-жест-вуй - те все зем - ны - е на ра - дость те цы - те

Нотный пример 3б

Кант «Шедше трие цари»

Шед-ше три - е ца - ри, ко Хрис-ту со да - ры,  
 И - род их при - гла - сил, где и - дут и спро - сил.

два голоса из трех (терцовый параллелизм верхних голосов или соотношение мелодия — бас) (см. нотные примеры 3а, 3б).

Тот же процесс запечатлен в композиции, жанр которой сами исполнители определили как «Концерт имениннику».

Нотный пример 4

## Концерт имениннику

### I

В праздник радостный священный мы с благодарностью дарим,  
сердцем чистым, умиленным мы поздравить Вас спешим.  
Мы Вас с ангелом поздравляем и желаем много лет, и желаем много лет.

1. В праздник радостный священный  
Мы с благодарностью дарим,  
Сердцем чистым, умиленным  
Мы поздравить Вас спешим.

*Прпев.*

Мы Вас с ангелом поздравляем  
И желаем много лет,  
И желаем много лет.

2. Именинницу дорогую  
Поздравляем от души,  
Просим Бога жизнь дорогую  
На многие лета сохранить.

*Прпев.*

3. В дорогие именины  
Мы бы в дар Вам принесли  
Жемчуга морской пучины,  
Златый камень всей земли.

*Прпев.*

4. Мы богатства не имели  
И алмазов дорогих  
Только мы всего имеем  
Поздравленья от души.

*Прпев.*

5. За любовь и попеченье  
И за ласки Ваши к нам  
Мы приносим поздравленья  
И желаем счастья Вам.

*Прпев.*

## II

«Многолетие»

♩ = 72

Мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно - га - я, мно - га - я ле - та,

мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та,

мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та!

♩ = 108

Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та!

Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та!

Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та!

«Концерт» представляет собой поздравительный двухчастный цикл. Первой части присущи стиливые признаки кантов: силлаботонический стих с формулой 8+7 слогов и четырехсложной стопой, в которой акцент приходится на третий слог (пеон третьего рода), синтаксическая единица музыкально-поэтической формы, состоящая из запева и припева, где строфа запева имеет четырехэлементное строение (поэтическая — ab cd, музыкальная — ab cb), а строфа припева — трехэлементное (поэтическая — ab b, музыкальная — ab c). Мелодика этой части песенной композиции опосредована гармонией, многоголосию присущи гомофонные черты (два его плана соотносятся по принципу: мелодия — функциональный бас). Характерно, что запев гармонически замкнут (завершается тоникой), а припев — разомкнут (заканчивается на субдоминанте), что придает всему начальному разделу незавершенный характер и естественно подводит к появлению следующего раздела.

Вторая часть «Концерта» — «Многолетие». Его словесный план основан на многократном повторении типичной для подобных песнопений формулы «много лета». В музыкальном отношении рассматриваемый раздел композиции распадается на два относительно завершенных построения. Первому свойственны легко уловимые связи с «Многолетием» Д. Бортнянского, второе является вариантом «Многолетия» В. Титова.

Нотный пример 5а

Д. Бортнянский. Многолетие (малое)

(Подвижно)

*(Величаво)*

Т. Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно - га - я

Б.

ле - та, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я ле - та,

Созданию композиционного единства песнопения способствует ряд моментов. Во-первых, «многолетствование» второго раздела предвосхищается в припеве первого («и желаем много лет»). Во-вторых, разделы объединяются ладогармоническими средствами: соотносятся друг с другом субдоминантовое окончание первой части и звучание второй части в тональности субдоминанты. В-третьих, следует отметить наличие интонационных связей между кадансовым оборотом припева первого раздела и начальной попевкой «Многолетия». В-четвертых, сквозная линия прослеживается в постепенном нарастании темпа от одного построения к другому: темп первой части  $\text{♩} = 72$  ускоряется до  $\text{♩} = 108$  в первом построении второй части и до  $\text{♩} = 180$  в его заключительном фрагменте. Наконец, объединение разделов происходит также благодаря исполнению «Концерта имениннику» без перерыва.

И исполнительское определение жанра песнопения («концерт»), и система выразительных музыкально-поэтических средств, и интонационные заимствования из произведений В. Титова, Д. Бортнянского указывают на его связи с партесным многоголосием.

О хоровом концерте (барочном партесном либо более позднем классицистском) в описываемом песнопении почти ничего не напоминает. Возможно, отдаленную связь с хоровым концертом можно усмотреть в более монументальных, чем в песне или канте, масштабах композиции. Однако сам факт использования этого термина

этнофорами не может не заинтересовать. К сожалению, нам не удалось установить, кто является автором композиции, но с большой долей вероятности можно предположить, что это человек, имевший отношение к музыкальной сфере православного культа. Скорее всего, из церковного круга пения заимствованы фрагменты «Многолетий» В. Титова и Д. Бортнянского. Очевидно, что с названным кругом пения были знакомы и исполнители «Концерта имениннику» К. Б. Сергачев и Е. Я. Сергачева, раньше певшие в церкви.

Вместе с тем не вызывает сомнений, что наша композиция связана прежде всего с кантовой традицией. Представляется, что жанровой моделью «Концерта имениннику» является панегирический кант. Именно к нему в «Концерте» отсылают возвышенный, торжественный тон высказывания, задаваемый такими лексическими оборотами, как «сердцем чистым умиленным», «просим Бога жизнь дорогую», «жемчуга морской пучины», «любовь и попечение» и другие, а также отмеченные выше черты музыкально-поэтического стиля.

К кантовой культуре восходит и форма «Концерта имениннику». Многие исследователи отмечают бытование в России XVII–XVIII вв. композиций, представляющих собой последовательность кантов, которые объединяются одной поэтической идеей и наличием общих интонационных закономерностей. Н. Ф. Финдейзен называет их «кантатами», П. В. Киреевский — «ораториями», Вл. В. Протопопов — «сюитами».<sup>7</sup> Подробный анализ таких кантовых произведений предпринят в дипломной работе Н. В. Букаловой «Становление циклических композиций в кантах второй половины XVII–первой половины XVIII веков», в которой они дифференцируются на образцы «кантатного» и «сюитного» строения. По мысли автора, эти два типа кантовых циклов характеризуются различными принципами объединения книжных песен: «кантатным» циклам присуща большая цельность, «сюитные» отличаются относительной автономностью частей.<sup>8</sup>

Анализируемый «Концерт имениннику» благодаря наличию интонационных и текстовых связей между номерами, присутствию

<sup>7</sup> См.: *Финдейзен 1927 — Финдейзен Н.* Петровские канты // Изв. Академии наук СССР. 1927. Т. 21. № 7, 8. С. 685; *Киреевский 1870 —* Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1870. Вып. 8, ч. 3. С. 242; *Протопопов 1973 — Протопопов Вл.* Музыка Петровского времени о победе под Полтавой // Памятники русского музыкального искусства. М., 1973. Вып. 2. С. 206–207.

<sup>8</sup> См.: *Букалова 1981 — Букалова Н. В.* Становление циклических композиций в кантах второй половины XVII–первой половины XVIII веков: Дипломная работа. Рукопись / Науч. рук. Т. И. Калужникова. Свердловск: УГК, 1981. С. 78–79.

определенной логики тонально-гармонического развертывания, а также последовательного «укрупнения» идеи поздравления от конкретных пожеланий отдельному лицу к возвышенно-обобщенному славлению-многолетию обнаруживает многие признаки кантовых «кантатных» циклов. Очевидно, столь тесные связи поздравительного песнопения с кантовыми циклами возникли не случайно: ведь приветственные «кантаты» были наиболее распространенной разновидностью кантовых циклических композиций. В частности, один из видов кантовых приветственных «кантат» представлял собой объединение канта и вивата, аналогичное сочетанию песни в кантовом стиле и многолетия в нашем образце.

В связь с кантовыми циклами, как нам представляется, может быть поставлен и используемый исполнителями термин «концерт». На эту мысль наводят названия ряда рукописных кантовых сборников, в которых объединяются понятия «кант» и «концерт». Таков, например, сборник из собрания В. М. Ундольского, хранящийся в рукописном отделе Российской государственной библиотеки (собр. В. М. Ундольского, ф. 310, № 900), который называется «Концерты и канты XVIII века». В нем помимо духовных и лирико-философских кантов содержатся панегирические и — что для нас особенно интересно — кантовые циклы. Более того, среди этих циклов есть такие, где объединяются многолетие и виват (см. л. 25 названного сборника). Думается, есть основания считать, что у демократических слоев населения термин «концерт» мог употребляться не только по отношению к собственно концертным сочинениям, но и применительно к кантовым циклам, а от них — прямой путь к описываемой нами композиции.

Казалось бы, все сказанное выше о «Концерте имениннику» позволяет расценить его как образец полупрофессионального творчества, имеющий весьма отдаленное отношение к фольклору. Однако это не совсем так. Существенно, что, бытуя устно, данное песнопение вовлекается в процесс вариативных преобразований, характерный для фольклорной традиции. В экспедиции 1980 г. рассматриваемая композиция была дважды записана от одних и тех же исполнителей с интервалом в несколько дней, при этом второй ее вариант, приведенный в настоящей статье, отличался от первого (во втором варианте появились мелодические разночтения с первым, стало короче «Многолетие»).

Немаловажно и то, что в «Концерте» сфокусированы две названные выше тенденции, определяющие механизмы включения в фольклор заимствований из иных культурно-стилевых слоев. Ранее уже были отмечены «общекантовые» черты в стилистике первой части композиции.

Что касается ее второй части, то «общим знаменателем» между нею и «Многолетиями» В. Титова и Д. Бортнянского также является кант. Нельзя не заметить, что произведения обоих авторов, как и многолетствование из «Концерта имениннику», изложены в кантовом складе (у Титова это точное кантовое трехголосие, у Бортнянского — несколько усложненное за счет удвоений голосов). Аналогичная трех-четырёхголосная хоровая фактура характерна для обиходных песнопений православной церкви и разных «набожных, молитвенных, покаянных и умиленных песней», получивших благодаря «Богогласникам» и другим общедоступным изданиям<sup>9</sup> широкое распространение повсеместно в России, в том числе на Урале.

Примечательна и еще одна деталь, касающаяся сочинения Бортнянского. В его основу положена мелодия популярной песни «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке», гармонизованная посредством типичнейшей для партесных произведений и особенно для кантов хроматической секвенции со звеном I–V (оно звучит сначала в мажоре, а затем в параллельном миноре), завершающейся полным функциональным оборотом. Характерно, что точно такая же гармонизация предпослана этой песне в сборнике Д. Кашина, созданном в пору широкой популярности кантов в России (первое издание 1833–1834 гг.).<sup>10</sup> Возвращаясь к «Многолетию» Бортнянского, можно высказать предположение, что включение этого сочинения в практику устного бытования было не в последнюю очередь обусловлено цитированием в нем мелодии популярной народной песни и глубокой внедренностью в массовое сознание кантовой стилистики.

Справедливость сказанного подтверждается и тем, что «Концерт имениннику» — не единственная композиция, где звучат партесные «Многолетия». Примером такого рода может служить и величальная застольная песня позднего происхождения «Чарочка моя», впервые записанная на Урале Л. Л. Христиансенем.<sup>11</sup> По своему строению она

---

<sup>9</sup> См., например: *Богогласник 1900* — Богогласник: Сборник благоговейных песнопений праздникам Господним, Богородичным, нарочитых святых и чудотворным иконам, а также и других набожных, молитвенных, покаянных и умиленных песней. Для употребления в церковно-приходских школах Северо- и Юго-Западного края. СПб., 1900.

<sup>10</sup> См.: *Кашин 1959* — [Кашин Д.] Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепьяно Даниилом Кашиным / Под ред. В. Беляева. М., 1959. № 107.

<sup>11</sup> См.: *Христиансен 1954* — *Христиансен Л. Л.* Современное народное песенное творчество Свердловской обл.. М., 1954. С. 74–75.

напоминает рассматриваемый нами «Концерт»: начальный раздел — это песня строфического строения, затем (на словах «на здоровье») звучит эпизод с мелодией песни «Вдоль да по речке...», после чего следует фрагмент «Многолетия» В. Титова.

Чем объясняется столь активное проникновение элементов партесного многоголосия в музыку устной традиции Урала?

В настоящее время у нас мало сведений о распространении стиля пения по партесам на уральских землях. Исследователями установлено, что крупные уральские промышленники — «именитые люди» Строгановы имели в Усолье профессиональный хор, а также богатую нотную библиотеку, ныне, к сожалению, утерянную. Поэтому вопрос о том, были ли в этой библиотеке партесные произведения, остается открытым. Однако о связях строгановского хора со сферой партесного многоголосия можно судить хотя бы по тому, что в 1679 г. по заказу Григория Дмитриевича Строганова Николаем Дилецким была создана специальная редакция его «Идеи грамматики мусикийской», предназначенная для обучения уральских певчих. О том же говорит и присланная на Урал в 1689 г. царская грамота, предписывавшая направить для государева хора четырех лучших певцов, искусных в мусикийском художестве.<sup>12</sup>

Не менее важный для нас источник — рукописный сборник корреспондента Уральского Общества любителей естествознания И. Я. Стяжкина «Народная литература Камышловского уезда»<sup>13</sup>, материалы для которого были собраны в обширном круге населенных пунктов Среднего Урала. Один из разделов сборника (сегодня в значительной мере утраченный) включал духовные стихи и канты, что может служить доказательством бытования в прошлом партесных произведений (прежде всего кантов) в достаточно широких слоях уральского населения.

По всей вероятности, в изучаемом явлении сошлись два процесса: с одной стороны, это формирование на Урале песенных жанров позднего стилевого слоя, которое потребовало притока новых интонационных и композиционных идей, с другой — фольклоризация жанров партесного многоголосия, связанная с постепенной демократизацией социальной среды их бытования. На пересечении названных процессов, очевидно, и рождались образцы, подобные тем, что были рассмотрены в данной работе.

<sup>12</sup> См.: УИЭ 1998 — Уральская историческая энциклопедия. Екатеринбург, 1998. С. 501.

<sup>13</sup> См.: Стяжкин — Стяжкин И. Я. Народная литература Камышловского уезда // Гос. архив Свердловской обл. ф. 101, оп. 1, д. 756.

## Источники нотных примеров

**Пример 1 а.** Зап. в 1980 г. в пос. Висим Пригородного р-на Свердловской обл. от Е. Ф. Ольховиковой (1898 г. р.). Зап. С. Н. Калининой, Н. И. Хохловой. Нотация автора.

**Пример 1 б.** Ливанова 1952 — Сборник кантов XVIII века (в извлечениях): Приложение к четвертому разделу книги Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века». М., 1952. Т. 1. Ч. 1. № 24.

**Пример 1 в.** Стяжкин — Нотное приложение. Отд. I. № 1.

**Пример 1 г.** Ливанова 1952 Ч. 2. № 4.

**Пример 1 д.** Зап. в 1986 г. в с. Пристань Артинского р-на Свердловской обл. от М. П. Совруллиной (1900 г. р.). Зап. М. Г. Казанцевой. Нотация автора.

**Пример 1 е.** Ливанова 1952 Ч. 1. № 7.

**Пример 1 ж.** См. примеч. к примеру 1 д.

**Пример 1 з.** Копылова 1983 — Избранные русские канты XVIII века / Публ. В. Копыловой. Л., 1983. С. 21.

**Пример 2 а.** Зап. в 1993 г. в с. Сипавское Каменского р-на Свердловской обл. от Н. Ф. Пироговой (1918 г. р.). Зап. и нотация автора.

**Пример 2 б.** Зап. в 1999 г. в с. Сипавское Каменского р-на Свердловской обл. от Н. Ф. Пироговой и Ж. Д. Бобровой (1983 г. р.). Зап. М. Ю. Водяновой. Нотация автора.

**Пример 3 а.** Гребнев — Архив УрГУ, XVII.17 р (рукописный крюковой сборник Л. А. Гребнева), л. 1–4. Расшифровка М. Г. Казанцевой.

**Пример 3 б.** Ливанова 1952. Ч. 2. № 38.

**Пример 4.** Зап. в 1980 г. в экспедиции Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского под руководством автора в с. Быньги Невьянского р-на Свердловской обл. от К. Б. Сергачева (1921 г. р.) и Е. Я. Сергачевой (1923 г. р.). Нотация автора.

**Пример 5 а.** Шелков 1977 — Старинная русская и зарубежная хоровая музыка / Сост. и ред. Н. Шелков. Л., 1977. С. 15.

**Пример 5 б.** Шелков 1977. С. 6.

Н. Н. Гилярова

«БОЖЕСТВЕННЫЕ СТИШКИ»  
ЮГО-ЗАПАДНЫХ РАЙОНОВ КАЛУЖСКОЙ ОБЛАСТИ  
(по материалам экспедиций МГК 2002–2005 гг.)

В фондах Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки (НЦНМ) Московской государственной консерватории (МГК) хранятся небольшие коллекции записей духовных стихов, сделанные на протяжении всего времени его существования (с 1937 г.).<sup>1</sup>

Русский духовный стих — сложное и неординарное явление в народной культуре. П. В. Киреевский, которому мы обязаны первыми публикациями жанра, определил его следующим образом: «Стихами называются в народе песни духовного содержания, но также песни чисто народные. Это не церковные гимны и не стихотворения, составленные духовенством в назидание народа, а плоды народной фантазии, носящие на себе и все ее отпечатки. <...> Стихи поются по домам, особенно стариками, а часто хором, всей семьей, во время постов...».<sup>2</sup>

Большинство исследователей XIX–начала XX в. основывало свои выводы преимущественно на севернорусском материале, где духовные стихи были записаны полнее всего.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Работая в экспедициях преимущественно в южно- и среднерусских областях в 70–80-е гг., специалисты и студенты МГК записывали лишь отдельные примеры жанра, зачастую приписывая ему «недостаточную художественную ценность». В изданиях середины XX в. духовный стих также не был популярен и как бы скрывался от широкой аудитории. Например, А. В. Руднева, публикуя воронежский погребальный стих «Очи наши глазки», во вступительной статье называет его «лирической прощальной песней». См.: Руднева А. В. Анастасия Лебедева. М., 1972. С. 14.

<sup>2</sup> Цит. по книге: Калугин В. Герои русского эпоса. М., 1983. С. 162, 233.

<sup>3</sup> Особенности региональной народной традиции русского Севера, с ведущей ролью эпических жанров, позволили А. К. Бороздину отнести духовные стихи

Систематизируя материалы, представители филологической науки делят песнопения на «старшие духовные стихи» с сюжетами из христианской канонической или апокрифической литературы, испытавшие на себе воздействие былин, «лиро-эпические» или «лирические» стихи и «поздние» или «новые», связанные с традицией виршевой поэзии, тексты которых ориентируются на литературные нормы. В тот же ряд ими ставятся старообрядческие псалмы и религиозные песни сектантов.<sup>4</sup> Иная картина наблюдается в живом бытовании духовных стихов. В народном сознании этот жанр разделяется преимущественно по временному фактору на стихи постовые и погребально-поминальные.

Фольклорный жанр, до недавнего времени закрытый для публикации, — переиздавались лишь записи XIX–начала XX в. как историко-фольклорные памятники — духовные стихи не были достаточно изучены музыковедами-фольклористами. Причиной тому оказывается не столько сложность народного мировоззрения, присущая стихам, сколько малочисленность записанного в XX в. материала.<sup>5</sup> В современности же духовные стихи как жанр, несомненно, возрождающийся для исследования в музыкальной фольклористике, вызывают у специалистов большой интерес.<sup>6</sup>

---

к эпическому творчеству русского народа. Попутно он отмечает, что «количество они не уступают былинам» См.: *Бороздин А. К. Духовные стихи // Народная словесность. М., 2002. С. 280.*

<sup>4</sup> *Новиков Ю. А. К вопросу об эволюции духовных стихов // Русский фольклор. Л., 1971. Т. 12. С. 208–220.*

<sup>5</sup> После революции 1917 г. духовные стихи были практически запрещены, хотя и записывались фольклористами (см., например: *Колпакова Н. П. У золотых родников. СПб., 2002*). Парадоксально, что и в первой половине XIX столетия в России духовные стихи также были под негласным запретом. Для получения разрешения духовной цензуры на их издание П. В. Киреевскому понадобилось 10 лет.

<sup>6</sup> В данной статье мы не будем подробно исследовать содержательную сторону явления. Эти вопросы достаточно полно раскрыты учеными XIX–начала XX в. В те годы духовный стих, бытовавший в живой фольклорной практике, представлял в научной литературе относительно однородный по качеству материал. Но уже с первых попыток научной характеристики явления, преимущественно со стороны содержания, стали намечаться некоторые разночтения в определении его внутрижанровых параметров. В словаре В. Даля, например, термин «духовный стих» отсутствует. Здесь можно найти лишь близкие по смыслу слова: псалом — «вдохновенная песнь Давида (псалтырь)», стихерь — «народная легенда, сказание, предание в стихах, иногда рифмованных, о предметах духовных, о вере, чтимых ею святых» (куда Даль относит сюжеты, связанные с Лазарем, Иосифом, Алексеем и другими персонажами Ветхого и Нового Заветов). Есть в словаре и термин «канта» (кант, кантик),

Музыкально-стилистические особенности жанра духовных стихов также представляют значительную трудность для исследователя. В современности, когда жанровые и стилевые признаки музыкального фольклора подвергаются значительным изменениям и оказываются в достаточной степени размытыми, музыкальный и поэтический язык духовных стихов представляет собой довольно пеструю картину.<sup>7</sup> Различные точки зрения на систематику песнопений объясняются сложным переплетением временных, мировоззренческих, жанровых и музыкально-стилевых факторов.

«Божественные стишки» или просто «стихи», как их называют народные исполнители юго-западных районов Калужской обл., в последние десятилетия XX в. интенсивно записывались во всех регионах России. Особенно важны звуковые записи из средне- и южнорусских регионов страны, наименее обследованных в плане этого жан-

который трактуется автором как «похвальная, хвалебная песня» (см.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 3. Стб. 1399–1400; Т. 4. Стб. 537; Т. 2. Стб. 209). А. С. Пушкин, одним из первых обративший внимание на жанр, называл духовные стихи народными легендами, А. Н. Радищев — народными песнями. Критерии внутрижанрового деления этого пласта народной культуры остаются пока открытыми. Часто исследователи относят один и тот же поэтический текст к разным жанрам. Г. Федотов называет широко распространенный текст «Плач Иосифа» стихом, отделяя его от силлабических вирш и псалм (см.: *Федотов Г.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 13). Напомним, что *псалма* — песня на религиозный сюжет, сложенная силлабическим стихом. Термин заимствован из польского языка. Подробнее см.: *Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А.* История русской музыки. М., 1973. Т. 1; *Келдыш Ю. В.* История русской музыки: В 10 т. М., 1983. Т. 1). Однако в современных публикациях этот же сюжет часто относится именно к псалмам (см.: *Былины. Русский музыкальный эпос* / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М., 1981. С. 444). М. Рахманова, рассматривая феномен, объединяет под термином «духовный стих» явления, безусловно, родственные, но все же значительно отличающиеся как с точки зрения содержания, так и стиливых выразительных средств (см.: *Рахманова М.* Духовный стих. Взаимодействие устной и письменной традиции // Музыкальная культура Средневековья. М., 1992. Вып. 2. С. 126–127). В народных традициях разных регионов одни и те же сюжеты, иногда даже со сходными по мелодике версиями, называются по-разному — стихи, канты, псалмы и т. д. Мы будем пользоваться термином «духовный стих», объединяющим все разновидности феномена. С. Е. Никитина, объясняя аналогичную позицию, подчеркивает общие функциональные признаки жанра, а также единую дидактическую функцию, устно-письменный тип бытования, сходные условия исполнения и даже определенный способ звукоизвлечения (см.: *Никитина С. Е.* «Стихи духовные» Г. Федотова и русские духовные стихи // *Федотов Г.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 145–146).

<sup>7</sup> В одной из современных публикаций «Стихи духовные для детей и взрослых» (М., 1997), например, на с. 244 мы находим стихотворение М. Лермонтова «Ангел».

ра. Между тем первые из известных сейчас записей духовных стихов были сделаны братьями Языковыми, П. И. Якушкиным и другими корреспондентами П. В. Киреевского как раз в этих районах: Среднее Поволжье, Рязанская, Орловская губернии.

Экспедициями Московской государственной консерватории 2002–2005 гг. в юго-западные районы Калужской обл.<sup>8</sup> предпринимались настойчивые поиски духовных стихов, увенчавшиеся находками, интересными тем, что район их записи наиболее близок местам, где собирал фольклор П. И. Якушкин. Напевы духовных стихов, им собранных, в свое время не были записаны, и записи МГК последних лет могут рассматриваться как ближайший аналог несохранившимся «якушкинским» напевам из того, что известно сейчас в музыковедческих публикациях. Это предположение подтверждается и тем, что представленные нами тексты духовных стихов имеют большее число строк, сходных с записями П. И. Якушкина, чем с севернорусскими вариантами. Впрочем, это – область филологического изучения, и окончательное подтверждение высказанной гипотезы за исследователями народной поэзии.

В основном, произведения данного жанра используются местными жителями в похоронно-поминальном обрядовом комплексе. Эта группа стихов чаще всего имеет напевы, стилистически близкие песенным жанрам (собственно лирическим песням и народным романсам), а также церковным песнопениям. Другую, менее обширную группу составляют примеры, которые мы относим к «старшим» стихам преимущественно эпического склада. Народные исполнители особо выделяют здесь сюжеты, посвященные Алексею — человеку Божьему, Лазарю, Егорию Храброму и Богоматери.<sup>9</sup> В основном

---

<sup>8</sup> Людиновский, Куйбышевский и Кировский р-ны Калужской обл. обследовались экспедициями МГК под руководством Н. Н. Гиляровой в 2002–2005 гг. Было записано около 3500 образцов музыкального (вокального, инструментального) и словесного фольклора, сделаны многоканальные записи, проведены видео и фото съемки. Юго-западные районы Калужской обл. находятся на разломе племенных границ. По предположению Н. И. Лебедевой, здесь ощущается влияние культуры Великого Новгорода, идущее через Смоленские земли. В XIV в. край находился на окраине литовского владычества (князя Ольгерд и Витольд). В своих работах Лебедева называет данную территорию Полесьем. См.: *Лебедева Н. И.* Научные труды. Т. 1, 2 // Рязанский этнографический вестник. Рязань, 1996.

<sup>9</sup> Если мы обратимся к материалам первой половины XIX в., то найдем подобные тексты в Собрании П. В. Киреевского. См.: Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи П. И. Якушкина. Л., 1983. Т. 1. № 294, 297 (с. Андроновское Лихвинского у. Калужской губ.); Собрание народных песен П. В. Киреевского. Тула, 1986.

эти песнопения используются в период Великого поста, хотя исполнители не исключали их исполнение и во время похоронно-поминального обряда.

По своей музыкально-поэтической стилистике постовые «божественные стишки» значительно отличаются от текстов, используемых в ситуации похорон и поминов. Прежде всего, обращают на себя внимание преобладание в них тонического склада поэтической речи, особая манера звукопроизнесения, а также собственно мелодический склад.

В современности исполнение духовных стихов — прерогатива женщин, проводящих похоронную церемонию и последующие поминки. Если в середине XX в. исследователи отмечали, что «время духовных стихов прошло, <...> многие исполнители предпочитают не петь, а сказывать духовные стихи, поскольку они плохо помнят их напевы»,<sup>10</sup> то сейчас интерес носителей традиции к жанру заметно возрос. Мы можем сослаться на свои наблюдения, сделанные во время экспедиций в разные области России. Народные исполнители могут объяснить способ передачи этих песнопений, а также ясно представляют себе, что эти тексты должны быть мелодически оформлены.

А. Ф. Парамонова (1928 г. р.), великолепная потомственная исполнительница казачьих песен из станицы Усть-Бузулукская Алексеевского р-на Волгоградской обл., рассказывала о том, как она начала петь духовные стихи: *«Ани писаны псалмы. Тексты всё из Урюпинска (в городе Урюпинске находятся несколько действующих храмов. — Н. Г.). Там ездят в Почаево, в Киев, в Печоры. <...> Мы там сабираимси кучичками — кто аткуда приехал. Всю ночь сидим. Ну. А я слышу слава знакомыи, падхажу — матив пирияля. К другим — пирияля. Эта у миня просто как нужда или таска. Патянула миня. Псалмы паюцца, в аснавном, при пакойнике. И в пост. Патаму, што хочицца разрядку сделать. Эт малитва, малитва».*<sup>11</sup>

Обратим внимание на упоминание в рассказе А. Ф. Парамоновой крупных монастырей, которые и в наши дни посещаются паломниками. О том, что духовные стихи в прошлом распространялись именно

---

№ 130, 131 (с. Павловское Звенигородского у. Московской губ.), № 220 (Орловская губ.), № 311–315 (Московская и Орловская губернии).

<sup>10</sup> Новиков Ю. А. К вопросу об эволюции духовных стихов. С. 216.

<sup>11</sup> Архив НЦНМ МГК. Тетр. 1695. С. 61, 62, 72. Мы приводим фрагменты высказываний народных исполнителей и тексты стихов с учетом диалектных особенностей региона, где они были записаны.

через нищих и монастыри, П. В. Киреевский в середине XIX в. писал Н. М. Языкову: «... указ о запрещении нищих <...> грозитя вырвать с корнем эту отрасль преданий».<sup>12</sup> В «Русских песнях, собранных Павлом Якушкиным» (СПб., 1860. С. 31–32) стих о «Борисе и Глебе» имеет следующую авторскую помету: «Орловск. губ., Малоарх. у., с. Сабуров; пел Иван Кондрашев; его выучила монахиня в Коренной» (выделено мною. — Н. Г.).<sup>13</sup> Почти через 100 лет Г. Федотов отмечал, что стихи исполняются «обыкновенно бродячими певцами (преимущественно слепцами) на ярмарках, базарных площадях или у ворот монастырских церквей».<sup>14</sup> В современности нами отмечена особо богатая традиция духовных стихов в селах Куйбышевского р-на Калужской обл. (Бутчино, Гуличи, Зимницы, Ивашковичи, Лужницы), которые в XVII в. относились к владениям Свенского монастыря (ныне Брянская обл.).

Г. Федотов называл духовные стихи «странствующим видом поэзии». Так происходит и в современности. Варвара Ивановна Лазоренко (1922 г. р.) из с. Печки Людиновского р-на Калужской обл., по ее словам, перенимала «божественные стишки» у нищих и лирника, ходившего по этим местам в военные годы: «У нас нищеза када у вайну с лирою хадил».<sup>15</sup>

Последние экспедиционные находки позволяют утверждать, что жанр возрождается во многом благодаря письменной фиксации в «стиховниках», «кантовниках» — рукописных тетрадах верующих женщин. Здесь можно найти тексты молитв, тропарей, ирмосов, кондаков и духовных стихов. В большинстве своем тексты из тетрадей используются в похоронно-поминальном обряде.

Постовые же духовные стихи, по нашим наблюдениям, чаще всего передаются изустно по наследству от старших в семье. «Эта ш а я малинькия. Мать пряла. Тай-та ана ныраспев играла ... Ана фсё знала. Бажествиная. Эта эт ацца. ... [Про дедушку?] Я знаю — он в нымыстире работал. Нымастырь был. Там мынахи жили. Он на-старастой был. Приживал там у церкви», — рассказывала Мария Васильевна Харламенкова из д. Городец Куйбышевского р-на. «Ат

<sup>12</sup> Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. М.; Л., 1935. С. 74.

<sup>13</sup> Цит. по: Собрание народных песен П. В. Киреевского. С. 442

<sup>14</sup> Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. С. 13.

<sup>15</sup> НЦНМ. Тетр. 1935. С. 57. На аналогичные ситуации указывают и авторы публикации «Похоронный обряд. Плачи и духовные стихи». См.: Смоленский этнографический сборник. М., 2003. Т. 2. С. 138–139.

матушки я и выучилась», «С мамой мы пели», — вторила ей Екатерина Павловна Михеева (1928 г. р.) из д. Лужницы того же района. Ее репертуар включал в себя стихи об Алексее и Егории с одинаковыми зачинами «Проявилась мать Сахвеюшка», стих о Лазаре и два стиха о Богоматери «В той церкви в Русалими» и «Ходила Святая дева». Михеева пела и рассказывала все стишки наизусть, хотя и имела тетрадь с текстами. Примечательно, что стих «Ходила Святая дева» она только декламировала (2004 и 2005 гг.), объясняя это тем, что «мотив не лёг».<sup>16</sup>

«Стиховники» предполагают передачу лишь текста песнопения. Обычно на вопрос о том, как попал стих к исполнительнице, мы получаем ответ: «Сам стишок дали мне списанный, и я заучила». Но вопрос «А как вы мотивы подбираете?» вызывает разные ответы, чаще: «А я сама их. Вот я пытаюсь безо всяких нот. Вот так не получается, и так не идёт. Мотив не нравилца, не клеилца» (с. Донская Негачевка Хлевинского р-на Липецкой обл.) или: «Хто их знат. Вот ани и народный» (У. С. Ешкова, с. Невежикино Пачелмского р-на Пензенской обл.) или: «Ни хачу я придумывать мативы. Ну зачем! Ни адну букву ни прибавить, ни убавить. Зачем я буду ат sibя. Када эта Госпадом Богом дано. Абы как тож ни хачу. Эта ни песня. Гасподь любить как следует!» (А. Ф. Парамонова, станица Усть-Бузулукская Алексеевского р-на Волгоградской обл.).

Прасковья Михайловна Носова (1915 г. р.) из д. Кургановка Людиновского р-на Калужской обл. в 2002 г. напела нам замечательные стихи «Уж вы голуби» и «Лазарь». Третий стих в ее исполнении был

---

<sup>16</sup> Возможно, что одной из причин, по которой Михеева не смогла распеть текст, была некая «заговорность» в окончании стиха, не лежащая на напев:

И взговорила Божья Мать на престоле:

Кто мою молитву почтит и прочтет,

Тот от Господа Бога много будет доволен.

Наделит Господь от бед и напастей,

От всех прискорбностей.

От тёмной ночи,

От ясна солнца,

От бури, от ветру, от грозы страшной,

От огня жаркого,

От бегучего зверя,

От ползучей змеи,

От злого, лихого человека.

Сохранит Господь и помилует.

Аминь!

о Егории («Как жила-была мать Марeya»). Выдержанный в тоне эпического повествования, он закончился на словах Кузьмы-Демьянища: «Ты ни веруйтя веру христианскую, а ты веруйтя буцурманскую» (см. Приложение, № 1).

Через полгода Прасковья Михайловна отказалась петь этот стих другому собирателю, говоря, что никогда его не пела, а просто выучила текст по какой-то книге.<sup>17</sup> Встает вопрос о том, как в ее сознании возник вышеприведенный мелодический вариант, в целом соответствующий природе текста. Несмотря на некую импровизационность исполнения, о чем свидетельствует отсутствие повторных ритмоструктурных построений, Носова интуитивно отобрала повторяемые ритмопопевки ♪ ♪ ♪ ♪ или ♪ ♪ ♪, а также соответствующие стиховой природе текста мелодические интонации.<sup>18</sup> Другие два стиха в исполнении Прасковьи Михайловны («Вы голуби» и «Лазарь») пелись ею на самостоятельные мотивы. Она говорила, что разучила их еще в юности — «женщины пели». Погребально-поминальных стихов позднего происхождения в ее репертуаре было очень мало.<sup>19</sup>

В соседнем с Людиновским Куйбышевском р-не Калужской обл. в с. Жерелёво до 30-х гг. XX в. действовал монастырь. Именно его среда, на наш взгляд, способствовала сохранению лучших образцов духовных стихов. Мария Владимировна Харламенкова (1925 г. р.) по наследству через мать от деда, работавшего в жерелёвском монастыре, переняла некоторые образцы постовых песнопений. В стихах «Алексеюшка Божий человек» (см. Приложение, № 2) и «А жили на свете два братца родных», распетые на близкие напевы, Харламенкова передает все нюансы эпического повествования.

Со стихом о Егории из репертуара Носовой ее распевы роднят зачинные квартовые интонации, тонический стих и общий повествовательный характер. Стихи же о Лазаре в передаче этих двух женщин оказались абсолютно разными по музыкальной стилистике (см. Приложение, № 3 а, б).

<sup>17</sup> Текст данного стиха почти полностью соответствует тексту из сборника «Концерты М. Пятницкого с крестьянами» (М., 1913).

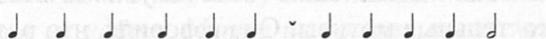
<sup>18</sup> Позволим себе сослаться на эксперимент, осуществленный нами при работе с детьми над текстами былин, когда выученный наизусть фрагмент былинного текста распевался каждым учеником на свой, но очень типичный, характерный для жанра мотив. См.: *Гилярова Н. Н.* Хрестоматия по русскому народному творчеству. 3–4 год обучения. М., 1999. С. 27.

<sup>19</sup> Репертуар Носовой включал такие стихи, как «Господи, помилуй, Господи, прости» и «Скоро, скоро день настанет».

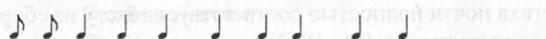
Примечательно, что подобные стихи, по словам наших информантов, обычно исполнялись хором «*все в один голос*», в отличие от стихов поминальных, где гетерофонная фактура совмещалась с терцовой второй.

Анализ слоговой ритмики исследуемых стихов выявил несколько типичных ритмоформул, характерных не только для данных текстов.

Стихи «А жили на свете...» и «Алексеюшка Божий человечек», записанные от М. В. Харламенковой, несмотря на некоторое мелодическое сходство, имеют разное ритмическое строение.

	12 (♩)
А жи_ли на све_ти два бра_ца рад_ных	11 сл.
	13 (♩)
А пер_вай жа бра_тяц баль_ной Лы_за_ре_юш_ка	13 сл.
	12 (♩)
А вта_рой же бра_тец — А_бра_ме_юш_ка	11 (6+5) сл.
И стал жа у бра_ца пра_сить ми_лы_сти	

Как мы видим, первое построение организовано по принципу 12-мерного одиннадцатисложника. Во втором при увеличении количества слогов в строке увеличивается и счетное время. Затем тоническая структура разрушается и постепенно приходит к силлабической схеме 6+5 слогов, распетых на 8+6 счетных времен. Это одна из распространенных ритмических структур, характерная для значительного количества духовных стихов разных регионов России (например, «Ходил, ходил Лазарь» из д. Кургановка Людиновского р-на, «Лазарь» из д. Ломовец Долгоруковского р-на Липецкой обл., стих «Хождение Богородицы по мукам» (станция Тепикинская Волгоградской, д. Вербежичи Калужской, с. Пустынь Рязанской областей).

	12(♩)
А_ле_ксе_ю_шка Бо_жай чи_ла_ве_чик	11 сл.
А как жи_ли_та — бы_ли князь с кня_ги_ней	
	9 (♩)
А а_ни_та Гос_па_да пра_си_ли	10 сл.
	13 (♩)
Ды па_шли ты нам, Гос_подь, ад_ну ди_ти_ну	13–14 сл.

Стих «Алексеюшка Божий человечек» сложен тоническим стихом с ударениями на третий слог от начала и второй слог от конца стиховой

строки. Кроме того, в стихе есть промежуточный акцент. Количество слогов в стиховой строке постоянно меняется (от 10 до 14), так же как и счетное время (от 9 до 13 четвертей). В этом стихе наиболее ярко проявляется эпическое начало.

Ладово-мелодическая организация двух стихов, записанных от М. В. Харламенковой, совпадает (см. нотный пример 1а). Однако координация стиха и мелодии на уровне ритма значительно отличаются. В «Алексеюшке» два варианта зачинных интонаций (см. пример 1б) строятся на восьмых длительностях, в «А жили на свете» — по четвертям (пример 1в). Между тем кадансовые обороты песнопений совпадают (пример 1г). Можно предположить, что именно отличия в ритмоструктурах зачинов привели к силлабизации стиха о Лазаре.

Нотный пример 1

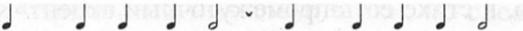
а) *Алексеюшке* (melody with accents and a slur over the first two notes)

б) 1) *Алексе...* (melody with eighth notes)  
 2) *Аони* (melody with eighth notes)

в) 1) *Авторой* (melody with eighth notes)  
 2) *Авторой* (melody with eighth notes)

г) 1) *кадансы* (melody with eighth notes)  
 2) (melody with eighth notes)

Стих «Проявилася мать Сахвеюшка» (Приложение, № 5) проходит другой путь развития — от структуры 5+5 с силлабической ритмикой (большая часть музыкально-поэтических построений) к неделимому (тоническому) стиху с акцентом на третьем слоге от начала и долгой на последнем слоге. Причем количество слогов в стиховой строке колеблется от 9 до 13 слогов, счетное время — от 10 до 14 счетных единиц.

	12 (♩)
Пры_я_ви_лы_ся      мать Сах_ве_юш_ка	10 сл.
Мать Сах_ве_юш_ка      Пы_ла_ге_юш_ка	
	12 (♩)
И зыз_вал в сва_ю зем_лю Димь_ян_скы_ю	11 сл.
	10 (♩)
Стал_жа он Я_горь_я спра_ши_вать	9 сл.
	14 (♩)
А я бу_ду ве_ры_вать Ца_рю Ни_бес_ны_му	13 сл.

Модус интонационного мышления среды ярче всего проявляется в мелодико-ладовой организации напевов эпических стихов юго-западных районов Калужской обл. Так стихи из Городца и Лужницы имеют одинаковую ладовую организацию — в основе лежит терция с субквартой. Однако мелодическая структура напевов сильно отличается. Если городецкие стихи имеют квартовые зачины и каданс, построенный на нисходящей секунде или терции к основному тону, то в стихе «Проявилась мать Сахвеюшка» квартовый ход возникает в кадансовом обороте, а нисходящий терцовый ход к основному тону является зачинным.

#### Нотный пример 2

а)



б)



в)



Особенностью лужницкого стиха также необходимо признать стремление к бесконечному разворачиванию напева — последний слог стиховой строки не является конечным. Именно на нем происходит некий «поворот» к начальной попевке.

Кургановские стихи имеют иную ладово-мелодическую организацию. Стих о Лазаре строится на ангемитонной нисходящей попевке и ее ритмо-мелодических вариантах.

Нотный пример 3

а)

б)

зачин

Хо - дил, хо - дил Ла...

в)

у - доль по се - лу

«Мать Марея» имеет сложный лад, состоящий из ангемитонного тетрахорда и большой секунды сверху. Сам тетрахорд также сложно составлен. В зачинах напев опирается на квартовую интонацию, опевающую VII ступень — переменный устой песни. Кадансовый оборот строится на утверждении основного тона (I ступени) через вспомогательную секунду снизу или его опеваании — через верхнюю и нижнюю секунды, а также через нижеквартовый ход.

Нотный пример 4

а)

б)

1)

По - ро - ди...

2)

А чет - вё - р - та...

в)



Таким образом, данный пример оказывается близок как стиху о Лазаре Носовой, так и стихам из Городца и Лужницы, что еще раз подтверждает наше предположение об общем интонационном словаре, характерном для стихов эпического строя в данной местной традиции.

Бытующий в устно-письменной традиции духовный стих впитывает в себя особенности музыкального мышления жителей того или иного региона. В то же время именно в свете своей «странствующей» природы духовные стихи, особенно в их поздних по времени появления версиях, позволяют выходить на обобщение межрегиональных материалов.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

## Духовные стихи

### №1

#### Как жила-была мать Марья

$\text{♩} = 76$





А у те - ми - ч - ку ча - сты звё - зды.



А у ло - би - ку я - с - но сонь - ца.



Ка - к да - з - на - лся Ку - зь - ма - Де - мь - я - (а) - ни - ща.



Ку - зь - ма - Де - мь - я - (а) - ни - ща, бу - су - р - ма - ни - ща.



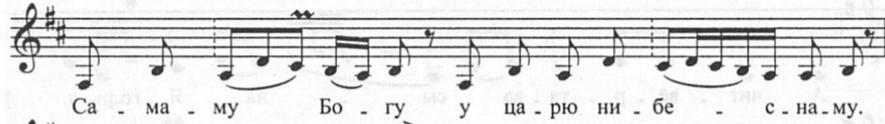
Стал Я - го - рья спра - ка - ц - спра - ши - вать.



Ты че - ю - (у), Я - го - рий, ве - ру ве - ру - ишь?



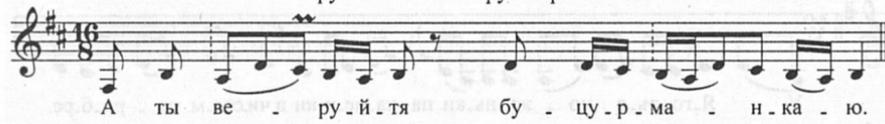
А я ве - ру - ю ве - ру х - ри - сти - я - н - ска - ю.



Са - ма - му Бо - гу у ца - рю ни - бе - с - на - му.



Ты ни ве - ру - й - тя ве - ру к - ри - сти - я - н - ска - ю.



А ты ве - ру - й - тя бу - цу - р - ма - н - ка - ю.

Как жила-была мать Маря.  
Парадила сибѣ ѣна три дочери.  
Перваю дочерю Веру — веравать Богу.  
В(о)тарую Надежду — надеицца на Бога.  
А третью Любовь — любить Бога.  
А читвѣртава сына Ягорья.  
У Ягорья ручушки па локать в чистом золата.  
У Ягорья ножуньки па каленки в чистам серибре.  
У затыла(и)ку — святой месяц,  
А у темичку — часты звѣзды,  
А у лобику — ясно соньца.  
Как дазнался Кузьма-Демьянища,  
Кузьма-Демьянища, бусурманища.  
Стал Ягорья спракац-спрашивать:  
«Ты чею(у), Ягорий, веру веруишь?»  
— А я верую веру христианскаю,  
Самаму Богу у Царю нибеснаму.  
— Ты ни веруйтя веру кристиянскаю,  
А ты веруйтя буцурманскаю.  
*Усѣ!*

Зап. в 2002 г. Н. Н. Гиляровой и студ. в д. Кургановке  
Людиновского р-на Калужской обл. от Прасковьи Михайловны  
Носовой, 1915 г. р. Расшифровала Н. Н. Гилярова в 2003 г.

№ 2

Алексеюшка Божий человек

(духовный стих)

$\text{♩} = 96$

А - лек - се - ю - шка Бо - жай чи - ла ве - чик.

А как жи - ли ш - та бы - ли да князь со к - ня - ги - нёй.

У в нех жа и не бы - ла ни ад - ной ди - ти - ны.

А а - ни ш - та Гос - па - да пра - си - ли,

А а - ни ш - та Гос - па - ду ма - ли - ли:

«Ды па - шли ш ты на - м, Го - спа - ди, хоть а - дну ди - ти - ну.

На - д мла - ды - и го - ды для у - ти - ше - нь - я,

А на ста - ры - и го - ды для пра - ка - рь - ме - ни - я».

И на - сла - л жа им Го - спь - ди да ди - ти - ну.

На - ра - дил - ся у ни - х да ди - ти - на.

А ны - ряк - ли ш я - му и - мя - з - ва - нь - я Ляк - се - ем...

Алексеюшка Божай чилавечик.  
А как жили ш-та были ды князь со княгинёй.  
У внех жа и не была ни адной дитины.  
А ани ш-та Госпада прасили,  
А ани ш-та Госпаду малили.  
— Ды пашли ш ты нам, Госпади, хоть адну дитину  
Над младыи годы для утишенья,  
А на старыи годы для пракарьмения.  
И наслал жа им Госпѣди да дитину.  
Нарадился у них да дитина.  
А нырякли ш яму имя-званья Ляксеем.\*<sup>20</sup>  
А он рос ни па дням, пы шасам жа.  
Ды выходит Ляксеюшка ровна семь гадков.  
Атдаеть яго батюшка у навуку.  
Алексеюшка сам усѣ давно знает.  
А ён жа ущителей пауцаит.  
Как приехал яго батюшка у школу.  
А ён ущителя пытаить.  
А яму ш-та ущители атвищали.  
— А батюшка наш, Князь виликай!  
А как нам жа тваиго сына ш-та ущити,  
А как нам тваиго сына науцати?  
А ён жа и сам усѣ знает,  
А ён нас, вущитилях, пэуцаить.  
Ды бирѣт яго батюшка из школы,  
Сударыня-матушка съ навуки.  
Выходить Ляксеюшки ровны высимнащить лет.  
Приниволил яго батюшка жаницца,  
Сударыня-матушка абрущацца.  
Ляксею жаницца ни хателась.  
<...> Аляксеюшка жанили.  
А там жа были стали дубовыя,  
А все были закуски мидавья.  
Пывили ш-та Ляксеюшку атдыхати.  
Аляксею нимнога поспалося,  
А многа ва сне привидялося.  
Пыдымацца Ляксеюшка сз пастели,  
Сымаит с себе он шалков пояс.

<sup>20</sup> Знак \* показывает конец нотации.

— А на-ка, Княгиня, прибири-ка,  
И на етам мине ты памини-ка.  
А я пайду Богу малицца,  
А я пайду Госпду трудицца.  
У тыя у земли у турския.  
У тыя у земли храмцуския.  
Тут яго всюду паискали.  
Ну нигде ш-та Ляксеюшку ни видали.  
Как приходить к им жа нищ-нищой жа.  
Папросился у батюшки озживати.  
А Ляксеюшку атвили...

— *Тут уж я плохо...* (знаю. — Н. Г.).

(М. В. *начинает пересказывать текст*):

Да пуститя ш вы нищега-нинущога у вас паживати.  
Яво атвили на кухню.

А там только сабак кармили.

А ён фсё батюшке гаварил: «Я вашего сына знаю».

— А па чом жа вы маего сына знаете?

— А мы с вашим сынам вместе живали,

Вместе с одной чашки питалися,

Адной ложечкэю мы кушали.

А кагда же помер Алексеюшка божий щилавечик,

Хто был сляпой, тот стал видищай,

Хто нямой — стал гаваруцшай.

И батюшка ўзнал, шта эта яго сын.

*Поёт:*

А щаго ш ты жил, не сказался.

Щаго ш ты мне не признался.

Были ш у табе условия ни такии,

Были ш табе условия другия.

*И фсё! И он памёр.... Можя я тута где што ти ни так*

Зап. Н. Н. Гиляровой в 2003 г. в д. Городец Куйбышевского  
р-на Калужской обл. от Марии Владимировны Харламен-  
ковой, 1925 г. р. Расшифровала Н. Н. Гилярова в 2003 г.

### № 3а

## А жили на свете два брата родных

(духовный стих)

$\text{♩} = 100$

А жи - ли на све - ти д - ва б - ра - ца рад - ных.

А пе - р - вай жа бра - тьяц баль - но - й Лы - за - ре - юш - ка.

А вто - рой <sup>\*</sup> же бра - тец А - бра - ме - юш - ка.

Ка - к па - шё - л жа - та бра - тья - ц к бра - тцу сва - й - му рад - но - му.

И ста - л жа у бра - ца ён пра - сить ми - лы - сти.

А б - ра - тьяц мой, бра - тец А - бра - ме - юш - ка...

А жили на свете два брата родных.  
 А первой жа братяц — бальной Лызареюшка  
 А второй же братец Абрамеюшка.  
 Как пашол жа братяц к браццу свайму радному.  
 И стал жа у браца ён прасить милысти.  
 — А братяц, мой братец, Абрамеюшка!\*

Ды ты дай жа а мне три милостины.  
 А первыя милысть — напой, нькарми.  
 А вторая милысть — дамой правادي.  
 А третия милысть — ат псов абрани.  
 — А какой жа ты мне братиц называисся.

А маи ш та вот братья за сталом сидять.  
А тваи ш-та вон братья — псы лютыя.  
— Ды лютыв ш-та псы пы падлавичу сидять.  
Ды заплакал жи братец, с двору пашол.  
А ён же яго псами нытравяить.  
А псы ш-та яго ни кусають,  
А толька яго раны зализывают.  
А пашол жа Лазарь ны крутую гару,  
Ударилси Лазырь об сыру мать-землю.  
А Госпади, Госпади, Спас милыстливый!  
Услышь жа ты, Госпади, малитву маю.  
Ды пашли ш ты мне, Госпади, хоть трёх ангелов,  
Да трёх ангелов, трёх неправедных.  
Услыхал жа Госпади малитву яго.  
Ды паслал яму Госпади ды трёх ангелов,  
Ды трёх ангелов усё праведных.  
Лититя ш вы, ангилы, ды па тую душу,  
Па тую па душиньку па Лазариву.  
Ды биритя ш вы душиньку всё чесна-лягко,  
Ды няситя ш вы душиньку па паднебизю  
Ды сажайтя ш вы душуньку ды святу у рай.  
А тут брат стал пытишацца.  
— Ды таперя ш а мне ды ништо ни начал.  
Ат лихога зверя ражъём абранюсь,  
Ат злыя ат балезни казной расплачусь.  
Ды ни взлюбил жа та Госпыди хвальбы яго.  
Ды как стал жа Абрамия бить-калатити  
Ды к сырой мать-земли прикалачивати.  
Ут да ш Абрамий пашол на ту гару.  
— А Госпъди, Госпъди! Услышь малитву маю!  
Ды услышь жа малитву маю всё правиднаю.  
Ды пашли ш ты мне, Госпыди, фсе трёх ангелов,  
Ды трёх ангелов, фсё праведных.  
Услыхал жа Госпади малитву яго.  
Ды пьслал яму Госпъди ды трёх ангелов,  
Ды трёх ангелов фсё неправедных.  
Лититя ш вы, ангилы, ды па тую душу,  
Па тую па душиньку па Абрамиву.  
Ды биритя ш вы, ангилы, ды железный крюк,

Ды щипляйтя ш вы душиньку фсё больна-лихо.  
Ды ташитя ш вы душиньку па падземелью.  
Ды сажайтя ш вы душиньку фсё в кипущу смоль.  
Как увидил братяц ды брацца свайго.  
— А братяц, мой братяц, Лазарюшка!  
Пымащи ш ты, мой братяц, хоть пирсты сваи,  
Пыстуди ш ты, мой братяц, хоть вусты май.  
— А братяц, мой братяц, Абрамеюшка!  
Воля ни моя, воля Божия.  
А вспомни ш ты, братяц, как жили мы на белам святу.  
Ды тварили-щудили што ни вздумили.  
А мы бальных братьев мы ни признавали.  
Всё. Брат высказал.

Зап. в 2003 г. Н. Н. Гиляровой в д. Городец Куйбышевского  
р-на Калужской обл. от Марии Владимировны Харламен-  
ковой, 1925 г. р. Расшифровала Н. Н. Гилярова в 2003 г.

№ 36

Ходил, ходил Лазарь  
(божественный стишок)

$\text{♩} = 98$

Ха - дил, ха - дил Ла - - зарь у - доль па ся - лу.

За - шёл, за - шёл Ла - за - рь к бра - ту с - ва - я - му.

Бра - тьяц, мой бра - (э - а) - тьяц, ба - гат А - б - ра - мён!

Са - з - да - й а м - не, бра - те - ц, три ми - лы - сти - ны.

Э пер - ва - ю ми - лась - на - по - й, на - ка - р - ми.

А в - та - ру - ю ми - (и) - лась - с два - ра пра - ва - ди.

А т - ре - ти - ю ми - лась [ат псов а - гра - ди...]

Ходил, ходил Лазарь удоль па сялу.  
 Зашел, зашел Лазарь к брату сваяму.  
 — Братяц, мой братяц, багат Абрамён!  
 Сздай а мне, братец, три милыстины.  
 Э перваяю миласть — напой, накарми,  
 А втарую миласть — с двара праведи,  
 А третию миласть...  
 Ускрикнул багатай громким голасам:  
 — Какой ты мне братец, какой ты мне брат!

У мене-их братья багати мене.  
У мене у многа, багатејства тьма.  
А вон табея — три лютыя пса,  
Па застолью ходють, показывають,  
А мелкаю блюдички пализывають,  
А дробнаи крошачки пасбирывають.  
За тем ане Лазаря прапитывають.  
Он крикнул, багатый, громким голасам:  
— Слуги, маи слуги, слуги вернаи!  
Валакитя Лазаря далой сы двара,  
Палажитя Лазаря да(й) у варата.  
Как ляжить тот Лазарь день да вечира,  
День да вечира, ночку до утра,  
И да утра, да белава дня.  
Просит да ю Госпада-Бога милости:  
— Госпади, Госпади, Спас миластливай!  
Сздай, сздай, Госпади, бойких ангиллов,  
Бойких, дёрзких, немилыстливых.  
Штоб вынули душу сквозь права ребро.  
Пасадил б душу на остра капё.  
Панясли бы душу да на нибиса.  
Пасадил б душу в с(а)малу кипучу.  
Услыхал жа Госпади прашенья яво.  
Сздад, сздад Госпади тихих ангиллов,  
Тихих, смирных, всё милыстливых.  
Как вынули душу сквозь темя яво.  
Пасадил душу да на пилину.  
Панясли (о)ны душу да на нибиса.  
Пасадил душу в рай прекраснай.  
Паехал багатый ва чужи земля.  
Впиряди багатава три лютыи пса.  
Падняло багатыва да пад нибиса.  
Вдарила багатыва аб сыру зимлю.  
Как ляжить багатый день да вечира,  
День да вечира, ночку да утра,  
Ночку да утрочку да белава дня.  
Просит а ю Госпада-Бога миластей.  
— Госпади, Госпади, Спас миластливай!  
Сздай а мне, Госпади, тихих ангиллов,

Тихих, мирных, всё милыстливых.  
Шоб вынули душу сквозь темя маё.  
Пасадилу душу да на пилину.  
Панясли бы душу да на небиса.  
Пасадилу б душу в рай прикраснай.  
Услыхал жа Госпади прашенья яво.  
Саздал, саздал Госпади диких ангиллов,  
Диких, дёрзких, нимилыстливых.  
Как вынули душу сквозь права ребро.  
Пасадилу душу на остра капьё.  
Панясли (а)ны душу да на небиса.  
Пасадилу душу в смалу кипучу.  
Увидал багатый брата Лазаря.  
— Братяц, мой братяц, убогай Лазарь!  
Памали, мой братяц, у Бога (о)бо мне!  
У Бога ба мне, о маеи душе.  
Как мая душенькя натиплелася,  
И холоду-голаду натирпелася.  
— Ни наша ш тут воля, да ни наша власть.  
О тут воля Божья, Божья миласть.  
— Братяц, мой братяц, убогай Лазарь!  
Памаги, мой братец, хоть мязинец,  
Павяди, мой братец, па маим устам.

Зап. в 2002 г. в д. Кургановка Людиновского р-на  
Калужской обл. от П. И. Носовой, 1915 г. р.  
Расшифровала Н. Н. Гилярова в 2003 г.

№4

А как жили-были два брата родные  
(духовный стих о Лазаре)

$\text{♩} = 128$

А как жи - ли - бы - ли два бра - та ра - д - ны - и,  
А - дин брат ба - га - тай, ба - гат чи - ла - век.  
А дру - гой бра - т бе - д - най, у - бо - гий Ла - зарь.  
А па - шёл у - бо - гий к бра - ту сва - я - му.  
А ска - зал у - бо(а) - гий бра - ту сва - я - му:

Брат ты, мой братец, бағат чилавек!  
Я пришёл к тебе, братец, милыстину прасить.  
А сказал бағатай: «Шта за брат такой?  
У мене таких братяю нету у раду.  
У мене все братья пьють-едять сладка,  
Пьють-едять сладка, ходють харашо.  
У мене все братья купцы-ғаспада.  
А ты же, убогий, далой са двара.  
А то у мене два злых пса на чепях сидять.  
Я тибя, убогий, псами затравлю».  
Он сказал, убогий, брату сваяму:  
«Ани, твай два злых пса, и ня будуть ни кусать,  
ни бряхать.  
Ани па застолью хадили,  
Ани крахотки сыбирали, ани маю душу  
прапитали».  
А пашёл убогий далой са двара,

А закричал убогий Громким Голасам:  
 «И-ёй, и-ёй, Госпади, Бог миластивай,  
 Услышь жа ты, Госпади, малитву маю.  
 Пашли ж ты мне, Госпади, люту хваробу,  
 Люту хваробу и лютую смерть».

Зап. летом 1994 г. в с. Нижний Ломовец Долгоруковского  
 р-на Липецкой обл. от Клавдии Николаевны Кузьминой,  
 1928 г. р. Расшифровала И. А. Савельева в 2003 г.

## №5

### Прывилася шь мать Сахвеюшка

$\text{♩} = 80$

Пры - я - ви - лы - ся шь ма-ть Са - хве - ю - шка,  
 Ма-ть Са - хве - ю - шка ды Пы - ла - ге - ю - шка.  
 Йна спа - ро - ди - ла да т-ри - та до - чи-ри.  
 Ча - твё - р - ты . га сы - на съ-ве - т Я . го - рь - я.  
 Па ло - ка - ть я . го ру - ки в чи - ста - м зо - лы - тя,  
 Пы ка - ле - на но - ги в чи - ста - м се - ри - бря.  
 За - слы - хал Ди - мья . ни . ша . ба - су - р - ма - ни - ша.  
 И зы - з вал в сва - ю зе - м - лю Ди - мь - я - ан - с - кы - ю.  
 Ста - л жа он Я . го - рь - я спра - ши - вать,



Прывилися шь мать Сахвеюшка,  
Мать Сахвеюшка ды Пылагеюшка.  
Йна спародила да три-та дочири,  
Чатвёртыга сына съвет Ягорья.  
Па локать яго руки в чистам зольята,

Пы калена ноги в чистам серибря.  
Заслыхал Димьянишша-басурманишша.  
И зызвал в сваю землю Димьянскыю.  
Стал жа он Ягорья спрашивать.  
Стал жа он яго югываривать:  
«Какому ты Богу будишь верывать?»  
— А я буду верывать Царю Нибесному.  
Рысярьдился Димьянишша-басурманишша.  
Вырывал он погрип сарыка сажон,  
Усаживал туда съвет Ягория,  
Прикрывал дышками он чигуными,  
Притьвержал гвыздями палужоными,  
Присыпал писками крутажолтыми.  
Он притаптывал, пригываривал: \*  
«Ни видать Ягорью свету белыга,  
Ни слыхать Ягорью звону кылакольскыга».  
Спыт таво с пад горыда, спыт Чарьнигава  
Зыхадила туча всё гримучия  
На са сильными ды всё са ветрыми,  
На са буйными ды всё са дожджими.  
Размувала пяски крутажолтыи,

*Далее текст рассказывает*

Палымала гвоздя палужоныи,  
Падымала доски чигунныи.  
И вылазлял Ягорий на бялой свет.  
Пашол-та Ягорий в Русалим-горат,  
Русалим-горат развалён стаит,  
Нетути в Русалими ни старага, ни малага.  
И стаит адна церкавка саборная, багамольная.  
У етай ю церкви нет ни старага, нет ни малага.  
Адна мая матушка Сахвеюшка Богу молишца.  
— Мать, мая матушка, Сахвеюшка!  
Дай-кя ты мне сваё баславеница!  
— А чада Ягорий-хабабрайнучий!  
На што табе маё баславеница?  
— Пабидить мне силушку Димьянскаю.  
— Ты иди-ка ва чутоя поля Сырачинская,  
Ты вазьми-ка каня багатырскыга,

А яшшо припасы багатырскыи.  
Уздечка чиркальня,  
Седельца хрустальня  
И припасы багатырскыи.  
И Святой Ягорий пыйзжаючи.  
Ныйжьжал на горы на крутучии.  
Горы с гарами пыхсадилися.  
Ни прайдить яму и ни праехати.  
Но он гласам гласит пы Явангильски,  
Стихи он паётъ Хирулимскыи.  
— Горы, вы горы крутучии!  
Станьтя вы, горы, пы старыму,  
Пы старыму, па старожданаму.  
Буду я на Вас Святую церкыфь строить,  
Святую церкыфь саборную, багамольную.  
Горы с гарами рыхсадилися,  
И Святой Ягорий пыйзжаючи.  
Ничаго Ягорью ни падеилась,  
Ничаго Святому ни урядилося.  
Наижжал на лесы на дрямучии.  
Леса с лисами пыхсапилися.  
И прайдить и ни праехати.  
А он апать гласам гласит пы Явангильски,  
Стихи он паётъ Хирулимскыи.  
— Лесы, вы лесы дримучии,  
Встаньти вы, лесы, пы старыму,  
Па старыму, па старожданому.  
Буду я из вас Святую Церкыфь строить,  
Святую, саборную, багамольную.  
Лесы с лисами рыхсадилися,  
Ничаго Ягорью ни падеилась,  
Ничаго Святому ни урядилося.  
И Святой Ягорий пыйзжаючи.  
Ныйжьжал на стада на звириныя.  
Над етам над стадам да три пастыря красны девушки.

*(а вот сестриц... Он ни знал, што сёстры яго... )*

— Сястрицы маи радимыи!  
Вы идитя на Иардань-ряку,

На Иардарь-ряки вы акунитися.  
На вас тело станит яку белай снег,  
На вас волас станит яку белай лёд.  
А вы, звярьё, разыйдитися,  
Па два, па три, па ядинаму.  
Будитя вы сыты скатинкью  
Атсулёнаю, абрячонаю.

*(вот, бывала, кабыла жаребицца биз Ягория. Эт, гаварят, валчиный. Или (а)вечка котицца. Пригадывыли)*

Ничаго яму ни падеилась,  
Ничаго ни урядилыся.  
Пыижжаит Ягорий, пыижжаючи.  
Ныижжаит на змея лютаогненныга.  
Из рота у яво агонь пламеить,  
Из наздрей у яго дым сталбом валить.  
И хочет Ягория сы каня свалить.  
Но он гласам гласит пы Явангильски,  
Стихи он паётъ Хирулимскыи.  
Ничаго Ягорью ни падеилась,  
Ничаго Святому ни урядилыся.  
И Святой Ягорий пыижжаючи.

*(Вишь яму, што Димьянищца нарлабил. Каки яграды! Он (в)сё шь персиливал).*

И прияжьжаит к Димьянишша, бусурманишши!  
*Гаварит:* Димьянишша, бусурманишша!  
Дай мне сроку хоть на три, гварит, дня!  
А ён: «Ни дам я табе сроку и на три часа».  
Пывяли Ягорья у пилах пилить.  
У пила, гаварит, зубья высыпалися,  
А у мастерах руки апушшались.  
Выша Бога нет никога!  
Ничаго ни паделылась Святому,  
Ничиго ни урядилыся.  
Пывяли в тыпарах рубить.  
И в тыпарах жалеза высыпалися,  
В мастирах руки ваушшались.

*(Ягорий жив-здаров! А тада Димьянишша и гаварит:)*

— Ягорий, храбрай мученик!

Дай мне сроку хоть на три дня.

— Ни дам я табе, гварит, сроку и на три часа.

И павёл яго в пилах рыспилил

И в тапарах рызрубил.

Аминь!

Зап. в 2004 г. в д. Лужницы Куйбышевского р-на  
Калужской обл. от Михеевой.

М. Н. Власова

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ТЕРСКОГО БЕРЕГА БЕЛОГО МОРЯ (по записям 1982–1984 гг.)

Терский берег Белого моря, в настоящее время считающийся заповедником традиционного фольклора, в начале XX в. не производил такого впечатления на собирателей. «Нарождающаяся культура Мурмана дает себя чувствовать почти на всем протяжении Терского берега, — писали А. В. Марков и А. Л. Маслов. — Здесь почти повсюду уже можно встретить гармонику и песни в роде “Разлука”, “В темнице несносной”».<sup>1</sup> Сейчас, после того, что стало известно о сказочной прозе, об эпической или свадебно-обрядовой поэзии этих мест, подобное мнение скорее удивит, чем позволит безоговорочно его принять.<sup>2</sup>

Музыкальные инструменты, существовавшие на Терском берегу, в поле зрения собирателей фольклора вообще не попадали, и приведенное упоминание о гармонике (это единственное, что известно об инструментальной игре здесь) исчерпывает данную область народной культуры по рассматриваемому беломорскому краю.

Между тем музыкальные инструменты на Терском берегу Белого моря представлены как общеизвестными типами, так и довольно редкими образцами. Среди первых следует назвать гармонию, мандолину,

<sup>1</sup> Марков А., Маслов А. Предисловие // Труды Музыкально-Этнографической комиссии. М., 1906. Т. 1. С. 17.

<sup>2</sup> Материалы фольклористов-собираателей 1960–1970-х гг. — Ю. Е. Красовской, В. А. Лапина, представленные в блестящем проекте Мурманского центра народного творчества — восьмитомной серии сборников песенного фольклора Терского берега «Песни Кольских поморов» (Составитель И. Б. Дубовская. Мурманск, 1996–2007), красноречиво подтверждают долгую жизнь там традиционного искусства.

балалайку. Ко вторым можно причислить различные свисточки из дерева и так называемую в этом крае «фурталенку». Сведения об инструментах и рассказы об их изготовлении были записаны от местных жителей и фотофиксированы в 1980-х гг.

Многие из малоизвестных музыкальных инструментов, бытующих на Терском берегу, были пастушескими. Коров здесь нередко пасли «пришлые» (приходившие со стороны), нанятые «пастухи-поморы», наделяемые, по поверьям, колдовскими способностями. Ср.: «Дедки да прадедки говорили: медведь коров волоцил в Сухой порог. От крестной покоенки слышала: поморы шли. И помора наняли — колдуна. И он отказал. Ходят коровы по двое, по трои сутки — ни один медведь не задрал. Отказал, это точно!» (Ф. П. Абросимова 1909 г. р., д. Пялица, запись 1982–1983 гг.). «Получал пастух с коровы — с сумками ходит по дворам. Стадо — коров сто. Верно пастухи что-то знали: медведи стадо не трогали. Русские пастухи были» (И. Л. Березин, пос. Умба, 1908 г. р., запись 1982–1983 гг.).<sup>3</sup> У «пришлых» пастухов были **деревянные дудочки**. Детально они не описаны.

В числе пастушеских инструментов жители Терского берега упоминают **свистки покупные**, «коротенькие», за которыми специально ездили в Архангельск. Видимо, они были железные — материал в записи не указан. Подобными свистками широко пользовались пастухи.

По сообщению Н. А. Березиной (пос. Умба, 1919 г. р., запись 1983–1984 гг.), на Терском берегу традиционно «делали свисточки из дерева», сантиметров 10 длиной (какой породы дерево — не зафиксировано): «Взрослые делали, мужчины. Сначала вроде сверху как-то прорезали, и воздух шел. В соседях все делал старичок...». Один из жителей д. Чапама уточнил, что свистки вырезали из ивы в любое время года<sup>4</sup> (ил. на с. 170).

По сообщению В. П. Стрелкова, **дудка** или **свистулька** 10–20 см длиной «напоминала милицейский свисток». (На снимках, сделанных в д. Пялица летом 1984 г., похожую свистульку вырезает Г. А. Устинов, 1906 г. р.):

<sup>3</sup> О колдовстве пастухов подробнее см.: *Власова М. Н.* «Знающие люди» в фольклоре Терского Берега Белого моря // Мифология и повседневность: Гендерный подход в антропологических дисциплинах: Материалы науч. конф. 19–21 февраля 2001 г. СПб., 2001. С. 170–171.

<sup>4</sup> После того как данная статья была написана, вышел из печати том «Народное музыкальное творчество», где И. В. Мацневский описал музыкальный инструмент того же устройства, найденный в Киришской р-не Ленинградской обл. См.: Народное музыкальное творчество / Отв. ред. О. А. Пашина. М., 2005. С. 324.

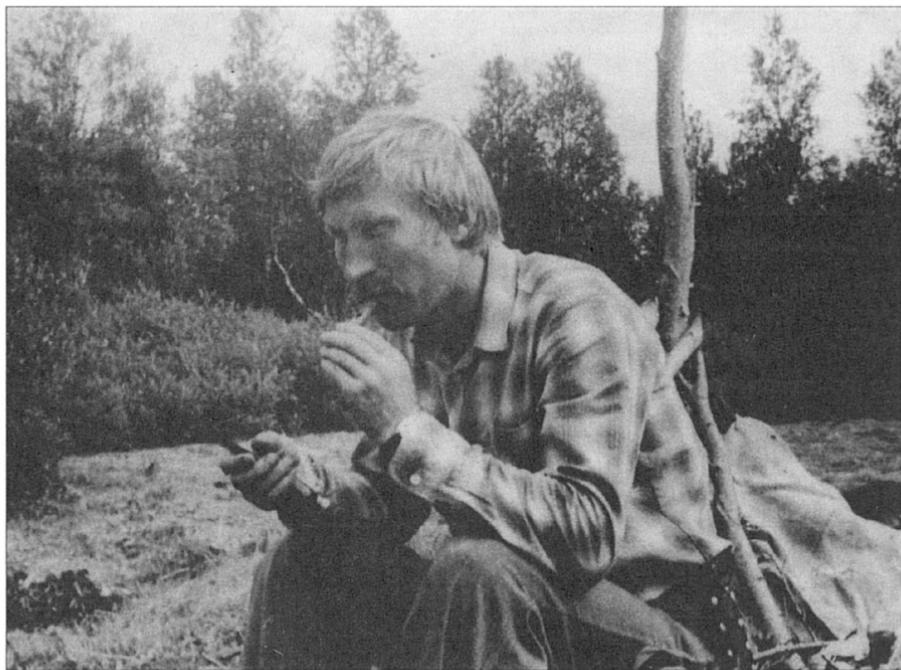




«И длинно, и коротко свистели. Собирали оленей, и так свистели. Волков пугали да друг друга сосвистывали. Я здесь посвищу — ты мне ответишь. Пасли — головой трясли, по две тысячи были оленей» (Ф. П. Абросимова). Уточним: упоминается именно о пастухах-оленоводах, имевших дело с большими стадами. Такими пастухами могли быть и сами терчане, и кочевавшие со стадами лопари, и коми-ижемцы, считавшиеся здесь в XX в. лучшими оленеводами.

По многократным сообщениям, на Терском берегу **свистки** какого-то иного типа делали и из «дуба» — внутреннего слоя березовой коры: «Дуб [дерут] с весны, когда листик маленький. Вырежут [из дуба] два четырехугольника, между ними [положат] листочек от веника и свистят» (М. К. Абросимов, 1914 г. р., д. Пялица, запись 1982–1983 гг.). «Драли дуб, дак делали свисточки. Такие делали: сырой листочек положишь, и ребята свистели. Я сама играла» (У. С. Девяткина, 1906 г. р., пос. Умба, запись 1983–1984 гг.). «Свисточек свистит здорово — внутри листок с веника зеленый» (У. М. Чеченина, 1906 г. р., д. Чапама, запись 1983–1984 гг.) (точный размер свистка не зафиксирован, видимо, он соответствовал размеру березового листа).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Там же. С. 320.



*Житель д. Чапама на сенокосе, со свистком из ивы.*

Более определенны сведения о **свистульке** или **дудке** из «травы вонявки», которая «высоко растет, на метр вышины; растет полунутрая, а во середине дырочка, и дает какой-то свиск очень крепкий» (М. К. Абросимов, запись 1982–1983 гг.). Дудки из «вонявки-травы» делали в июле–августе: «Делают, как на сенокос заходят. Отец идет с сенокоса и принесет. Сантиметров 10 [длиной], один конец закрыт, а куда в рот класть — прорежут. Прорезь у рта. [Если] тонко надо свистеть — меньше прорежут» (У. М. Чеченина, запись 1983–1984 гг.). М. К. Абросимов дополняет, что дудки были «в палец толщиной, длиной с ножичек» (дудки большего размера производили более громкие звуки).

Согласно еще одному сообщению, у пастухов «был рупор какой-то, чтобы они гудели». В металлический рупор «гудели», если к стаду подходили волки: «звук грубый, протяжный, долго трубят» (К. Г. Заборщикова, 1906 г. р., с. Кузомень, запись 1983–1984 гг.).

М. К. Абросимов (д. Пялица) описал местный самодельный инструмент, напоминающий гусли, но заменявший, по его мнению, балалайку: «Деревянный ящик. Дощочки собьют, натянут еты [струны] из тонкой проволочки. И играли. [Струн] штук шесть...

Палочку [возьмут] тоненьку, как изгибиста. Играли. Есь слух — подбирали. На место балалайки» (запись 1982–1983 гг.).

Одним из редких инструментов, найденном на Терском берегу, следует считать **фурталенку**. Она известна по всему Терскому р-ну (сведения о фурталенке зафиксированы в 80-х гг. XX в. в Умбе, Оленице, Стрельне, Чапаме, Пялице, т. е. в «верховских», находящихся ближе к Кандалакшскому берегу, и в «низовских», расположенных ближе к горлу Белого моря, деревнях). Согласно наиболее подробному описанию фурталенки, сделанному М. К. Абросимовым, ее делали из «дуба», используемого для дубления кожи и заготавливаемого обычно весной. Ср.: «Бересту содержат с весны, дуб [находится] под берестой. Вырезается кружок. [Сквозь него] провозагается шпагат [или] прядина, на расстоянии 30 сантиметров» (М. К. Абросимов).

Так же описывают фурталенку В. П. Стрелков (1924 г. р., д. Стрельна, 1983–1984 гг.) и У. С. Девяткина.

Необходимо уточнить: кружок из «дуба» имеет около 20 см в диаметре; в центре кружка проделаны два отверстия для шпагата или прядины, на которой фурталенка вертится (прядина по-местному — нитки, пряжа).

М. К. Абросимов уточняет: «Когда [фурталенку] завертишь и закрутишь, она в воздухе как пропеллер — лопасти вертятся. Берут в обе руки [концы нити] — вз-з-з, вз-з-з, жужжит». Более точно звук фурталенки (глуховатое жужжание, скорее — шуршание) определяется как фурчание: «фурталенка фурчит»; «фурк получается».

В словаре И. С. Меркурьева, где отражена живая речь кольских поморов, термин «фурталенка» отсутствует. Упоминается только фуркоток, фуркотка — «звук, получающийся от выпускаемого с шумом воздуха. Фуркоток только стоит — така тяга хороша [в печной трубе]. Поной. У него фуркоток [храп]. Варзуга».<sup>6</sup> М. К. Абросимов, вероятно, по созвучию, именует фурталенку дубовой хрусталинкой. Подобный инструмент известен из археологических раскопок в Новгороде. По предположению В. И. Поветкина, он мог иметь в древности магическое значение, которое в позднее время было утрачено и инструмент использовался как детская звучащая игрушка.<sup>7</sup>

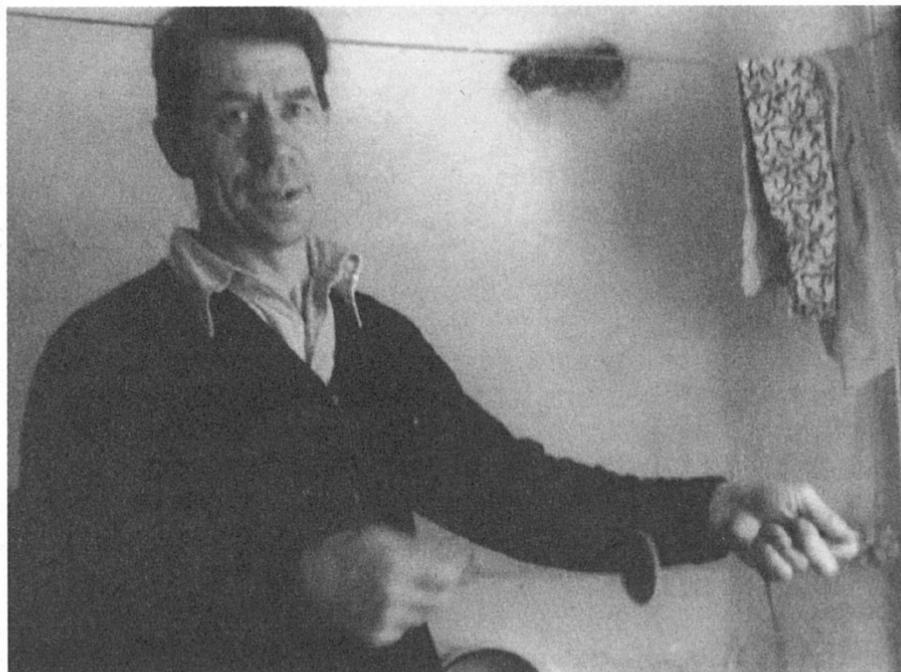
<sup>6</sup> Меркурьев И. С. Живая речь кольских поморов. Мурманск, 1979. С. 171.

<sup>7</sup> Поветкин В. И. Об одной из детских музыкальных забав // Материалы по археологии Новгорода. 1988. М., 1990. С. 187–191.

*На шести фотоснимках запечатлен процесс изготовления фурталенки и ее «верчение» мужем и женой Чечениными (д. Чапама, лето 1984 г.)*







Вероятно, в 80-х гг. XX в. наиболее популярным инструментом оставалась на Терском берегу **гармонь**. Согласно воспоминаниям местных жителей, гармонь была популярна и десятилетиями ранее. Семидесятипятилетний М. Н. Сурядов из д. Стрельна вспоминал: «Брату говорю: купим, Гриша, гармонь, гармонь хороша. Важенку [за нее] просят. И купили. Она хороша, громкая была гармонь. Ремонтировать возил ее в Архангельск. Она уж растрепалась вся... Другой три гармони растреплет, так и не научится играть. Музыка хитрая штука».

Именно гармонь чаще всего упоминается и в рассказах о местных праздниках. Ср.: «На святки наряжались в разное. Плясали. У кого гармоника была, и плясали» (В. А. Голубева, д. Стрельна, 1920 г. р., запись 1982–1983 гг.). К. Г. Заборщикова из д. Кузомень вспоминает: на «вечерах», где собиралась и танцевала молодежь, в довоенное время могли играть на гармонике, цитре, мандолине, балалайке, гитаре. «Муж музыкант был... Приходил на гармошке играть на вечер. А мне было шестнадцать лет, я здорова, румяна. [Он] встретил меня. И свататься...». Гармонь звучала и в доме молодого на второй день свадебного пира. Когда «свадебны [песни] уже не пели, пели разные песни, плясали под гармонь».<sup>8</sup> Гармонь не проникала в традиционные обрядовые действия, требующие только свадебных песен. То и другое никогда не смешивалось.

Впрочем, приблизительно в эти же годы веселились и без всякого музыкального сопровождения: «С реки первый подъем, травка меленька. И мы танцевали все на первом взвозе. Первый взвоз. Напляшешься, натанцуешься в хороводы — без всякой музыки» (К. Г. Заборщикова, запись 1982–1983 гг.).

---

<sup>8</sup> Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969. С. 144.

И. С. Попова

**«КОРЕНЬ» ИГРЫ:  
К ВОПРОСУ О ПОНЯТИЙНОЙ СТОРОНЕ  
НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

Вопросы музыкальной теории, эстетики, структуры и семантики традиционной инструментальной музыки находятся в ряду актуальных проблем этномузыкологии. Особенно интересным является их изучение в связи с народными представлениями и верованиями, открывающее новые исследовательские ракурсы этой темы.

В результате полевой работы 2006 г. на территории центральных и западных районов Вологодской обл. экспедициями Российского фольклорно-этнографического центра и Вологодского областного научно-методического центра культуры и повышения квалификации (научный руководитель – А. А. Мехнецов)<sup>1</sup> были зафиксированы новые экспедиционные материалы, раскрывающие суть инструментальной музыки как некоего мифологического пространства, в котором обучение игре на музыкальном инструменте мыслится как процесс творения мира, а собственно наигрыш в его процессуальном развертывании воспроизводит традиционную картину мироздания.

---

<sup>1</sup> Экспедиционные записи, использованные в настоящей статье, осуществлены в 2002–2006 гг. исследовательской группой под руководством А. А. Мехнецова. В экспедициях принимали активное участие И. С. Попова и В. Г. Соловьев. Фонограммы и видеозаписи хранятся в фонде Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории (на момент экспедиции он назывался Российский фольклорно-этнографический центр). Все текстовые расшифровки и нотации сделаны А. А. Мехнецовым.

Исходной точкой, послужившей основой для подобных суждений, стал последовательный сбор сведений по терминологии, касающейся народного инструментализма в целом. В рассказах многих деревенских музыкантов, описывающих начальные этапы своего обучения игре на гармонии, используются термины одного смыслового поля, относящиеся к основной структурно-смысловой единице наигрыша — перебору: «основной», «постоянный» и «бесконечный».

Рассмотрим значения этих терминов применительно к свойствам традиционной инструментальной музыки:

1) **«основной»** — наиболее важный, главный.

Для конкретизации значения понятия «основной перебор» обратимся к значению слова «основа». В числе трех первых позиций его толкования в словаре С. И. Ожегова указываются:

- «внутренняя опорная часть предметов, остов»;
- «источник, главное, на чем строится что-нибудь, что является сущностью чего-нибудь»;
- «исходные, главные положения чего-нибудь».<sup>2</sup>

Понятие «основа» довольно широко употребляется в лексике гармонистов, обозначая такие ведущие свойства и качества инструментальных наигрышей как:

— специфическая работа мехом — главный опознавательный признак исследуемой традиции: «Это чисто кирилловская [игра]. Где бы ты ни заиграл — “А-а, дак ты кирилловский!” — по этому его узнаёт. Меняешь направление мехов — на нижнем [басу — до мажор], и с него палец не снимаешь. Обязательно на нижнем меняешь направление мехов. Это основа основ, когда ты хочешь кирилловское играть — раздергивание и направление меха. На полной хромке [25×25] такого не сыграть при всем желании»;<sup>3</sup>

— ладо-гармонический и ритмо-временной остов наигрыша «Русско-го», с которого начиналось освоение гармошки: «“Русского” девкам — основа. А к ней я уже начинаю прибавлять, чтобы под ногу девке было. Надо, чтобы не надоедало»;<sup>4</sup> «Русского» — основа. Если гармонист хороший, он меняет [игру]».<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. 10-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1973. С. 422.

<sup>3</sup> Кирилловский р-н, Талицкий с/с, д. Бардуха, ФЭЦ, Video 504-12,15. Подробнее см. об этом: Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. Вологда, 2005.

<sup>4</sup> Кирилловский р-н, Талицкий с/с, д. Бардуха, ФЭЦ, Video 505-01.

<sup>5</sup> Зап. там же. ФЭЦ, Video 504-08.

Применение понятия «основной» к перебору связано с несколькими уровнями организации музыкального текста:

- структурным (перебор как структурный элемент наигрыша → «основной перебор» как его главный, опорный элемент, подлежащий развитию);
- содержательным (перебор как элементарная единица наигрыша, раскрывающая его содержательную направленность → «основной перебор» как своеобразная квинтэссенция смысла наигрыша, его смысловое ядро);
- функциональным (перебор как необходимое промежуточное звено в осуществлении коммуникации посредством музыкального звучания → «основной перебор» как воплощение ее главной идеи).

## 2) «постоянный» – стабильный, неизменный.

Слово используется в нескольких значениях, из которых укажем два основных:

- «не прекращающийся, неизменный и одинаковый во все времена, всегдашний»;
- «рассчитанный на долгий срок, не временный».<sup>6</sup>

Качество постоянности тесно связано с законами жизни традиции и традиционностью как одним из определяющих свойств фольклора: если перебор «постоянный», значит, апробированный временем, т. е. сохранивший существенные свойства и качества изучаемого явления. «Постоянным перебором» называются структурно завершённые фрагменты наигрыша, выполняющие знаково-опознавательную функцию в культурной традиции.

Значение термина «постоянный перебор» имеет в сознании народных музыкантов несколько уровней обобщения. Во-первых, данное понятие соотносится с устойчивым комплексом интонационных средств, характеризующих исполнительский стиль конкретного гармониста. *«Редко кого найдешь, что одинаково играют... Это теперь учатся — там, конечно, они уже могут одинаково сыграть, а в наше время — самоучки, дак. Кажный сам, по-своему учится играть».*

— Чем различается игра у разных гармонистов?

— *«Вроде манера игры не та... Посади вместе — не сыграть одинаково... А так-то, большинство самоучки — оне играют кажный по-своему. Там есть сходство, но все равно и разница небольшая-то есть».*

<sup>6</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка. С. 523.

— А в чем разница?

— «Ну, у каждого свой перебор, каждый свой перебор делает».

— А что называете перебором?

— «Да тут переход – снизу вверх, и вот этот, когда играешь этот постоянный перебор – он ведь тоже у каждого разный».<sup>7</sup>

Во-вторых, «постоянными» считаются устойчивые музыкальные обороты, репрезентирующие две основные сферы функционирования наигрышей – под мужскую и женскую пляску, соответственно – «мужские» и «женские» переборы.<sup>8</sup>

**Мужской:**

Пример 1

**Женский:**

Пример 2

И наконец, в-третьих, термин «постоянный» относится к характеристике локального стиля игры. Такие переборы получают дополнительное обобщающее название, связанное с определенной территорией бытования: «елегонский перебор», «белозерский перебор» и т. д.<sup>9</sup> На

<sup>7</sup> Белозерский р-н, Бечевинский с/с, с. Бечевинка, ФЭЦ, 6463-12.

<sup>8</sup> Приводимые наигрыши в примерах 1 и 2 записаны в с. Бечевинка.

<sup>9</sup> См. об этом: Мехнецов А.А. Кирилловская гармонь-хромка... С. 130–133.

свойстве узнаваемости переборов основаны переключки гармонистов, собирающихся на деревенские гулянья из разных местностей.

Иначе говоря, постоянство выступает как «обобщенный параметр, характеризующий динамические свойства (инерционность) объекта исследования и имеющий размерность времени»,<sup>10</sup> а «постоянный перебор» обязательно проявляет себя во временном развертывании и его можно считать константой – величиной, сохраняющей неизменное и тем самым вневременное значение в системе изучаемой культуры.

3) **«бесконечный»** – не имеющий конца, пределов.

В раскрытии значения термина «бесконечный перебор» важна общепризнанная философская трактовка бесконечности, сводящаяся к двум позициям:

- «качественная бесконечность, выражаемая в законах науки и фиксирующая универсальный (всеобщий) характер связей явлений».<sup>11</sup>

В данном определении внимание фокусируется на таком аспекте, как закономерная связанность явлений друг с другом. В местной инструментальной традиции существует суждение о том, что все переборы «связаны, как на одной веревке».<sup>12</sup> Близким трактовке качественной бесконечности выступает понятие «общий перебор», употребляемое гармонистом В. И. Яковлевым: «Общий перебор – это называется “моя игра”, общая связь [переборов в наигрыше]».<sup>13</sup>

- «количественная бесконечность, выступающая как неограниченность процессов и явлений».<sup>14</sup>

В народной инструментальной музыке понятие «бесконечный перебор» больше употребляется именно в этом аспекте – как не имеющий начала и конца, повторяющийся в игре бесчисленное количество раз, подходящий к любым ситуациям.

В качестве примера приведем фрагмент бесконечного перебора и размышления о нем гармониста А. А. Птицына:

#### Пример 3



<sup>10</sup> Большая советская энциклопедия. М., 1970. Т. 20. Стб. 1244.

<sup>11</sup> Там же. Т. 3. Стб. 779.

<sup>12</sup> Вашкинский р-н, Волоцкой с/с, д. Устье, ФЭЦ, 6759-13.

<sup>13</sup> Зап. там же. ФЭЦ, 6759-15.

<sup>14</sup> Большая советская энциклопедия. Т. 3. Стб. 779.

«Это белозерский перебор. Он играется в Кирилловском районе и в Белозерском. Он бесконечный, этот перебор. Он по деревне идет, и под пляску идет».<sup>15</sup>

В космогоническом плане значения «постоянный» и «бесконечный» сходятся в едином смысловом поле, которое можно определить как качества «вечного». Так, например, в раскрытии значения «вечный», с одной стороны, употребляется характеристика «постоянный» (ср.: «постоянно повторяющийся, всегдашний»), с другой – «бесконечный» (ср.: «бесконечный, сохраняющийся на многие века, не перестающий существовать», «бессрочный»)<sup>16</sup>

Приведем образцы нескольких «бесконечных переборов», зафиксированных в Усть-Кубинском р-не Вологодской обл. летом 2006 г.:

#### Пример 4



переборы» выступали в традиции как исходные музыкальные формулы, с которых начиналось освоение гармошки.

Итак, все три обозначенных термина имеют ключевое значение для понимания сущности народного инструментализма в целом и достаточно активно используются носителями традиционной культуры. Обозначая незыблемые, фундаментальные свойства традиционной культуры, все они вместе с тем относятся к понятию перебора, непосредственно связанному с идеей музыкального развития — подвижного и изменяемого начала в культуре: «Развивать мотивы — это перебирать. <...> Развивать гармонь, дальше играть, другие мотивы подбирать к этой же русской игре. Играешь на одной октаве, и на другой, и на третьей надо. И все по-разному». <sup>17</sup> Представляется, что именно во взаимодействии стабильных (направленных на удержание продуктивного опыта прошлого) и мобильных (связанных с необходимостью адаптации фольклора новым условиям) свойств заключена жизненная сила инструментального наигрыша.

Вместе с определениями логически-понятийного ряда народные музыканты активно пользуются художественно-образными характеристиками наигрыша в целом, его составных частей и собственно переборов — «картинок», описывающих устройство традиционного инструментального наигрыша в категориях мифологического времени и пространства.

Существующее в сознании деревенских инструменталистов представление об основном, постоянном и бесконечном переборах воплощается в многозначном понятии «корень игры», зафиксированном от А. Е. Ванюшкина, уроженца д. Сурковская Вожегодского р-на Вологодской обл. летом 2006 г.

Данный термин возник в связи с воспоминаниями гармониста о начальных этапах собственного обучения игре на музыкальном инструменте. Под понятием «корень игры» А. Е. Ванюшкин подразумевал узнаваемый мелодический оборот, составляющий наиболее характерную черту стиля игры одного гармониста. Сравнивая свою игру с игрой гармонистов из другой семьи своей родной деревни, народный музыкант находил градации общего и отличительного именно на этом концептуальном уровне.

— Что похоже в Вашей игре на игру Зинёнка?<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Кирилловский р-н, Николоторжский с/с, д. Конютино, ФЭЦ, 6421-15.

<sup>18</sup> Зинёнки — деревенское прозвище одной из семей.

— *«А вот чего похоже. Сама такая мотив-мелодия, понимаете? Наигрыш такой, мотив, мелодия. ... А вот корень-то вроде Зинёнышев, сам-то корень-то. Корень-то знаете что? Вот этот вот перебор...»:*

Пример 6



— А что значит «корень игры»?

— *«А вот корень вот, вот этот перебор, вот корень игры:*

Пример 7



*Вот, это Зинёнышев. А остальные все уж эти [добавки] — это мы с братом [придумали]. Вот какой корень. А вот у других — другой совсем корень».*

— А еще какой может быть корень?

— *«А разные бывают, как вот Вам объяснить. Я других не осваивал».*

— А что, еще раз, значит «корень игры»?

— *«Вот перебор сам-то этот, корень так, переборы тут разные и прибавляешь, и вот выходит сама-то игра и сложится. Во какое дело. Это вот корень, перебор, его можно повторять без конца, он все равно так и останется».*<sup>19</sup>

Философско-мифологическое значение понятия «корень игры» связано с идеей творения всего сущего в мире. Эта идея получает воплощение как в категориях мира природы (произрастание мирового древа), так и в категориях мира культуры (возведение дома как образа мира). При этом обе формы кодирования исходного смысла семантически равны, что создает предпосылки для их свободного переплетения в ткани повествования. Например, с одной стороны, это «корень» наигрыша, с другой — стены, с рубки которых начинается строительство любого дома, при этом они тождественны по смыслу.

«Вот козырек. А вот я сейчас:

<sup>19</sup> Усть-Кубинский р-н, с. Устье. ФЭЦ, 7316-05.

### Пример 8



Вот. Вот нажал я, вот видите, на́кось нажал я третьим пальцем? (Это что?) Это крыша, считай что. Крышей накрыли вот... Прошли, стены срубили — корень-то — и вот [крышей] накрыли:

### Пример 9



А вот это крылечко:

### Пример 10



Вот двумя пальцами [надо играть], вот это крылечко называется».<sup>20</sup>

Наиболее интересная часть экспедиционных записей связана с тем, что основные части дома как мифологического пространства не только называются, но и означаются в наигрыше соответствующими мелодическими фрагментами. Все они получают собирательное название «добавка», т. е. мыслятся как дополнение основного, сущностного или «корневого», а соединение «корня» и «добавок» образует наигрыш как таковой.

Приведем выдержки из рассказа музыканта:

«Вот, а это [к корню] добавка уже – три голоса нажимаю. [О первом аккорде.]

### Пример 11



Вот добавка [о заключительной кварте]. Опять два голоса нажимаю. А корень — так он и остается».<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

Поскольку дом-мир описывается через его строительство/устройство, в рассказе гармониста устанавливается определенная последовательность работ, правда, несколько мифологизированная: сначала рубятся стены, косвенно упоминается печь, сооружаются козырек (охлупень), крыша, крыльцо, прорубаются окна и т. д. В этой последовательности действий прослеживается процессуальная природа инструментального наигрыша, в которой устанавливается порядок, особая логика создания целостной музыкальной композиции.

В следующем описании каждый фрагмент наигрыша наделяется определенным значением и последовательно комментируется:

Пример 12



«Вот это козырек. Охлупень называется, на крыше.

Пример 13



Корень, стены. Это стены. Около этого все крутится:

Пример 14



Мы как вроде уж в избу-ту через трубу заходим – с козырька раз [начинается игра].

Пример 15



И через трубу можно попадать [смеется]. Это стены – корень.  
Крыша [кварта си-бемоль - фа] на стены ложится у нас.

Пример 16



Крылечко [терция до - ля-бемоль]:

Пример 17



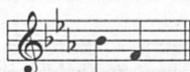
С крылечка ведь заходим в избу, верно?

Пример 18



А это вот скатывается:

Пример 19



Дождик-от ведь скатывается, верно? Я, видишь, с этого го-  
лоса [си-бемоль] соскальзываю [одним пальцем на звук фа], ви-  
дишь?».<sup>22</sup>

После того, как дом-мир создан, в нем появляется человек; освоенное пространство становится шире – это уже деревенская улица. Все находит отражение в программной композиции традиционного наигрыша, представляющей вариантное развитие основы наигрыша «Русского».

«Вот крылечко. Вот крылечко – два пальца – видишь? Хорошо. Мизинчик и безымянный ходит на крылечко, ходит в избу.

<sup>22</sup> Зап. там же. ФЭЦ, 7316-15.

Пример 20

А это девка из окна выглядывает, как кукушка:

Пример 21

Раньше часы были с кукушками дак. Это девка из окошка, как кукушка, выглядывает. Видишь, похоже, как кукует, видишь: “Ку-ку!”.

Пример 22



Пример 23



Девушки из окна уж готовой избы выглядывают из окошечка, кукушки, кукуют. Кавалеров дожидают да приглашают, высматривают.

Пример 24



Это стайка девиц полетела по улице, как синички, видишь? По улице стайка девиц идет, как синички чикают они, бежат».<sup>23</sup>

На многочисленные вопросы о том, каким образом сложилось именно такое представление об образной системе инструментального наигрыша, А. Е. Ванюшкин отвечал: «Да, я жизнь свою представляю так самобытно... Я все больше представляю свою малую родину, как вот я был парнем, гулянки проходили, веселились, в клуб деревенский ходили. И представляю, как мои были родители, тоже вот, я помню, как дядя у меня в армию отправлялись — раньше тарантасы были, на лошадях отправляли, ленты в дуги заплетут, в гривы лошадям, зимой — в санях, помню. Я все это помню... Это все я вспоминаю, представляю всю жизнь. Шла она хорошо... Так вот перед глазами все помнится».<sup>24</sup>

Музицируя, играя «для себя», А. Е. Ванюшкин представляет разнообразные картины традиционной жизни — те ситуации, в которых традиционно исполнялся определенный вариант наигрыша «Русского» — вот парни идут по улице, готовясь к драке:

«Пойдут забор ломать, колья выламывать, дак как, мужики дак, тут поневоле [меняешь игру]:

#### Пример 25

The musical score for Example 25 is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns and rests. The bass line consists of chords and single notes, providing harmonic support. The second system concludes with a fermata on the final note of the melody.

А еще здесь повторишь [фа-минорный аккорд], чтобы взярьить-то их, и вот пойдут забор ломать, колья добывать себе, дурачки».<sup>25</sup> «Остановка» музыкального движения на одной гармонической функции — типичный пример сигнала, связанного с организацией поведения участников во

<sup>23</sup> Зап. там же. ФЭЦ, 7316-05, 15-17.

<sup>24</sup> Зап. там же. ФЭЦ, 7316-18.

<sup>25</sup> Зап. там же. ФЭЦ, 7316-08, 09.

время драки, который в данном контексте приобретает значение картин-ки-образа деревенской жизни.<sup>26</sup> Игра на проводах в армию также связана у А.Е. Ванюшкина с устойчивыми музыкально-эмоциональными ассоциациями. Например, остановка на с-moll'ном аккорде и прерывистая ритмическая пульсация в басу осмысляется им как плач по рекруту, т. е. выступает знаком определенной ситуации. «(Вы когда задерживаете

### Пример 26

The musical score for Example 26 consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked as quarter note = 116. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The treble staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with accents. The bass staff provides a pulsating accompaniment with chords and single notes, including rests.

<sup>26</sup> Подробнее о сигналах в инструментальных наигрышах данной традиции см.: Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка... С. 134–154.

в басу, это к чему?) А это когда проводины – в армию провожают, значит, стонотá. Женщины застонут, заплачут, вот тут уж протяжно играешь — проводины дак».<sup>27</sup>

### Пример 27

$\text{♩} = 108$

The musical score for Example 27 is presented in two staves per system. The top staff is in the treble clef, and the bottom staff is in the bass clef. The time signature is 4/4, and the tempo is marked as quarter note = 108. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The music features a consistent eighth-note accompaniment in the bass, while the treble staff contains a more melodic line with various rhythmic patterns, including triplets and syncopation. The score is divided into seven systems, each containing two staves.

<sup>27</sup> Усть-Кубинский р-н, с. Устье, ФЭЦ, 7316-03.

Другая музыкальная зарисовка А. Е. Ванюшкина – старики горюют о пережитом.

«Заунывная стариковская, прощание... Дед уже годы прожил, близко к смерти деду, деду уже пора собираться на тот свет.

### Пример 28

Вот под него подобран этот тон, что у него голос уж густой-от, стариковский как такой, вот».<sup>28</sup>

«Стариковская» игра получает у музыканта сугубо личную окраску: «И самому тяжело бывает – я немолодой, дак теперь еще жена умерла у меня, живу один. Третье лето уж один».<sup>29</sup> Он отмечает: «Да, все сходится, все идет по жизни. Все, как жизнь, дак оно по жизни и должно все быть».<sup>30</sup>

\* \* \*

Итак, зафиксированные от него экспедиционные материалы дают немало интересного для наблюдения над инструментальным наигрышем как системой кодирования значений различного уровня. Народная терминология отразила сложные философские понятия и мифопоэтическое понимание природы игры на музыкальном

<sup>28</sup> Зап. там же. ФЭЦ, 7316-11.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Зап. там же. ФЭЦ, 7316-08.

инструменте. Анализ музыкального содержания и структуры наигрыша позволил прикоснуться к тайнам процесса формирования музыкальной речи, основанной на отражении многообразных явлений действительности в художественно совершенной музыкальной форме. Дальнейшее исследование обозначенного комплекса проблем впереди.

В. А. Лапин

«На развал» —

## УЛИЧНАЯ ИГРА НА КИРИЛЛОВСКОЙ ГАРМОНИ

В самом общем плане каждая фольклорно-этнографическая экспедиция «заряжена» на открытия, на встречи с новыми исполнителями и знатоками в различных сферах традиционной культуры. И, следовательно, мы ждем записей новых исполнительских версий фольклорных произведений, обнаружения новых контекстов и смыслов знакомых форм. «Открытия» в том значении, которое в свое время сформулировал редактор-составитель настоящего сборника,<sup>1</sup> теперь уже достаточно редки, хотя, как показывают предыдущий выпуск сборника и современная экспедиционная практика, случаются. И это, конечно, всегда радостное событие для настоящего фольклориста.

За прошедшие 13 лет (после первого выпуска «Экспедиционных открытий») автору удалось совершить две поездки в Вологодскую обл., в 1996 и 2001 гг. Обе поездки связаны с давним интересом к традиционной культуре вепсов. И хотя в каждой из поездок ставились разные задачи, обе они так или иначе были связаны с неким историческим

---

<sup>1</sup> «Вновь открытое в фольклоре — это отнюдь не всегда то, что хранится, никому не доступное, спрятанное от глаз за семью печатями. Не исключено, что кто-то из наблюдателей деревенской жизни и раньше встречался с тем, что подается в настоящем сборнике как первооткрытие. Встречался — но проходил мимо. Преимущество здесь за тем, кто первым задумался над замеченным фактом и доказал в научном исследовании, что ранее фольклористика сведений о нем не имела». И далее автор определяет это либо как новые жанровые образования, обряды, сюжеты и поэтические тексты, напевы и наигрыши, либо как «новые факты из жизни и формирования местных традиций», с соответствующими материалами. См.: *Лобанов М. А.* От составителя // Экспедиционные открытия последних лет / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб.: «Дмитрий Буланин», 1996. С. 3–7.

поиском, который в тот и в другой раз завершился – во всяком случае, для меня – настоящими открытиями. Первая поездка — это поиск так называемых «исаевских вепсов» Э. Лённрота, о чем я опубликовал небольшую статью примерно с таким же названием.<sup>2</sup> Смысл открытия заключался в проверке сформулированной когда-то гипотезы об одном из возможных следствий длительного процесса фольклорного двуязычия – полное обрусение, смена фольклорной жанровой системы, языка и, в конце концов, этнического самосознания. Одну из ранних стадий этого процесса в компактной группе вепских деревень Элиас Лённрот застал и документально зафиксировал в путевых дневниках в 1842 г. в Исаевской вол., двигаясь из Каргополя в Вытегру. Гипотеза подтвердилась: спустя 150 лет у выходцев из Исаева (сама волость практически запустела) не осталось в сознании совершенно никаких следов их вепского происхождения.

Вторая поездка – поиски *шимозёров*, о существовании и таинственном исчезновении которых в середине 1960-х гг. мы смутно слышали от вепсов Ленинградской обл. еще в 1968 г., когда я впервые поехал к ним («слышали», потому что прочитав об этом тогда было решительно нечего, а информаторы-вепсы побаивались об этом говорить). Шимозёров я нашел в окрестностях Ошты, но главное — у старого шимозерского учителя-вепса выяснил историю последнего, трагического периода жизни Шимозерья, которое когда-то представляло собой крупнейший по численности населения восточный диалект вепского языка. Но это — отдельный сюжет для специальной публикации.

Что касается поездки 1996 г., то вместо потомков исаевских вепсов я обнаружил в соседней Павшозерской вол. (Ивановский с/с Вашкинского р-на) живую, роскошную традицию праздничной уличной игры на местной разновидности гармони-хромки. Ее называют *кирилловской гармонью*, и местные музыканты отдают ей абсолютное предпочтение перед обычной фабричной хромкой. Во всяком случае, за время сравнительно короткой поездки в пределах одной волости (сельсовета) мне удалось записать 9 музыкантов, играющих на кирилловской гармонии, и только одного – на фабричной хромке. Это при том, что делали кирилловские гармони специально по заказу немногие остававшиеся еще в 1970–1980-е гг. в Кириллове, Ферапонтове и некоторых окрестных селах мастера-гармонщики. Соответственно,

<sup>2</sup> Латин В. А. В поисках исаевских вепсов Э. Леннрота // Живая старина. 1998. № 4. С. 42–44.

кирилловская обходилась музыкантам значительно дороже, чем фабричная гармонь.

Тогда мне повезло, я не просто расспрашивал и записывал отдельных музыкантов, но стал свидетелем праздничного шествия во главе с моим героем-гармонистом по центральной улице с. Ивановское. Правда, соленых мужских припевок и драк (как полагалось во время традиционных православных праздников) не было, потому что это было праздничное гуляние, организованное в связи с выборами Президента России. Зато после небольшого концерта детской художественной самодеятельности на лужайке перед клубом начались вольные и азартные частушечные переpleсы-соревнования, под которые играли три гармониста по очереди. Музыканты сидели рядышком, старались и перед плясунами-частушечниками, и перед многочисленными зрителями вокруг гулянья, ну и конечно друг перед другом. Каждый играл свои версии наигрышей и плясок, и это тоже было негласным состязанием.

Предлагая составителю сюжет настоящей публикации, я был уверен, что представляемый феномен особой, мужской *уличной игры на кирилловской гармонии*, не описанной в этноинструментоведческой литературе и имеющей локально-региональное распространение в западных районах Вологодской обл. (вокруг Кириллова и Ферапонтова, захватывая всю территорию Белозерья), вполне претендует на «экспедиционное открытие» в его втором, широком значении. Несколько ранее я утвердился в этом представлении, поскольку проверил себя, сделав сообщение о В. П. Семенове, его игре и кирилловской гармонии на этноинструментоведческой конференции. Опубликованные в сборнике материалов конференции краткие тезисы сообщения отчасти здесь использованы.<sup>3</sup>

Однако за время подготовки настоящей публикации в Вологде вышла обстоятельная монография молодого петербургского фольклориста-этноинструментоведа А. А. Мехнецова,<sup>4</sup> который в течение 2002–2005 гг. выявил и обследовал основной ареал бытования кирилловской гармонии, сделал большое число полевых записей гармонистов (включенных в небольшое нотное приложение), а также

---

<sup>3</sup> Лапин В. А. Музыкант – инструмент – традиция (кирилловская гармонь) // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов. СПб., 2000. Вып. 4. С. 135–138.

<sup>4</sup> Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. Вологда, 2005. 272 с. Нот. прилож., фото; см. рец.: Бойко Ю. Е. Локальные традиции игры на гармонии // Живая старина. 2007. № 4. С. 52–54.

в основном выяснил историю кирилловских гармонных промыслов, особенно тщательно — в советское время. Эта — советская — история, как почти всегда в подобных случаях, весьма грустная. Сейчас от некогда мощного промысла-производства с налаженной системой профессионального обучения мастеров<sup>5</sup> буквально ничего не осталось. А. А. Мехнецов называет только двух мастеров, которые еще могут отремонтировать старые инструменты.

Мой герой, **Василий Павлович Семенов**, 1933 г. р., из д. Зуево Вашкинского р-на (северное Белозерье), тоже упоминается в книге А. А. Мехнецова, но как музыкант практически не представлен. Один раз приводится фрагмент его рассуждений о приеме *подфигуривания*, т. е. мелодико-ритмическом варьировании формульной гармонической последовательности, с двумя короткими нотными примерами (с. 126). Кроме того, в приложении, в разделе «Вступления и окончания наигрышей» приведено трехтактовое вступление к его уличному наигрышу (пример 59, с. 226; то и другое я частично использую в разделе комментариев в настоящей публикации). Таким образом, можно сказать, что персонально гармонист В. П. Семенов и его *уличная игра* представлены здесь впервые.

Мальчишкой В. П. научился играть на балалайке. Потом подросток и осознал, что для того чтобы участвовать в молодежных гуляниях, нужно освоить гармонию. На вопрос, у кого учился, рассказывает так:

— *В красный уголок [в клубе] соберутся. Гармонисты приедут, постарше меня. Играет, играет, уйдет куды ли курить, гармошку кладет. А я бэспроси возьму, попиликаю в еву — и вот и все, и перехватывал. А потом уже меня тут и... Сперва-то я-то небольшой, а когда-то: — Давай поиграй, пока я туты... Вот все учился, учился и... Вообще, у всяких гармонистов хватался. А ить только дорого сперва было прихватить, чтобы еу скласть в место. А потом сам по себе, как говорится, уже доходить я стал.*

Так и научился. При остром и активном слухе В. П. играет практически все, что слышит и хочет играть, поэтому гармонный репертуар

---

<sup>5</sup> По данным автора монографии, еще в 1904 г. при Волокославинском училище Кирилловского у. был официально открыт специальный класс по подготовке гармонных мастеров. С 1930-х гг. в системе объединенных артелей «Северный кустарь» была организована (на основе местного сельского ПТУ) Николоторжская профтехшкола по подготовке мастеров всех специализаций, связанных с изготовлением гармоной. Вместе с фабрикой и профтехшколой артель просуществовала до 1962 г. (Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка... С.39–43).

его весьма обширен. За один первый день я сделал от него около 30 записей, включая игру на лесосплаве и одну полуохальную припевку под эту игру:

Кто да на гонках, да кто да на барках,

Я дак на дровяночках.

Кто да на девках, кто да на бабах,

Я дак на цыганочках.

Впрочем, и балалайкой он до сих пор владеет хорошо, хотя и не держит ее в доме. Старенькая балалайка нашлась в соседней деревне, и, когда я ее принес, В. П. сыграл на ней пять наигрышей, остроумно улучшив строй с помощью спичек и ниток.

Но, конечно, любимый инструмент — своя кирилловская гармонь, сделанная по его заказу мастером в с. Ферапонтово в 1968 г. (в 1986 г. возил ее ремонтировать и заменить износившийся мех).

По основным конструктивным характеристикам кирилловская гармонь — местная разновидность общераспространенной хромки: одинаковые звуки на разжим-сжим, диатонический звукоряд двухрядной правой клавиатуры и басо-аккордовая система левой клавиатуры. Но на правой клавиатуре, по сравнению с хромкой, нет двух вспомогательных хроматических звуков, а на левой клавиатуре 12 кнопок также расположены в два ряда (нет третьего басового ряда хромки) и представляют по три основные гармонические функции мажора и параллельного минора. Однако расположение их своеобразно, музыканты называют его *на косых*, *буквой Г* или *в шахматном порядке*.

Абсолютная высота звучания гармоник различна. Гармонь В. П. имеет строй F—d. Схематически раскладку левой клавиатуры его гармони можно изобразить следующим образом:

d A

g C

B F

Диапазон правой клавиатуры: f — d<sup>3</sup>; самая верхняя кнопка — вспомогательный хроматический тон h (т. е. для строя F — d это си-бекар малой октавы). В. П. ее в игре практически не использует.

Репертуар кирилловских гармонистов в принципе совпадает с тем, что играет на хромке. Однако здесь возникла и своя оригинальная *уличная игра*. Может быть, в силу того, что кирилловская гармонь обладает красивым, сильным и летящим звуком, но при этом существенно меньше по размерам и, главное, легче любой фабричной хромки, в Белозерье особенно развились наигрыши молодежных

праздничных уличных гуляний-шестивей. Это наигрыши, которые могут сопровождаться солеными, «с закорючками» мужскими припевками. Функционально-бытовой смысл *уличной игры* легко прочитывается в многочисленных местных названиях: *на развал, уличная, деревенская, по деревне, деревенский перебор, под драку, хулиганская, вышибаловка*. В каждой местной традиции, территориально соответствующей старым волостям-приходам, существует свой тип наигрышей уличной игры со своим названием, например, *уличная павшозерская, на развал по-киснемски, уличная плясовая по-роксомски* и т. п.<sup>6</sup>

Хорошие гармонисты сразу слышат эти отличия; более того, В. П. при прослушивании некоторых моих записей сразу опознает и музыканта из своей волости, который играл, так как каждый хороший музыкант, опираясь, конечно, на композиционно-стилевую фонд своей традиции, создает все-таки свой оригинальный вариант *уличной игры*. «*На развал у каждого гармониста по-своему получается*, – говорит В. П. Семенов. — *Мелодии вроде похожи, а ударенья – разные*». Кроме того, В. П. *перенимает* на слух другие уличные наигрыши (иногда с одного прослушивания, например, на районном смотре или Кирилловском конкурсе гармонистов «Играй, гармонь») и затем *развивает* их. «*А эта у меня еще не развилась!*», – замечает он по поводу недавно услышанной и *прихваченной на слух* мелодии популярной песни. По-своему воспроизводит наигрыш *по-киснемски* гармониста из Ивановской В. В. Володичева, уроженца волости Киснема. Сыграл мне короткий его вариант для записи и улыбается: «— *Похоже, будто я подсмеиваюсь над Володичевым!*».

*Уличная игра* стала очевидной доминантой молодежно-праздничной культуры региона на последней стадии ее активного бытования. Она звучала на праздничных гуляньях и застольях, во время традиционных драк, на свадьбах и сплаве леса по рекам Кема и Индоманка. Она сопровождала кадрили, ланцы, пляски и частушечные переплясы-перепевания. «*Это, как говорится, наше прошлое. Раньше гуляли по деревням. Какой праздник, значит — с той деревни гармонист, с другой гармонист. И вот ходят друг против друга, песни поют... Это так бывало*» (Л. И. Ехричев, 1932 г. р., пос. Октябрьский). «*Бывало,*

---

<sup>6</sup> Павшозеро, Киснема, Роксома, Пуштома, Ухтома, Бонга, Индоман — исторически сложившиеся названия волостей северного Белозерья, которыми до сих пор предпочитают пользоваться местные жители. Этимология большей части названий не поддается расшифровке, но они, по мнению топонимистов, имеют бесспорную древневепскую прибалтийско-финскую основу.

*вот идет гармонь, а я — с другой гармонью. Дак друг на дружку, чтоб драку развести — вся гармонья... сильней ревит!»* (А. В. Леонтьев, там же). А на мой вопрос о *вышибаловке* Л. И. Ехричев поясняет: «—*А это значит сборица такая. Драку раньше разводили* (т. е. заводили, начинали. — В. Л.), *как только это заиграешь*».

### Публикация

Полевые материалы представлены в виде нотации основной композиции *уличной игры* В. П. Семенова, сыгранной им самой первой, и последующих его разговоров-комментариев, которые в свою очередь тоже включали в себя в качестве звуковых иллюстраций фрагменты игры. Эти комментарии (с полным сохранением лексики В. П. и конструкции разговорных фраз) вместе с нотациями показов-примеров составляют как бы вторую часть публикации.

Нотации в основном ориентированы на нормы нотной графики, принятой в учебных пособиях и нотной литературе для гармонико-хромки и отчасти баяна. Некоторые дополнительные обозначения касаются прежде всего работы мехом и многообразных типов фактуры левой руки. В облике Семенова-музыканта артикуляция мелодического материала и «фактурная жизнь» аккомпанемента чрезвычайно важны. Поэтому в нотациях по возможности подробно отражены именно эти особенности мастерства гармониста. Мне представляется важным обратить специальное внимание именно на это обстоятельство, поскольку А. А. Мехнецов в своей работе эту сторону практически не затрагивает ни в исследовании, ни в нотном материале. А фактурно-артикуляционное мастерство В. П. Семенова поразительно.

*Уличная игра* настоящих мастеров в первый раз, как, впрочем, и во все последующие, производит ошеломляющее впечатление. Стремительно-вихревое кружево правой руки сменяется вдруг коротко рубленными, повторяющимися мотивами-фразами, которые подчеркнуты какой-нибудь характерной ритмической фигурой. И снова звуковая ткань срывается в бешеное плетение орнаментики, волнами охватывая весь диапазон правой клавиатуры. А под этой празднично бушующей мелодической плотью — полифонически другая и не менее интересная жизнь: органно звучащие педали басов (без аккордов) сменяются короткой мелодизированной фразой, которая начинает повторяться как басса остинато; хорально звучащая последовательность залигованных аккордов (без басов) сменяется четким ритмом чередования бас-аккорда или — на слабых частях долей — одних остро-воздушных аккордов без басов...

## На развал

Уличная игра во время праздничных гуляний

Играет на кирилловской гармони **Василий Павлович Семенов**,  
1933 г. р. Записано 30 июня 1996 г.; д. Зуево (куст — Обозерье) Ива-  
новский с/с (бывшая Павшозерская вол.), Вашкинский р-н Вологод-  
ской обл.

$\text{♩} = 148$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a half note G2 and a quarter note A2, followed by a series of eighth notes. The system concludes with a 4/4 time signature change.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes and includes the instruction *rubato*. The lower staff continues with eighth notes and includes the instruction *tenuto simile*.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff includes the instruction *в темпе* (in tempo). The lower staff continues with eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes and includes a half note G4. The lower staff continues with eighth notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes. The lower staff includes the instruction *tenuto simile*.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The left hand remains with quarter notes. The key signature and time signature are consistent with the first system.

*tenuto simile*

Third system of the musical score. The right hand features a dense, rapid sixteenth-note passage. The left hand continues with quarter notes. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

Fourth system of the musical score. The right hand returns to a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand continues with quarter notes. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

Fifth system of the musical score. The right hand features a dense, rapid sixteenth-note passage. The left hand continues with quarter notes. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass staff contains a simpler line with quarter and eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature changes from 3/4 to 2/4.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff continues with quarter and eighth notes. The time signature changes from 2/4 to 4/4.

Third system of musical notation. The treble staff features chords with accents and slurs. The bass staff continues with quarter and eighth notes. The time signature changes from 4/4 to 3/4.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff continues with quarter and eighth notes. The time signature changes from 3/4 to 4/4.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff continues with quarter and eighth notes. The time signature changes from 4/4 to 3/4.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill and several accents (v). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and includes a tempo marking of  $J=132$ . The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Third system of the musical score. The upper staff features a melodic line with eighth notes and several accents (v). The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Fourth system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and several accents (v). The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Fifth system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and several accents (v). The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a V-shaped dynamic marking above the first measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords.

Second system of musical notation, showing a change in tempo and dynamics. The treble staff has a V-shaped dynamic marking above the second measure. The bass staff continues with harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a 4/4 time signature. The treble staff has a melodic line with a V-shaped dynamic marking above the first measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a 4/4 time signature. The treble staff has a melodic line with a V-shaped dynamic marking above the first measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a 4/4 time signature. The treble staff has a melodic line with a V-shaped dynamic marking above the first measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring a 4/4 time signature. The treble staff has a melodic line with a V-shaped dynamic marking above the first measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The system includes dynamic markings: *rit.* Ускоряя и затихая *rit.* Ускоряя и затихая.

— А что раньше осваивали — танцы или *На развал*, или *Русского*?

— *Танцы трудней осваивать. Вот Русского играть — проще это научиться. Танцы, видишь, надо тебе, чтобы это, знать мотив. А у этого [Русского] ты как раз уже учул да задолбил, дак большие тебе уж не надо [ничего].<sup>7</sup> А танцы эти — разное всё, одно и то же не будешь играть, верно? Вот уже и должен знать мелодию, чтобы чё к чему. Вот дело-то!*

— А выучить танец или научиться играть *На развал* — что было проще освоить?

— *О, На развал — сложная штука! На развал надо переходов много делать. Надо сверху донизу выходить! Вот давай, я тебе сейчас покажу. Начнешь снизу, а дойдешь доверху, На развал. Особенно в голосах, не басовики.*

Тут нужно напомнить, что, во-первых, *снизу доверху* означает движение вверх по правой клавиатуре, т. е. от высокого регистра до самого низкого; во-вторых, *голосами* В. П. называет и звуки правой клавиатуры, и аккорды левой, в отличие от собственно басов, которые называются *басовикí* или *хоркоикí*. Очевидно, что В. П., увлекшись, сыграл здесь целиком более компактную версию игры *На развал*, чем та, которая представлена в основной публикации. Но тем и интереснее их сопоставить, что во время праздничных шествий-гуляний музыкант, опираясь, естественно, на многократно выверенные мелодико-ритмические и гармонические формулы, приемы и фактурные смены-переходы, каждый раз заново выстраивает новую версию общей композиции игры.

Далее у нас с В. П. пошла речь о работе левой руки: о соотношении и чередовании басов и аккордов, о смысле разных типов фактуры в партии левой руки.

---

<sup>7</sup> О мелодико-ритмическом варьировании аккордовой последовательности, лежащей в основе *Русского* (цит. по монографии А. А. Мехнецова, «Кирилловская гармонь-хромка...». С. 126).

— *Это залпом, аккордом. Вот если научиться это — значит, у тебя дело пойдет. А потом уж надо подфигуривать на этих же самых голосах.*

Показывает сначала последовательность из четырех аккордов, затем их мелодико-ритмическое развитие (В. Л.).

— *Петряску надо делать на каждом [аккорде].*

— А что значит «подфигуривать»?

— *Дак чтобы игра получалась красивая, а так аккордно ведь не нравится, это уж чего? А подфигуришь — уже игра-та другая.*

— *В других волостях игра похожа, но все равно какое-то ударение другое делается в игре.*

Нотный пример 1

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 144. The score features various time signatures: 3/4, 4/4, 3/8, and 4/4. It includes complex rhythmic patterns such as triplets and sixteenth-note runs. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 144 and a triplet of eighth notes. The second system has a tempo marking of quarter note = 156. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a change in time signature to 3/4. The fifth system has a tempo marking of quarter note = 144. The sixth system concludes the piece with a final cadence in 4/4 time.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics like *mf* and *f* are indicated. Articulations such as accents and slurs are used throughout. A tempo marking of quarter note = 148 is present in the second system. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

— А вот когда переходишь туда сюда, на голоса с хоркоиков —  
смотри, игра кака получится.

Нотный пример 2

The image displays a musical score for 'Нотный пример 2' (Musical Example 2). It is written in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The score is presented in four systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes dynamic markings such as accents (>) and slurs.

– А вот сейчас с этим [с голосами].

Нотный пример 3

♩=148

sim.

– С их [голосов] ударение уже на хоркоик. Это с голоса на хоркоик – она и уже, игра мягче.

– Бывает, когда На развал – на голосах играешь. Он переливу дает, секёт. А хоркоики [по очереди с басами] резкость дают.

Василий Павлович придерживается распространенного здесь представления о том, что балалайка – это, главным образом, женский инструмент: – Под балалайку девки торгуют песни. **Настоящая мужская игра – это гармонь!**

## Специальные обозначения в нотациях



– бас tenuto, на фоне которого берется аккорд от обозначенного баса (в облегченно-сокращенной форме записи)



– чередование легких басов и аккордов



– легкие аккорды без басов



– педально выдержанный бас



– выделение мехом в педали в партиях левой и правой руки (акцентом или сменой направления движения)



– смена движения меха

М. А. Енговатова

## «ПЕРЕГОВОРЫ» — НЕИЗВЕСТНАЯ ФОРМА МУЗИЦИРОВАНИЯ

Музыкальные *переговоры* как особая форма музицирования зафиксированы нами в экспедициях 60–70-х гг. прошлого века в Закамье.<sup>1</sup> Но объектом нашего исследовательского интереса *переговоры* стали сравнительно недавно.<sup>2</sup> Поначалу это явление, представляющее собой мелоречитации коротких текстов в ритме популярных плясовых напевов, содержащие бессмысленное, на первый взгляд, перечисление предметов, казалось странным, даже курьезным. *Переговоры* представлялись поздними образованиями, воспринимались вне какого-либо контекста, за исключением, может быть, культуры девичьих вечеров, с которыми преимущественно связывали их респонденты. Теперь же обнаружилось, что непритязательная и действительно стадially относительно поздняя форма музицирования, во-первых, прочно укоренена в местной традиционной культуре, во-вторых, широко распространена за пределами Закамья, прежде всего в северных региональных традициях русской песни и в части южных.

Традиционное название данной формы музицирования — *переговоры* — свидетельствует о том, что исполнители выделяют ее среди других по специфике вербальных текстов, которые можно определить, по выражению В. И. Даля, как «особый род складной речи». Практически это — моностихи, которые чаще всего исполняются самостоятельно, но могут объединяться в дуэтишия. В своеобразии этих

---

<sup>1</sup> Закамье — традиционное наименование территории Среднего Поволжья, ограниченной с запада Волгой, с севера — Камой, с юго-востока — Закамской укрепленной чертой.

<sup>2</sup> См.: Енговатова М. А. Музыкальные «переговоры» в контексте ритуальной культуры Закамья // Голос и ритуал: Материалы конференции. Май 1995 / Гос. ин-т искусствознания, фольклорная комиссия Союза композиторов России. М., 1996.

текстов можно убедиться по Приложению (см. с. 233). Словесное наполнение *переговоров* — перечисление, «перебирание» различных бытовых предметов, прежде всего тех, которые являются результатом «низкой» деятельности человека, направленной на полезность, потребность. Вещи эти, строго говоря, по определению В. Н. Топорова, находятся «вне космологической перспективы» и, казалось бы, трудно предположить, что подобные тексты могут иметь определенную семантику, в том числе — мифологическую. Все известные нам на сегодняшний момент тексты *переговоров* можно объединить в несколько тематических групп, среди которых самую многочисленную составляют *переговоры* с перечислением орудий прядения и ткачества, далее — жатвы, сенокоса и прочей сельскохозяйственной деятельности человека, а также различных инструментов по обработке дерева. Заметна группа текстов, связанных с баней (баня, веник и пр.), а также «волжские» тексты (в которых называются бревна, Волга, тина, грязь). Следует отметить также группу текстов, в которых упоминаются старые одежды, мешки, котомки — атрибуты то ли странников, то ли ряженных в них, но, безусловно, — «чужих». Среди *переговоров* встречаются и асемантические тексты, представляющие собой повторения того или иного слова или звукоподражания (например: *Из-под дуба, дуба, дуба*, или *Тумба-тумба, тумба-тумба*). В дальнейшем изложении мы попытаемся ответить на вопросы, случайна ли подобная тематика текстов и чем она может быть обусловлена.

Второй компонент *переговоров* — музыкальный. *Переговоры* записаны в Закамье в разных исполнительских версиях: соло, соло с инструментальным сопровождением (основной инструмент — печная заслонка), соло, звучащее совместно с плясовой, игровой или вечерочной песней («*Все девки пляшут, наваливают скоморошину, а одна баба сидит в углу и переговаривает одни слова: “Веретёны д’неточёны” или “Пошла тина, пошла грязь”*»). *Переговоры* могли исполняться и ансамблем, когда все певицы на напев популярной песни, связанной с движением, одновременно пели разные тексты. Разнообразие исполнительских форм увеличивается еще и за счет того, что певицы могли вступать одновременно или в определенной последовательности, а также за счет различных форм включения *переговоров* в музыкальную форму напевов, так как они могут быть не только самостоятельными музыкальными текстами, но выступать в качестве рефренов песен с движением и даже в качестве вставок быстрого темпа между строфами протяжных песен. С различными формами

исполнения непосредственно связан разный характер их интонирования: от мелоречитации и напевания до полноценного пения в традиционной многоголосной фактуре.

Наиболее сложные формы исполнения *переговоров*, в основе которых лежит принцип сочетания в одном исполнительском акте нескольких поэтических текстов, имеющих самостоятельный статус в местной традиционной культуре, позволяют включить их в класс особых форм совместного пения (ОФСП), всегда имеющих глубинную мифологическую семантику.<sup>3</sup> С ними *переговоры* объединяют и некоторые особенности формы, и возможность реконструкции мифопоэтической семантики. С другой стороны, от основного корпуса ОФСП *переговоры* отличает преимущественное исполнение вне ритуала, монокронность сочетания составляющих их субтекстов и, наконец, необрядовая природа напевов.

Все перечисленные формы исполнения признаются певицами полноценными с музыкальной точки зрения, что объясняется различным контекстом их исполнения. К основным ситуациям исполнения относятся:

— обучение пляске под *переговоры* молоденьких девушек и девочек-подростков;

— совместная девичья работа — *помочи* — во время осеннего сезона;

— зимние молодежные *вечорки-игрища*;

— гулянье во время свадебного пира;

— любое гулянье, в котором могли петь плясовые песни-*скоморошины* с *переговорами*, а также протяжные песни со вставками-*переговорами*.

По материалам других традиций нам известны еще четыре ситуации:

— святочные обходы дворов ряжеными (Архангельская обл.);

— работа на тонях ватаг неводных рыбаков (Астраханская обл.);

— пение *переговоров* «под шаг» бурлаками (Поволжье);

— использование *переговоров* в функции сопровождения (*языка*) частушек (Воронежская обл.).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> См.: Енговатова М. А. Особые формы совместного пения в русской народной культуре // Живая старина. 1997. № 2 (14). С. 50–54.

<sup>4</sup> Чрезвычайно интересные материалы присланы нам Р. А. Чураковой из Удмуртии. Ею зафиксированы два образца *переговоров* в необычной, неизвестной по другим традициям функции: в качестве детского приговора стрекозе- (см. Приложение, № 13а) и в качестве текста святочного гадания (см. Приложение, № 14а).

Функционируя в разных контекстах, *переговоры* вбирают в себя их символику и проявляют себя в целом как полисемантическое явление. При этом в каждой ситуации актуализируются различные их свойства и признаки. Перечисленные ситуации образуют определенные комплексы. Первый связан с практиками девушек, второй объединяет формы музицирования замужних женщин, третий, не зафиксированный в Закамье, но известный по другим традициям, связан с работой мужчин в качестве рыбаков, крючников, бурлаков. Рассмотрим каждый из них подробнее.

Началом первого — девичьего — комплекса можно считать обучение девочек и молодых девушек пляске. Обучение было тайным: девочки прятались в банях, срубах недостроенных домов и там учились плясать под *переговоры*, которые произносились либо говорком, либо более или менее мелодизированным речитативом, либо даже напевались (нотные примеры 1, 2). Приведенные примеры демонстрируют две основные ритмические формы пляски. Первая — восьмивременной структуры, вторая — двенадцативременной (Камаринская). Восьмивременные ритмические структуры встречаются в большинстве закамских *переговоров*. *Переговоры* же в структуре Камаринской записаны в единичных образцах (см. Приложение, № 4, 5, 15а, 22).

Нотный пример 1

с. Тиинское Мелекесского р-на Ульяновской обл.

$\text{♩} = 144$

Две ме-тёл-ки, два це-па, це-па, це-па. Две ме-тёл-ки, два це-па, це-па, це-па.

Две ме-тёл-ки, два це-па, це-па, це-па. Две ме-тёл-ки, два це-па, це-па, це-па.

Нотный пример 2

с. Тиинское Мелекесского р-на Ульяновской обл.

$\text{♩} = 152$

По-ро-ся-ты по-ло-са-ты, по-ро-ся-ты по-ло-са-ты, по-ро-ся-ты по-ло-са-ты,

по-ро-ся-ты по-ло-са-ты. По-ро-ся-ты по-ло-са-ты, ох, ох, ох, ох,

по - ро - ся - ты по - ло - са - ты, по - ро - ся - ты по - ло.са...

Возможно, эта диспропорция объясняется тем, что часть текстов *переговоров* легко приспосабливается к ритму Камаринской с помощью повторов последних слов (см. Приложение, № 4, 16).

Обучение пляске знаменовало подготовку девочек к новому социальному статусу девушек, которые являлись исполнительницами *переговоров* на вечорках-игрищах в течение всего добрачного периода. Наиболее популярной и полноценной, с точки зрения самих носителей культуры, была форма одновременного исполнения разных *переговоров* несколькими девушками. Их могли либо речитировать на один напев, либо даже петь на напевы популярных плясовых или вечерочных песен. В этом случае каждая из девушек пела свой текст *переговоров*, интонируя его на исполняемый ею голос образующейся двухголосной фактуры (нотный пример 3). В этом же виде *переговоров* включались в вечерочные песни в качестве рефренов. По сведениям исполнителей, эффект такого музицирования заключался именно в одновременном звучании совершенно не связанных между собой по смыслу текстов.

В этой связи необходимо отметить, что некоторые тексты *переговоров* либо полностью идентичны, либо очень близки рефренам или

Нотный пример 3

с. М. Никольское Старомайнского р-на Ульяновской обл.

♩ = 90

1. Про - меж гу-мен тро-пынь-ка, про - меж гу-мен тро.пынь-ка.

♩ = 108

То - пор, до-ло-то, ста-ро блюдо, но.вод-но.

Со - ло-ма не пи-лѐ-на, дро-ва ру-б-ле-ны-е.



отдельным стихам местных плясовых или хороводных песен. Так, текст *Из-под дуба-дуба-дуба* — инципит популярной плясовой, *Сею-вею-вею-вью* — стих из хороводной, *В саду мята, рожь не жата / некошёная трава* — рефрен местной плясовой песни.

Использование *переговоров* на вечерках может быть объяснено (и часто именно так и мотивируется исполнителями) тем, что во многих деревнях гармошка и даже балалайка были редкостью — дорого стоили. В такой ситуации *переговоры* восполняли отсутствие инструмента, выполняя роль аккомпанемента пляски. Выражение *плясать под переговоры* в Закамье широко распространено. Очевидно, что пляска под *переговоры* служила и своеобразным продолжением детской учебы девушек, которые до замужества не считались полноценными плясуньями, так как в Закамье пляска была привилегией замужних женщин. Девушки же были ограничены скромной хореографией, предписанной им традицией: «*Девки плясали по одной доске бочком — руки в боки, ноги носками врозь и передвигаешь тихонько по полу*».

Девичьи вечерки начинались в закамских селах на *Кузьму* и *Демьяна* (реже — на *Покров*). Поворот на зиму оформлен здесь довольно скромно — общинными трапезами вскладчину (*ссыпчинками, братчинами*), которые устраивали девушки для жителей села. Одной из ритуализированных форм поведения в данный период были девичьи *помочи* — совместная работа в пользу хозяев откупаемой для вечорки избы, на которых толкли и мяли лен и коноплю, молотили, пилили и носили дрова и пр. Во время *помочей* часто исполнялись *переговоры*: «*Куделю толкут в две ступы, в десять пестов и переговаривают*». В подобной ситуации *переговоры* по большей части речитировались. Ритм их произнесения, безусловно, играл роль организатора коллективной работы. Примечательно, что вокруг *помочей* собирается обширный комплекс слов-предметов, с ними связанных (см. Приложение, № 4, 5, 6, 7, 8, 22).

Другой тематический комплекс текстов *переговоров* отсылает к работам, связанным с прядением и ткачеством (см. Приложение, № 1, 2, 3, 11), что тоже не случайно. С *Покрова* доминантными в женской и девичьей жизни становились именно эти формы труда («С *Покрова до Масленицы прядут, с Великого поста до Троицы ткут*»).

Исполняемые во время трудового процесса *переговоры* выступают одновременно и как подтверждение ценности и смысла трудовых действий, и как их «снятие» путем включения *переговоров* как формы музыкального досуга в такие оппозиции, как труд/отдых, делание/пение-говорение.

Выше указывалось, что за пределами исследуемой традиции — на русском Севере — *переговоры* исполнялись молодежью во время святочных обходов. При этом, как и на девичьих вечерках, ряженые под них плясали. И хотя в Закамье подобная форма исполнения не зафиксирована, содержание текстов *переговоров* отсылает к святочному ряженью и гаданиям, чрезвычайно здесь распространенным. В этой связи важными представляются те тексты, в которых называются старые вещи и другие атрибуты ряженья (см. Приложение, № 10). Что касается святочных гаданий, то заслуживает внимания использование в них предметов, перечисляемых в *переговорах*: решета, сита, гребня, топора, донца. Примечателен в этой связи и пример текста святочной *илейки* из Удмуртии, упомянутый выше (см. Приложение, № 14а).

Таким образом, *переговоры* входили в девичью жизнь и через обучение, и через святочные ритуалы, и через *помочи*, и через культуру вечорков. Передача эстафеты от девушек к замужним женщинам связана с исполнением *переговоров* во время свадебного пира, одним из ярких ритуальных действий которого была пляска замужних женщин под *переговоры* и печную заслонку.

Использование печной заслонки при пляске не кажется случайным. Известно, что функционирование бытовых предметов, таких как печная заслонка, самоварная труба, коса, ведро, рубель и пр. в качестве музыкальных инструментов — бытовых идиофонов, долгое время объяснялось либо с прагматической точки зрения — удобством (предмет всегда под рукой), отсутствием других, иногда дорогостоящих инструментов, либо с эволюционистских позиций — неразвитостью, примитивностью той или иной культуры. Сейчас очевидно, что таких объяснений недостаточно, и печная заслонка — не исключение. У нее есть яркая культурная семантика, связанная,

в частности, с мифологическим осмыслением печи. Анализируя ее, Т. А. Агапкина в словаре «Славянские древности» пишет: «Заслонка связана с печью как центром дома и символизирует принадлежность к “своему” пространству, его устойчивость и неотъемлемость».<sup>5</sup> Не менее яркая семантика заслонки связана с уподоблением печи женскому лону, что «провоцировало использование заслонки в родинной и свадебной обрядности».<sup>6</sup> Характерно, что в закамском свадебном обряде заслонка использовалась (а кое-где используется и сейчас) во второй половине обряда, на свадебном пиру, когда играли и плясали *бабы* (замужние женщины), причем плясали и *под* заслонку и *на* специально принесенных заслонках, которые разбрасывали по полу и *скакали* на них (т. е. играли ногами).<sup>7</sup> Под игру на заслонке могли интонироваться и *переговоры*, которые в этом случае выкрикиваются наподобие частушек. При этом каждая плясунья исполняет свои тексты, и общее их звучание можно оценить как особую форму совместного пения с гетерохронным и гетеровысотным сочетанием субтекстов.

В контексте местной свадебной и семицкой обрядности могут быть поняты и некоторые тематические группы текстов *переговоров*, а именно — тексты с упоминанием бани и веника, а также орудий прядения и ткачества. С темой ткачества в Закамье связан обряд проводов Семика и Семичихи, которых делали из деталей ткацкого стана и ставили на баню (Семика) и перед баней (Семичиху). Наиболее значимым является в этой связи вариант ритуала, в котором объединяются баня, веник, битье-паренье, ряженье, обход села с заслонкой, *братчины-вечорки* девушек, на которых исполнялись и *переговоры*. Основным действием этого ритуального комплекса было ряженье одной из участниц обряда в Семика, паренье его в бане, угощение яичницей. Обряд назывался *парить Семика*. На второй день девушки устраивали игрище, где исполнялись и *переговоры*, в том числе под заслонку. На третий день ряженные девушки обходили село и били в разные бытовые предметы, в том числе и в заслонку.

<sup>5</sup> Агапкина Т. А. Заслонка // Славянские древности. М., 1999. Т. 2. С. 273–275.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Нам приходилось видеть и слышать еще более необычную, но вполне традиционную игру на заслонке во время современного свадебного пира. Это был ансамбль гармониста, игравшего «Барыню», и «женщины-оркестра». Она сидела на стуле, на полу лежала заслонка с опрокинутой на нее миской (чтобы звенело), на которой она ногами выбивала плясовые ритмы, в коленях была зажата банка с металлическими ложками, которые тоже звенели. На слух подобная игра походила на ансамбль гармошки с бубном.

В местном свадебном ритуале также обнаруживаются обрядовые действия, которые образуют некую перспективу в отношении *переговоров* той же тематики. Прежде всего это касается *переговоров* с упоминанием веника и бани (см. Приложение, № 11, 12, 2а, 9а, 10а). Одна из особенностей закамского свадебного ритуала — в срастании функции ритуального деревца как символа девичества невесты (*украсы, репя, куста, сада*) и банного веника. Они могут функционировать в обряде как отдельно, не пересекаясь, так и быть дублерами. Действия с веником пронизывают буквально весь местный свадебный ритуал: с ним идут сватать, а последний раз им *хлыщут* молодых после венца. Кульминационные действия происходят, когда *девки тряпят веник, разбивают веник*, принесенный от жениха накануне ритуальной бани невесты. *«Жених давал веник. Этот веник красят тряпками и идут к невесте. А невеста там уже в комнате ревет. А веник этот лесом называется! И веник — вот там соха какая-нибудь, борона стоит на дворе — расхлыщут об соху-то, и подруги делят веник по пятам, плящут на нем и песни поют»*.

Вторая тематическая группа *переговоров*, связанная с ткачеством и прядением, также обретает ритуальную перспективу в связи с группой свадебных обрядов второго дня. В Закамье зафиксированы две их формы. В одной на первый план выступает тематика прядения и ткачества. Поездка за родителями *молодой* называется *везти гребень* или *везти неткачу*. На сани или телегу сажают мужчину, ряженого в *молодую*, который делает вид, что прядет или ткет. При этом используются те же предметы, что упоминаются в *переговорах*: гребень, мычка, веретено, ткацкий стан. Остальные ряженные играют на ведрах, заслонках, тазах и пр. Другие карнавальные действия совершаются около дома *молодого* в ожидании приезда гостей и в момент их встречи. Его родные имитируют свою неготовность к гулянию, выполняя различные хозяйственные действия, перекликающиеся с *помочами* и прямо отсылающие к текстам *переговоров*: молотят, толкут кудель в ступах, рвут ее, пилят дрова, носят воду и пр. Данные действия респонденты интерпретируют следующим образом: *«Чтобы молодой привыкал кудель рвать, невеста привыкала куделю толчи, мять»*. В эти карнавальные действия легко вписываются *переговоры* с перечислением предметов хозяйственной деятельности (см. Приложение, № 4, 5, 6, 7, 8, 20, 20а).

Помимо связей с ритуальной семантикой в текстах *переговоров* можно обнаружить и мифологическую семантику более общего толка. Так, даже при первом поверхностном знакомстве с *переговорами*

обращает на себя внимание упоминание в них множества предметов, которые в славянских традиционных культурах связаны с апотропейной магией и понимались как средство, предохраняющее человека и его мир от потенциальной опасности. К ним относятся: борона, банный веник, веретено, гребень, кросна, коса, топор, вилы, грабли и пр. Известно также, что при отсутствии предмета охранительную функцию могло выполнять его название. Обилие именованных перечисленных предметов наводит на мысль о возможной связи *переговоров* с охранительной символикой. Частое же употребление в них отрицаний, подчеркивающих необычные качества предметов, их «неправильность» (*веретёны не точёны, рожь не жата, без подмётки сапоги* и т. д.), может быть интерпретировано, скорее всего, как проявление игрового карнавального начала, столь важного для *переговоров*, определяющего одну из основных их функций в традиции.

Наше пристальное внимание к текстам *переговоров* обусловлено тем, что, несмотря на их краткость и кажущуюся простоту и даже примитивность, именно они являются главным компонентом *переговоров*. Что же касается музыки, то кроме возможности их реализации в различных исполнительских формах, связи с особыми формами совместного пения интерес представляет использование *переговоров* в качестве сопровождения в частушках. Широко известно пение частушек *под язык*, когда пропевание асемантических звукоподражательных фонем, называемое *языком*, используется в качестве замены инструментальной партии либо в качестве припевов во время инструментальных проигрышей. Звукозаписи и публикации таких частушек имеют широкую географию — от западных областей России до Сибири. Для нас интерес представляют те из них, в которых в *языке* используются тексты *переговоров*. В ярчайшем образце такого рода, опубликованном А. В. Рудневой,<sup>8</sup> семь из десяти исполнительниц *языка* пропевают одновременно разные тексты *переговоров*, сочетающиеся в музыкальной ткани напева монохронно (нотный пример 4). Комплементарность ритма заставляет вспомнить ритмическую партитуру коллективной южной пляски, во время которой исполнители выбивают ногами разные ритмы.

Связь с пляской, прослеживаемая практически во всех исполнительских версиях *переговоров*, с особой очевидностью выступает в пляске *Тумба-тумба*, зафиксированной у русских, живущих на коми-пермяцкой территории (т. е. тоже в бассейне реки Камы),

<sup>8</sup> См.: Русские народные песни Воронежской области. М.; Л., 1939. № 4.

Нотный пример 4

Запевало

с. Гвазда Воронцовского р-на Воронежской обл.

Широко

Нотировала А. В. Руднева

Не то - чё - на зо - ло - чё - на, не то - чё - на, зо - ло - чё - на,

Хор

Первые голоса

Не то - чё - на зо - ло - чё - на, не то - чё - на, зо - ло - чё - на,  
Три мя - тёл - ки, два це - па, три мя - тёл - ки, два це - па,  
Ка - ра - ул, по - топ в ка - на - ве, ка - ра - ул, по - топ в ка - на - ве,  
Плы - вут брёв - на,  
Ки - дай ве - нич - ки на ба - ню, ки - дай ве - нич - ки на ба - ню,  
Тум ба,  
Вер - тён, вер - тён, вер - тён, вер - тён,  
Зум, зум, зум, зум, зум, зум, зум, зум,  
(Трель пальцами на губах под любой мотив из верхних голосов)

Вторые голоса

1-й подголосок

И

2-й подголосок

Н. И. Жулановой, предоставившей нам этот материал. Во время пляски, двигаясь по кругу, каждая участница интонирует какой-либо текст *переговоров* (правда, здесь их так не называют) (нотный пример 5). Любопытно, что принцип монохронного сочетания партий, харак-

не то - чё - на, зо - ло - чё - на, не то - чё - на, зо - ло - чё - на,  
 три мя - тёл - ки, два це - па, три мя - тёл - ки, два це - па,  
 ка - ра - ул, по - топ в ка - на - ве, ка - ра - ул, по - топ в ка - на - ве,  
 плы - вут брёв - на,  
 ки - дай ве - нич - ки на ба - ню, ки - дай ве - нич - ки на ба - ню,  
 тум ба,  
 вер - тён, вер - тён, вер - тён, вер - тён,  
 зум, зум, зум, зум, зум, зум, зум, зум,  
 и

терный для *переговоров* в целом, здесь частично нарушается, так как возникает элемент полиритмии: на фоне восьмивременных периодов, исполняемых большинством певиц, в партии одной из них звучат шестивременные периоды.

Очевидно, что и пение частушек *под язык*, и пляска под *переговорами* представляют иной пласт культуры, чем упомянутые выше особые ритуальные формы совместного пения с гетерохронным и преимущественно гетеровысотным соотношением субтекстов, а также глубокой мифологической семантикой. Здесь на первый план в области

как словесного, так и музыкального творчества выдвигается игровое начало. Пласт же мифологической семантики не исчезает совсем, а, уходя вглубь, становится, по выражению М. М. Бахтина, «памятью жанра».

Нотный пример 5

Коми-Пермяцкий нац. округ

Нотировала Н. И. Жуланова

Реконструкция партитуры по

звукозаписи со скользящим каналом

♩=120

Тумба - тумба, тумба - тумба,

Ве.ре.тё.на не то.чё.на, ве.ре.тё.на не то.чё.на,

Ки.дай ве.ни.ки на ба.ню, ве.ни.ки на ба.ню, ве.ни.

Е.дут ба.бы в са.ра.фа.не, е.дут ба.бы в са.ра.фа.не,

Ве.ре.тё.на не то.чё.на, ве.ре.тё.на не то.чё.на,

Тумба - тумба - тум.ба я да, тум.ба ро.ди.на мо.я да,

тумба - тумба, тумба - тумба,

ве.ре.тё.на не то.чё.на, ве.ре.тё.на не то.чё.на, ве.ре.тё.на не то.чё.на,

ки на ба.ню, ве.ни.ки на ба.ню, ве.ни.ки на ба.ню, ве.ни.ки на ба.ню, ве.ни...

е.дут ба.бы в са.ра.фа.не, е.дут ба.бы в са.ра.фа.не, е.дут ба.бы в са.ра.фа.не,

ве.ре.тё.на не то.чё.на, ве.ре.тё.на не то.чё.на, ве.ре.тё.на не то.чё.на,

Тумба - тумба - тум.ба я да, тум.ба ро.ди.на мо.я да, Тумба - тумба - тум.ба я да,

Наконец, совсем уже к области «чистого» музицирования относится исполнение *переговоров* в качестве своеобразных вставок-рефренов между строфами протяжных песен<sup>9</sup> (нотный пример 6). В этой же функции наряду с *переговорами* могут выступать и другие скорые вставки — отдельные строфы или рефрены популярных плясовых песен шуточного характера, как следующие:

Нотный пример 6

$\text{♩} = 42$

1. По дуй, а по- по дуй а, мать-по-го - душ-ка, а ды  
хо - ло - дне... день-ка - я.

$\text{♩} = 96$

Не - си во - ду - не ка - чай, бе - ре - ги е - ё на чай,  
не - си во - ду, не пле - щи, бе - ре - ги е - ё на щи.

$\text{♩} = 42$

2. Эх, хо-лоднень-ка-я, да. Раз-дуй, а раз-вей а  
мать-по-го - душ-ка, ды ка-ли - ну, ...ну в са-ду.

$\text{♩} = 96$

Не - си во - ду не ка - чай, бе - ре - ги е - ё на чай.

<sup>9</sup> По материалам других регионов нам известна и практика пения таких рефренов в песнях быстрого темпа, связанных с движением, однако в Закарпатье подобные образцы среди записей единичны.

Дуняша, да не наша,  
Не нашего барина.  
Катя брату баяла:  
В осень буду Ванина,  
Эх, Ванина!

Зять на теще капусту возил,  
Молоду жену впристяжку водил.  
Ну-ка, ну-ка, ну-ка, теща моя,  
Тпру-стой, молодая жена!

Иногда пение с подобными вставками превращается в последовательное чередование строф двух песен — медленной лирической и быстрой плясовой. Наблюдение за таким исполнением показывает, что певцам доставляет особое удовольствие параллельно развертывать два сюжета, переживая и целостность каждого из них, и их контрастное сопоставление.

Исполнителями версий лирических песен с *переговорами* выступают уже не только женщины, но и мужчины, поющие в смешанных ансамблях. Причем мужчины относятся к подобной форме музицирования, как нам показалось, с большим интересом и энтузиазмом, чем женщины, и всегда выступая его инициаторами. С *переговорами* в Закамье поют только две протяжные песни, чрезвычайно здесь популярные — *Подуй, подуй, мать-погодушка* и *Вниз по матушке по Волге*. Симптоматично, что обе песни исследователи относят к трудовым артельным песням бурлаков, лесосплавщиков, крючников, неводных рыбаков, т. е. сезонных рабочих, которых в прошлом было много и на Волге, и на Каме.<sup>10</sup>

Данная форма исполнения *переговоров* в закамских селах — единственная, в которой участвуют мужчины. Но по другим традициям нам известно о существовании *переговоров* в мужском репертуаре. Так, в нашем распоряжении оказалась запись *Тумбы* с Терского берега Белого моря (с. Варзуга), осуществленная в 60-е гг. прошлого века Ю. Е. Красовской. Она представляет собой одновременное пропевание семи *переговоров* с постепенным подключением исполнителей (нотный пример 7). В комментариях к нотации указано: «Солдатская. Принесена дедами с первой войны. Певали на тонях вместе с мужиками».<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> См.: Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Сборник русских народных лирических песен... М., 1889. Ч. 1–2; Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971.

<sup>11</sup> Нотация хранится в архиве Комиссии музыковедения и фольклора Союза композиторов России.

Нотный пример 7

с. Варзуга. Терский берег Белого моря.

Нотировка: Ю. А. Крас

$\text{♩} = 52$

Тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба,  
 Ве-ре-тё-ны не то-чё-ны,

$\text{♩} = 58$  *ускоряя...*

тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба,  
 ве-ре-тё-ны не то-чё-ны, ве-ре-тё-ны не то-чё-ны,  
 С Вол-ги брёв-на при-ка-чё-ны, с Вол-ги брёв-на при-ка-чё-ны,  
 В ба-не д(ы) ве-ни-ки мо-чё-ны,

♩=64

тум - ба, тум - ба, тум - ба, тум - ба,	тум - ба, тум - ба, тум - ба, тум - ба,
ве - ре - те́ - ны не то - че́ - ны,	ве - ре - те́ - ны не то - че́ - ны,
с Волги б(ы)ре́в - на при - ка - че́ - ны,	с Волги б(ы)ре́в - на при - ка - че́ - ны,
в ба - не ве - ни - ки мо - че́ - ны,	в ба - не ве - ни - ки мо - че́ - ны,
ше - ве - ли ман - да у - са - ми,	ше - ве - ли ман - да у - са - ми,
	ры - ба - ки хо - тят и са - ми,

тум - ба, тум - ба, тум - ба, тум - ба,	тум - ба, тум - ба, тум - ба, тум - ба,
ве - ре - те́ - ны не то - че́ - ны,	ве - ре - те́ - ны не то - че́ - ны,
с Волги б(ы)ре́в, на д(ы)при - ка - че́ - ны,	с Волги бре́в.на при - ка - че́ - ны,
в ба - не ве - ни - ки д(ы)мо.че́ - ны,	в ба - не ве - ни - ки мо - че́ - ны,
ше - ве - ли ман - да у - са - ми,	ше - ве - ли ман - да у - са - ми,
ры - ба - ки хо - тят и са - ми,	ры - ба - ки хо - тят и са - ми,
Из ман - ды те - кёт ва - рень - ё,	из ман - ды те - кёт ва - рень - ё,

гум - ба, гум - ба, гум - ба, гум - ба,	гум - ба, гум - ба, гум - ба, гум - ба,
ве - ре - те́ - ны не то - че́ - ны,	ве - ре - те́ - ны не то - че́ - ны,
с Вол - ги брёв - на при - ка - че́ - ны,	с Вол - ги брёв - на при - ка - че́ - ны,
в ба - не ве - ни - ки мо - че́ - ны,	в ба - не ве - ни - ки мо - че́ - ны,
ше - ве - ли ман - да у - са - ми,	ше - ве - ли ман - да у - са - ми,
ры - ба - ки хо - тят и са - ми,	ры - ба - ки хо - тят и са - ми,
из ман - ды те - кёт ва - рень - ё,	из ман - ды те - кёт ва - рень - ё,

гум - ба, гум - ба, гум - ба, гум - ба,	гум - ба, гум - ба, гум - ба, гум - ба,
ве - ре - те́ - ны не то - че́ - ны,	ве - ре - те́ - ны не то - че́ - ны,
с Вол - ги брёв - на при - ка - че́ - ны,	с Вол - ги брёв - на при - ка - че́ - ны,
в ба - не ве - ни - ки мо - че́ - ны,	в ба - не ве - ни - ки мо - че́ - ны,
ше - ве - ли ман - да у - са - ми,	ше - ве - ли ман - да у - са - ми,
ры - ба - ки хо - тят и са - ми,	ры - ба - ки хо - тят и са - ми,
из ман - ды те - кёт ва - рень - ё,	из ман - ды те - кёт ва - рень - ё,

Часть *переговоров*, записанных в Закамье, как уже отмечалось, также отсылает к теме мужского труда на реках (см. Приложение, № 2, 11, 18, 19, 4а, 8а). Учитывая их строгую ритмическую упорядоченность, можно предположить, что *переговоры* могли петь бурлаки во время работ, требующих строгой ритмической организации,<sup>12</sup> но прямыми данными, подтверждающими это предположение, мы не располагаем. В то же время некоторые косвенные данные свидетельствуют в пользу высказанной гипотезы. Так, в «волжских тетрадах» (дневниках) участника поездки М. А. Балакирева, поэта Н. Ф. Щербины содержится следующее объяснение: «Эти песни поют бурлаки, когда тащут лямку, под ногу, скорым или медленным темпом, смотря по потребности ходьбы. Лямочная песня у волжских бурлаков еще называется приговор (ср. с *переговорами*. — М. Е.), потому, что она как бы приговаривается под ногу».<sup>13</sup>

О традиции пения бурлаками песен разных жанров со вставками-рефренами известно по публикациям. Особенно много таких образцов содержит сборник трудовых артельных песен и припевок А. А. Банина.<sup>14</sup> Однако в качестве рефренов здесь всегда используются артельные припевки. Отмечая характерность для бурлаков пения песен с рефренами-припевками, А. А. Банин пишет: «Песни пели разные, но каждая из них обязательно имела характерный бурлацкий припев».<sup>15</sup> Правда, некоторые из припевов очень напоминают *переговоры*, например:

Ой олень, ой олень!

Ой олень, олень, олень! (№ 23)

Ходом-водом,

Идет ходом-водом. (№ 57)

Сорвали-сорвали

Кафтан-шубу сорвали.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> «Бурлаками» на Волге назывались все сезонные рабочие из крестьян-отходников, родом и с самой Волги, и из близких к Волге губерний», — пишет Е. В. Гиппиус (*Балакирев М. Русские народные песни...* М., 1957. С. 200).

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. № 14, 19, 20, 23, 40–43, 46, 53, 56–60, 71–73, 80 и др.

<sup>15</sup> Там же. С. 25.

<sup>16</sup> Самаренко В., Этингер М. Русские народные песни Астраханской области. М., 1978. № 3.

Данные припевы ритмически организованы так же, как *переговоры*: составлены из периодов либо восьмивременного, либо двенадцативременного строения. В основе пения песен с рефренами-припевками лежит тот же принцип, что и в закамских образцах с рефренами-*переговорами*, а именно — чередование единиц двух субтекстов, образующих более сложный текст. Однако, в отличие от закамской традиции, в бурлацком пении в рефрене-припевке темп никогда не меняется, что объясняется спецификой функции песен, связанной с организацией трудового процесса.<sup>17</sup> Что касается пения песен быстрого темпа (плясовых, хороводных), то для них сохранение единой ритмической пульсации нормативно и в таком виде зафиксировано и в Закамье. Приведенный выше образец *переговоров*, певшихся неводными рыбаками на тонях (нотная запись 7), пока — единственное свидетельство существования *переговоров* в репертуаре мужских сезонных артелей. Дальнейший поиск, возможно, прояснит этот вопрос.

*Переговоры* как особая форма музицирования, несмотря на всю свою необычность, оказываются включенными в обширную культурную парадигму. В настоящей работе она предстает не во всем объеме явления. За пределами статьи остается ряд местных жанров, с которыми следует соотнести *переговоры*. Это — *небылицы* (функционирующие в Закамье в качестве текстов *пестушек* и части колыбельных), *песни плохому парню* (связанные с традицией зимних молодежных вечеров), некоторые тексты плясовых песен, называемых здесь *скоморошинами*. Рассмотрение в более широком контексте указывает на костромские *переговоры под барабанку*, северные *прибаутки* парней на рождественских вечорках, *прибаски* донских казаков, исполняемые под аккомпанемент корыта и блюда, мордовскую пляску *Тумба*. Ряд, вероятно, можно продолжить. Возможно, в будущем удастся выявить весь комплекс явлений, составляющих данную парадигму, и вскрыть их структурную, функциональную и семантическую общность.

---

<sup>17</sup> Лишь в одном образце (№ 140) темп в припеве существенно меняется. Однако этот образец записан не от бурлаков, а от современных рабочих торфоразработок, что вполне может объяснять его своеобразие.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Тексты переговоров

#### **ЗАКАМЬЕ**

1. Веретёна д не точёны
2. Веретёна не точёны,  
Словно бревна не качёны
3. Донце, гребень, мыкальник,  
Бакальник, нютыкальник
4. Две метёлки, два цепа (цепа, цепа)<sup>1</sup>
5. Грабли, вилы, две метёлки,  
два цепа
6. Топор, долото, да  
Старо блюдо — ново дно
7. Решето, корыто, сито
8. Солома не пилёна,  
Дрова рубленные
9. В саду мята, рожь не жата,  
Некошёная трава
10. Шуба рвана без кармана,  
Без подметки сапоги
11. В бане веники мочёны,  
Веретёна не точёны,  
С Волги бревна прикачёны
12. Кидай веники на баню,  
Кидай веник высоко
13. Черти парились с рогами
14. Поросята полосаты
15. Сиз-косатый, полосатый
16. Тумба-тумба (тумба-тумба)
17. К нам пришёл — по рукам пошёл
18. Как у Волги ноги долги
19. Прошла тина, прошла грязь
20. Неси воду, не качай,  
Береги её на чай
- 20а. Неси воду, не плещи,  
Береги её на щи
21. Из-под дуба-дуба-дуба
22. Сею-вею-вею-вею (вею-вью)
23. Дербень-дербень мать-Калуга,  
Дербень родина моя

#### **ПОВСЕМЕСТНО РАСПРОСТРАНЕННЫЕ НА СЕВЕРЕ**

- 1а. Веретёна не точёны
  - 2а. В бане веники мочёны
  - 3а. Тумба-тумба (тумба-тумба)
- ТЕРСКИЙ берег Белого моря**
- 4а. С Волги бревна прикачёны
  - 5а. Шевели, манда, усами
  - 6а. Рыбаки хотят и сами
  - 7а. Из манды течёт варенье

#### **КАРЕЛЬСКИЙ берег Белого моря**

- 8а. Я игуменью люблю,  
Жару-пару поддаю
- 9а. Веники, веники,  
Веники-комелики

#### **ПЕРМСКАЯ область**

- 10а. Кидай веники на баню
- 11а. Едут бабы в сарафане
- 12а. Тумба-тумба, тумба я,  
Тумба родина моя

#### **УДМУРТИЯ**

- 13а. Веретёна не точёны,  
Сядь на дерево точить
- 14а. Щетка, гребенка,  
Сусек, мешок, котомка

#### **КОСТРОМСКАЯ область**

- 15а. Две копейки, две копейки,  
пятак

#### **ВОРОНЕЖСКАЯ область**

- 16а. Караул, потоп в канаве
- 17а. Не точёна, золочёна
- 18а. Пльвут бревна, пльвут  
бревна
- 19а. Веретён, веретён
- 20а. Три метёлки, два цепа
- 21а. Зум-зум, зум-зум

<sup>1</sup> Скобками отмечены слова, записанные в вариантах иного ритмического оформления.

Т. С. Рудиченко

## ОБ ОДНОМ ТИПЕ СОЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ МНОГОГОЛОСНЫХ ПРОТЯЖНЫХ ПЕСЕН ДОНСКИХ КАЗАКОВ

Протяжная песня как форма существования музыкально-поэтического фольклора, преобладавшая и господствовавшая в репертуаре, являлась ведущим жанром донской традиции на протяжении всего доступного наблюдению времени. Она уступила лидирующие позиции лишь в последней трети XX столетия. Не случайно поэтому именно она, как и сложившаяся форма ее многоголосного распева, вызывала и продолжает вызывать интерес фольклористов. В то же время среди наиболее ранних образцов, зафиксированных собирателями в XVIII в., равное место занимают песни не распетой периодичной формы, восходящие к напевам хороводных.

На Дону в протяжной форме (разных видов)<sup>1</sup> распевается не только воинская лирика, но и эпические (былинные) и лироэпические балладные и повествовательные поэтические тексты исторической тематики. Среди наиболее ранних из зафиксированных собирателями в XVIII в. образцов равное место занимают песни не распетые, периодичной формы, в традиции XIX–XX вв. почти вытесненные строевыми походными, связанными в своем происхождении с кантом и солдатской песней.

На то, что часть «былинных песен», несмотря на ансамблевое исполнение, устойчиво сохраняет декламационную основу,<sup>2</sup> ассоциируется в нашем представлении с северными старинами и принадлежит

---

<sup>1</sup> Этномузыкологи, как известно, выделяют два типа протяжных песен, в основе которых лежит принцип мелизматического расширения слога и слова и введения дополнительных структурных единиц (структурно выделенного запева, повторов слоговых ритмических формул, обрывов слов и их допевания).

<sup>2</sup> См. № 79–82 в издании: Былины. Русский музыкальный эпос. М., 1981.

«общерусской эпической традиции»,<sup>3</sup> впервые обратили внимание А. М. Астахова, Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд, редактировавшие перед Великой Отечественной войной первые тома песенного свода А. М. Листопадава.

В экспедиции в 2001 г. типичные для донской традиции песни, бытующие обычно в протяжной многоголосной форме, были зафиксированы в декламационной *сольной* интерпретации.<sup>4</sup>

Все образцы данного стиля напеты Илларионом Евсеевичем Белоконевым. Он сохранил в памяти как типичные образцы песен всего спектра жанровых разновидностей мужской традиции — протяжные воинские, строевые и полковые плясовые «Не сокол с орлом сылетались», «Выше леса, выше тёмного», «Не в тот день, не в тот час», «Как донские казаки», так и уже сравнительно редко фиксируемые лироэпические — «Как бы что летал, млад сизою орёл, он состарился», «Не пыль-то кура в поле подымалася».

Из 10 записанных от этого исполнителя песен 7 протяжных, ни одна из которых не была исполнена в распетой форме. Все они сведены певцом к «короткому» напеву. Индивидуальной особенностью исполнителя является и склонность к прозаическому пересказу стихотворных песенных текстов.<sup>5</sup>

Нам уже приходилось писать о том, что наряду с приемом расширения, растягивания текста в народной певческой практике существуют и способы свертывания распева. В донской традиции к «сворачиванию» формы певцы склонны в ситуации *одиночного исполнения, усвоения* или *припоминания* песни.

Процесс преобразования напева в одноголосной интерпретации осуществляется несколькими способами. Во-первых, за счет опускания внутрислоговых распевов и дополнительных композиционных синтаксических единиц, в частности, словообрыва.<sup>6</sup> Некоторые исполнители вначале воспроизводят, по выражению одного из

---

<sup>3</sup> Банин А. А. Ритмосинтаксическая типология донских былин и былинных песен // Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения: Тезисы науч. конф. / Отв. ред. М. А. Енговатова. М., 1983. С. 13.

<sup>4</sup> Полевые записи осуществлены в хуторе Богураеве Белокалитвенского р-на Ростовской обл. в 2001 г. студентами РГК им. С. В. Рахманинова А. Чистяковой и Д. Конаковой. Хутор Богураев расположен на притоке Северского Донца Белой Калитве.

<sup>5</sup> Обычно при передаче текста вне пения сохраняется ритм не распетого «чистого» (семантического) стиха.

<sup>6</sup> Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов н/Д, 2004. С. 501. Пример 32.

информантов, «ствол песни»,<sup>7</sup> а затем расширяют его, украшая различными «коленами».

Подобная форма избирается ими и воплощается вполне осознанно. Это наиболее типичный способ свертывания напева. Так И. Е. Белоконевым исполнена русская бытовая «Снежки белые пушистые». В ней певец опускает некоторые «колена», «повороты».

Другой способ — воспроизведение текста на самостоятельный «формульный» одностиховой или строфический напев, интонационно родственные распетому. В нашем случае певец, как правило, показывает одну строфу в распеве, затем переходит на декламацию. Таковы записи протяжной «На заре было на зореньке» («Не сокол с орлом»), где распетая первая строфа воспроизведена от хорового подхвата с сокращением словообрыва<sup>8</sup> и окончанием напева на терции.

Нотный пример 1 Не сокол с орлом

$\text{♩} = 60$

1. Ой, да да со - ко - л(ы) сы о - р(ы) - ло - м(ы)

да о - ни жа сы.(йи).(и) - ле - та а - ли - ся, ой,

2. Да со - ко - л(ы) с(ы) (й)о - рло - м(ы)

о - ни здо - ров - ля... а - ли - ся, ой,

3. Да з(ы) - дра - вству - й(и) со - кол си - зо.к(ы).ры - (й)и - ле - ни - кий

<sup>7</sup> Инф. С. И. Садчиков, 1957 г. р. Ростов н/Д.

<sup>8</sup> Пример исполнения песни со словообрывом и без него приведен нами в упомянутой книге (см. сноску 6). Интересно, что запись была сделана также в одном из хуторов бывшей станицы Усть-Белокалитвенской — Рудакове, расположенном выше по течению притока Северского Донца — Белой Калитвы.

4. Да с(ы) - ка - жи же со - кол(ы)

чем ту - ре - цка - я зем(ы)ля у - к(ы)ра - шё - (уо) о - на - я, ой,

5. Да чи по - ля - ми, чи - лу - га - ми, чи до - ли... и - на - ми(йи), ой,

6. Да не у - к(ы)ра - шё - на по - ля ту - ре - цка - я

ни лу - га - ми ни ра - в(ы)ни - на - ми

7. Да у - к(ы)ра - шё - ны - я о - на ка - за - чьи - ми мо - ги(йи)(йи)ла - ми

В первой строфе «Как бы что летал, млад сизой орел» исполнитель сначала превращает в мелодическую формулу каждое слогоритмическое звено, широко распевая слоги клаузулы и опуская словообрыв, затем, сокращая распевы, переходит к декламации:

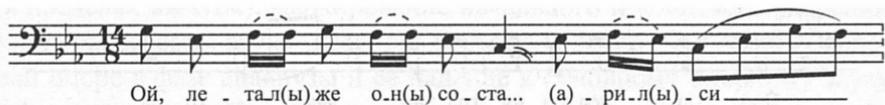
### Нотный пример 2

Как бы что летал, млад сизой орёл

Как бы что ле - та - (а) - (а) - л(ы)

да ле - тал(ы) же млад(ы) си - зо... й

млад си - зой о - рё... (о) - лик



Ой, ле - тал(ы) же о.н(ы) со - ста... (а) - ри.л(ы) - си



ой, ле - тал же (у)он со - ста - (а) - ри.л(ы) - си .(ий)

В полупротяжной «Выше лесу, выше темного» такая кантиленная «экспозиция» отсутствует. Напев изначально декламационен и по способу произнесения текста, близкому речевому, и по форме соотношения слова и напева (слог—звук), и по звуковысотному контуру.

### Нотный пример 3

### Выше лесу, выше темного

♩ = 68



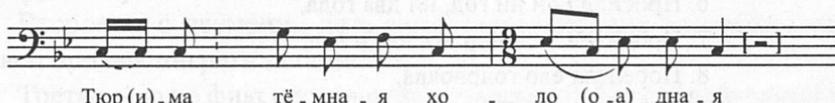
Вы - ше ле - су, вы - ше тѣ (а) а - мна - ва



Вы - ше са - ди - ку зе - лё - но - ва



Там сто - я - ла тюр(и)ма тѣ - мна - я



Тюр(и) - ма тѣ - мна - я хо - ло (о - а) дна - я



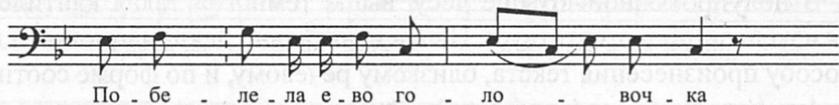
В тойто тюрн - ме си - дел не - во - льни.чек



Он ни вор ни раз - бой - йни.чек



А си - дел мо.ло.дой ка - зак о - хо - тни.чек



1. Выше лесу, выше тѣ(о...а)мнова,  
Выше садику зелѣнова.
2. Выше садику зелѣнова  
Там стояла тюр(и)ма тѣ...е...мная(у), ай.
3. Там стояла тюрма тѣмная,  
Тюр(и)ма тѣмная холо(о...а)дная.
4. В той тюрме сидел невольничек,  
Он ни вор, ни разбойничек.
5. А сидел молодой казак - охотничек.
6. Просидел он ни год, ни два года,
7. Просидел он тридцать лет и год.
8. Побелела ево головочка.
9. Проросла ево боро(о)душка.
10. Проросли ево усы белыя.
11. Ой, султан ты, султанушка,
12. Отпусти меня на волюшку,  
На волюшку на свободушку,
13. И к моим-то отцу, матери.
14. И к моей-то молодой жене.
15. И к моим-то малым деточкам.

Последний образец сходен с декламационными напевами северных старин по таким признакам, как мобильность слоговой музыкально-ритмической формы, вариантное развитие ячеек узкого объема

(в пределах квинты), маркирование начального и конечного ударений стиха средствами звуковысотного рельефа (подъем интонации к ладовой опоре в фазе анакрузы и ее падение к основному опорному звуку в фазе клаузулы). Подобно старинам онежской традиции варьируются все сегменты стиха. Сама ангемитонная мелодическая ячейка (тетратоника в квинте) соотносится, как правило, с кадансовым (концевым) мелодическим оборотом «полных» распетых вариантов данной песни.

При легко угадываемой общности звуковысотного контура напев, сочетаясь с разными текстами, приобретает индивидуальные черты в отношении музыкально-стихового ритма, обусловленного типом стиха и композиции. Он воплощается как в виде одностихового напева стабильной слоговой музыкально-ритмической формы (строевая «Не в тот день, не в тот час»), так мобильной в отношении обоих параметров — композиции и СМРФ («Выше лесу, выше темного», «Не сокол с орлом», «Не пыль то кура», «Как бы что летал, млад сизой орёл»).

Анализируемый напев иного местного стиля, нежели те ансамблевые строфические (двух- и трехчастные), которые опубликовал А. М. Листопадов, а Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов включили в собрание «Былины. Русский музыкальный эпос».

Знакомство с записями озадачило и поставило целый ряд вопросов, лежащих в плоскости интерпретации данного феномена. Одновременно возникло несколько предположений, могущих дать ему объяснение.

Первое — об отсутствии у певца ясного представления о напевах (например, по забывчивости) или плохом знании данного репертуара (ситуация припоминания).

Второе — о неумении петь самостоятельно, вне ансамбля (когда певец привык «играть за следом»).

Третье — о не фиксировавшейся современными собирателями ранне форме сольного исполнения донских песен.

Основанием для первого был, прежде всего, преклонный возраст исполнителя. Певец родился в 1910 г., поэтому ровесников («однодумов»), с которыми обычно и поют мужчины, в хуторе уже не осталось. Илларион Евсеевич, как большинство людей преклонного возраста, склонен к самоограничению и отходу от мирской жизни общины. Он, как и другие старики (мужчины и женщины), не поет на людях, регулярно посещает церковь, а в свободное время читает христианские канонические книги.

Во время сеанса записи он сетовал на то, что многое им уже забыто: «Ой, нет, нет, ничего не спою»; «Ой, нет, нет, я напутаю»; «Вот не

нападу на этот мотив»; «Я уже забыл сам себя, а вы песни петь спрашиваете». В то же время он достаточно точно воспроизводил некоторые сравнительно простые песни («Как донские казаки», «Снежки белые пушистые»), имеющие типичные и устойчивые на значительной территории напевы. Более сложные для исполнения протяжные и полупротяжные песни преобразованы исполнителем и показаны в обобщенном виде. Целью, исходя из его комментариев, была передача *содержания* песни.

Рассмотренные преобразования встречаются и в других записях. Как оказалось, это не единичное явление. В 1991 г. в хуторе Мрыховском О. В. Пономарева, припоминая песню «Выше леса выше темного», пела ее на близкий напев.

Нотный пример 4

Выше леса, выше тёмного

$\text{♩} = 68$

1. Выше ле-са, вы-ше тём-на-ва вы-ше са-ди-ку-зе-лём-на-ва

2. Там сто-я-ла тюрь-ма тём-на-я тюрь-ма тём-на-я зе-лём-на-я

В таком же стиле декламации нами в 1993 г. была записана балладная «Татары шли, кавылку жгли».<sup>9</sup>

Хотя принцип передачи содержания песни посредством декламации имеет типологическое сходство с манерой сказывания, это не обязательно свидетельствует об историко-генетической преемственности донских напевов декламационного склада и северных старин.

Рассмотренное явление — воспроизведение музыкально-поэтических текстов по образцу (модели), на основе обобщенных кратких (чаще одноэлементных) мелодических формул или типизированных строфических (многоэлементных) напевов — соотносимо как со сказительской традицией, так и с церковной практикой пения *по погласице* и *на подобен*. Обе эти формы вписываются в систему фундаментальных принципов, свойственных культурам канонического типа, к которым относят и церковную и народнопевческую традиции.

<sup>9</sup> Полевые записи автора в хуторе Краснокоротовском Новоаннинского р-на Волгоградской обл. Исп. Н. В. Ларичева. Записи баллады, сделанные от этой же и других исполнительниц в 1996–1999 гг., опубликованы Н. Н. Гиляровой (*Гилярова Н. Н. Голоса Хопра. Книга для взрослых и детей. М., 1998. № 20–22. С. 37–40.*)

Хотя казаки поют преимущественно многоголосно, для донской традиции актуальны и сугубо мелодические типы моделей — монодийные и гетерофонные (духовные стихи старообрядцев). В народной исполнительской практике это так называемые напев-формулы. З. В. Эвальд, использовавшая в статье «Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья» выражение «четко кристаллизованный напев-формула», ссылалась на определение Е. В. Гиппиуса: «Напев — застывшая в известных пределах (курсив мой. — Т. Р.) определенная формула (вполне аналогичная формуле заговора)». Напев-формула, как ее понимали, вводя термин в обиход, З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиус, это «устойчивый интонационный комплекс»,<sup>10</sup> который может, однако, координировать как с ритмоформами стабильными, так и варьирующими по временной протяженности. Существенно, что в результате объединения нескольких текстов разнообразной ритмической организации одним напевом «не только грамматические, но и стиховые ударения песенного текста не всегда совпадают с опорными звуками мелодии».<sup>11</sup>

Исследователи были убеждены, что формульность присуща мышлению исполнителей.<sup>12</sup> В одной из поздних работ Е. В. Гиппиус указал на существование напева («единичного фольклорного факта») на двух уровнях: мышления и «живого звучания».<sup>13</sup> Именно это позволяет народным исполнителям растягивать напев, превращая, по образному выражению ученого, «моноконтинуальную застывшую линию» в «узловатую», воспринимая «узлы» как опорные точки разной устойчивости,<sup>14</sup> и сжимать его, сводя его к некоей формуле.

---

<sup>10</sup> Гиппиус Е. В. З. В. Эвальд и ее исследования белорусского народного песенного искусства // Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья / Под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1979. С. 7.

<sup>11</sup> Эвальд З. В. Заметки о песенных стилях белорусского Полесья // Там же. С. 33.

<sup>12</sup> Гиппиус Е. В. Культура протяжной песни на Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Л.: Академия, 1928. Вып. 2. С. 98–116; Эвальд З. В. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Песни белорусского Полесья. М.: Сов. композитор, 1971. С. 15–32.

<sup>13</sup> Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб статей и материалов. Л.: Музыка, 1980. С. 25–26.

<sup>14</sup> Гиппиус Е. В. Культура протяжной песни на Пинеге. С. 99. Показательно, что Гиппиусом использовано одно из обозначений лиц знаменного распева русской церкви — «узел». См.: Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общ. ред. Н. Серединой и А. Крюкова. Л.: Музыка, 1984.

К роду мелодических моделей в церковной певческой практике относятся типологически родственные им *погласицы*, служившие прежде всего целям обучения и являющиеся обобщенными формулами гласа.

Знарок русского богослужебного пения И. А. Гарднер считал «искусство распевать какой-либо богослужебный текст согласно указанному уставом гласу» самым важным в церковной певческой практике.<sup>15</sup>

Использование для передачи текста мелодической модели прослеживается в донской, как и других чаще старообрядческих традициях, прежде всего в духовных стихах, где встречаются погласицы самогласных стихир. Как и в церковных псалмах, здесь в основе интонирования лежит тот же принцип силлабического соотношения — слог-звук и произнесение нескольких слогов на одном тоне (псалмодия). Текст делится на неравносложные строки, цезуры между которыми обусловлены синтагматикой и подчеркнуты оборотами кадансирующего характера — опевание опорного тона на внутрислоговом распеве и ритмическая остановка.

Народные певцы не всегда соотносят завершение мысли с логикой развития напева. В соответствии с практикой культового пения интонационно и ритмически выделяются ударные, а также начальные и конечные слоги. При этом образуются периоды с несимметричным отношением единиц. Как и в напевах-формулах фольклора, возможны противоречия в координации слова и напева. В качестве примера можно сослаться на исполняемые посредством псалмодии на одни и те же погласицы входные антифоны и духовные стихи.<sup>16</sup>

На сходство в интонировании причитаний, духовных стихов и псалмодирования у казаков некрасовцев обратил внимание А. Н. Иванов.<sup>17</sup> Правда, ссылаясь на псалом 33 «Благословлю Господа во всякое время», он не указал на гласовую принадлежность мелодической формулы.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви: В 2 т. Нью-Йорк: Типогр. прп. Иова Почаевского, 1978–1982. Т. 1. Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. 1978. С. 540.

<sup>16</sup> Пример 6 на с. 187 в моей статье: Рудиченко Т. С. Духовные стихи донских старообрядцев // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе. Ростов н/Д, 2000. С. 165–193.

<sup>17</sup> Иванов А. Н. Федор Тирон в песенной эпике казаков-некрасовцев // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. науч. тр. / Сост. В. Г. Смолицкий. М.: ГРЦРФ, 1994. Вып. 4. С. 5–28.

<sup>18</sup> Там же. С. 15.

Интонационное декламационное склад присуще разным жанрам — духовным стихам, причитаниям, скоморошинам, балладам. Однако все они, в зависимости от приуроченности, имеют известные различия ладовых ячеек, принципов ритмизации текста и формообразования. Так, устойчивым признаком исполняемых на погласицу духовных стихов является вопросо-ответная форма. Большая часть упомянутых жанров бытует в одиночном исполнении.

На наличие сказителей в донской традиции указывал А. М. Листопадов: «Сказительство, зародившись на Севере, за последнее время стало проникать и в другие места. Сказители-одиночки стали появляться даже на Дону, — там, где издавна бытует традиция многоголосного исполнения, не совместимая со сказительством, как речитативной или полуречитативной, а то и просто говорковой или сказовой формой передачи».<sup>19</sup>

Рассмотренные записи позволяют нам расширить круг жанров, с которыми подобная «форма передачи» могла быть связана.

Подводя итоги размышлений, мы склоняемся к выводу, что певец, продемонстрировавший типичный прием «скарачивания» напева, запечатлел для нас существовавший в традиции, но неизвестный современным собирателям способ сказительской интерпретации казачьих песен.

---

<sup>19</sup> Листопадов А. М. О складе былин северных и донских // Листопадов А. М. Песни донских казаков. М.: Музгиз, 1949. Т. 1, ч. 1. С. 38.

Г. А. Дорджиева

## ЗАКЛИНАТЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ В СКОТОВОДЧЕСКОЙ ОБРЯДНОСТИ КАЛМЫКОВ (по экспедиционным материалам 1990–2002 гг.)

Наряду с такими формами коммуникаций человека с домашними животными, как хозяйственные команды и пастушьи сигналы, в традиционных скотоводческих тюрко-монгольских культурах сформировался особый пласт текстов, функционирующих в обрядах сохранения молодняка.

Отдельные образцы подобного рода рассматриваемых форм включены в работы А. Н. Аксенова,<sup>1</sup> Д. С. Дугарова,<sup>2</sup> Б. Ф. Смирнова,<sup>3</sup> посвященные основным жанрам и видам музыкального фольклора представляемых этнических культур. В поле активного исследовательского внимания подобные тексты попали буквально в последние годы, в научный обиход вошли под терминами «скотоводческие заговоры» (Н. М. Кондратьева, В. В. Мазепус),<sup>4</sup> «молочные напевы» (Ю. И. Шейкин).<sup>5</sup> Среди современных изданий необходимо также упомянуть аудиопубликацию тувинских заговоров Э. Е. Алексева, З. К. Кыргыз, Т. Левина.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка / Ред. Е. В. Гиппиус. Л., 1964.

<sup>2</sup> Дугаров Д. С. 1) Бурятские народные песни. Песни хори-бурят. Улан-Удэ, 1964; 2) Песни селенгинских бурят. Улан-Удэ, 1969; 3) Бурятские народные песни. Песни западных бурят. Улан-Удэ, 1980.

<sup>3</sup> Смирнов Б. Ф. Монгольская народная музыка. М., 1971.

<sup>4</sup> Кондратьева Н. М., Мазепус В. В. Скотоводческие заговоры в культуре алтайцев // Altaica. 1993. № 3; Кондратьева Н. М. Скотоводческие заговоры теленгитов: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1996.

<sup>5</sup> Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002. С. 200.

<sup>6</sup> CD «Тува: Голоса из центра Азии». Авторы записей и сост. Алексеев Э. Е., Кыргыз З. К., Левин Т. Смитсонян, 1990.

В настоящей работе впервые представлены калмыцкие материалы, относящиеся к этой коммуникации. Кроме того, привлекаются мои полевые записи по южноалтайским и западномонгольским традициям.

В народной терминологии калмыков рассматриваемые заговорные тексты не имеют специального названия, обозначается в целом комплекс обрядовых действий, обеспечивающих благополучие новорожденных животных: төл авхуллһн («заставить принять молодняк, приплод»), туһлын авхуллһн («заставить принять теленка»), хөөнө хурһн авхуллһн («заставить принять ягненка»), ботхан авхуллһн («заставить принять верблюжонка»). Случаи отказа от кормления чаще всего происходили с впервые родившими самками либо могла возникнуть необходимость заставить животное кормить чужого осиротевшего детеныша. Помимо подобных объективно возникающих ситуаций достаточно типичными оказываются объяснения, обусловленные особыми запретами. Так, причину отказа животного от кормления могли связывать с тем, что его «сглазили», поэтому в такой период хозяева старались не пускать чужих людей в свой двор. В тот момент, когда телится корова, запрещалось смотреть в ее сторону и хозяевам, и тем более посторонним. Новорожденным телятам вешали на шею красную ленту в качестве оберега. По народным воззрениям чрезвычайно капризным и уязвимым животным является верблюдица: *«Когда ботхн хархларн [рождается верблюжонок], тогда они в степь уходят. Если кто-нибудь увидит или подойдет, руками потронул [верблюжонка], она [верблюдица] уже не подойдет к этому верблюжонку, и он так пропадет»* (Н. У. Нимеев).<sup>7</sup> Защитить от вредоносных сил могли следующие действия, сопровождавшие обряд приручения теленка к корове: «Теленка привяжут, сзади мать его привяжут, впереди себя топор бросают» (Х. С. Болдырева).<sup>8</sup>

Для привлечения самки следовало обмазать детеныша выдоенным молозивом, молоком, слизью с последа, подсолненным молоком или солью. Тогда животное начинало вылизывать новорожденного, а затем допускало его к вымени:

*«Привязывают овцу, если ягненком пренебрегает. Ягненка впереди поставят, молоко [на него] сверху надоив. Послед таким образом, сзади так вымазав, затем ... погодя, [овца] принимает ягненка.*

<sup>7</sup> Сведения об информантах приведены в Приложении 1 к настоящей статье.

<sup>8</sup> Эти представления соотносятся с теленгитскими материалами — самка бросает детеныша под влиянием духов, соответственно, обряд проводится для защиты от подобного воздействия. См.: Кондратьева Н. М. Скотоводческие заговоры теленгитов. С. 7.

Посоленным молоком намазав [ягненка], таким образом [овца принимает]» (Б. У. Далтаева).

«Один старик приучал корову, Баалжс его звали. Приучая, того теленка сзади поставил, [выдоив молоко] помазал, глаза коровы завязал. “*ho-o, ho-o, ho-o!*” — приучая, нараспев читал. [Корова] затем теленка принимает... Очень протяжно надо говорить» (Б. У. Далтаева).

«Теленка впереди поставить, того теленка сверху выдоенным молоком [помазать], опять [корову] повываивать» (Н. У. Нимеев).

«А когда корова пренебрегает, [теленка] молозивом обмазать, голову его намазать выдоенным молозивом, она облизывает. “*Гоо, гоо!*” — если сказать, [корова] теленка жалеет. Молозиво выдоить, молоком помазать, [тогда] быстро примет. “*Гоо, гоо!*” — говорят, когда теленком пренебрегает, [его] молозивом помажут и к той корове обращаются, зовут» (Ц. О. Манхаева).

Среди форм воздействия на овцу зафиксированы также сведения о том, что ее следовало припугнуть — ударить по носу до крови, этой кровью смазать ягненка:

«По носу [овцу] ударят, чтобы кровь пошла, потом того ягненка намажут и подводят к овце» (А. О. Бостаева).

Сходные рассказы записаны от теленгитов:

«Бить ее [овцу] надо... Держать [овцу], немножко курдюк крутить... Курдюк, хвост немножко крутить руками, так чтоб больно было, и она будет потом ягненка нюхать, и потом она будет молока отпускать. [Нужно] крутить [курдюк] и песни петь» (Ч. П. Тулаева).

«Ее [верблюдицу] шибко бьют, арканом связывают передние ноги и шею, [подгибают передние ноги]. Тогда верблюжонка подводят» (Ч. П. Тулаева).

И по калмыцким, и по теленгитским традициям записаны рассказы о том, что животное могли утрашать:

«Собаку приведут. В ладони хлопают, овца ягненка начнет жалеть, примет... собаку испугавшись, ягненка примет. И петь нужно, слова произносить» (О. С. Бадмаева).

«Мажут ягненка сзади, собаку приводят, чтобы овца испугалась. Тогда ей станет жалко ягненка» (З. Т. Якоякова).

Центральное место в обрядах приручения занимали особые звуковые формы воздействия на животных, исполнение которых сопровождалось поглаживанием, похлопыванием по спине животного, стимулирующим сцеживанием молока из вымени. Каждому виду животного предназначались особые слова — фонетические звукоформы, которые не имеют

лексического значения, но выполняют совершенно определенные коммуникативные функции.

По материалам, записанным у калмыков, заговорные тексты основаны на следующих фонетических формах:

- для овцы — пёёг/пёёгя/пёёге/пёёгшь, пвяягм, тпрёшь, тпрё хаш, хош, хош туа, туа;

- для коровы — ho/hoу,<sup>9</sup> хоо/хоов.

Обнаруживается сходство этих заговорных словоформ в различных монголоязычных и тюркоязычных культурах:

- для овцы — тпро/тпрого/тпроа/тпрогат (тувинцы), тпо/тпро (теленгиты), тээгэ/тойго/гүтээ (буряты), тойго (халха-монголы);

- для коровы — го (теленгиты), өөг (тувинцы, буряты).

Приведенные слова-призывания опираются на сходную звуковую основу. В обращениях к овце стержневыми являются звуки, которые В. В. Мазепус определяет как полузвонкий лабиальный вибрант.<sup>10</sup> В публикуемых примерах калмыцких текстов этот способ артикуляции весьма опосредованно передан через сочетание согласных пв/тпр. В текстах для коровы стержневым выступает г взрывной или его фрикативный вариант.<sup>11</sup> Фонетическое единство форм-обращений к определенному виду животных в разных этнических традициях представляет собой чрезвычайно важное явление — этот весьма архаичный и стойко сохраняемый пласт традиционной культуры с точки зрения относительной хронологии возможно датировать временем пратюркского, протомонгольского периода.

Заговорные тексты бытуют в нескольких структурных разновидностях, от речевых до песенных. У калмыков речевая форма заклинательных обращений, построенная на основе многократного повтора вербальной формулы, зафиксирована преимущественно в обрядах для коровы, реже для овцы. Обращение к корове представляет собой многократно повторяемое приговаривание «*хо-ов, хо-ов, хо-ов*», «*ho-o, ho-o, ho-o*», произносимое с долгим продлением гласной и осуществляемое в рамках нормативной речевой позиции.

Отметим, что эти словоформы входят в систему традиционных хозяйственных животноводческих команд. Так, обращение «*ho-o, ho-o*» является также средством успокоить корову во время доения; команда «*Хач!*» (произносится резко, коротко, с восходящим интонационным

<sup>9</sup> Звуку калмыцкого языка «h» соответствует «г» фрикативное.

<sup>10</sup> Кондратьева Н. М., Мазепус В. В. Скотоводческие заговоры в культуре алтайцев. С. 51.

<sup>11</sup> Согласный звук, входящий в фонетическую систему калмыцкого языка.

рисунком) — сигнал идти вперед; команда «Ха!» (произносится акцентированно, коротко, с интенсивным выдохом) — остановиться.<sup>12</sup>

В заговорные обращения могут быть включены требования:

Хо-о, хо-о,	Хо-о, хо-о,
Туһлын ав!	Теленка прими!
Хо-о, хо-о,	Хо-о, хо-о,
Туһлын авхнчнь!	Ты давай принимай теленка!

(Н. У. Нимеев)

В отличие от южносибирского региона, в Калмыкии отмечены единичные упоминания об интонируемых заклинаниях, основанных только на звукосимволических словах. К примеру, в культуре теленгитов напеваемые заговоры, опирающиеся лишь на эти особые фонетические формы, составляют основной массив, заклинания же с поэтическими текстами менее распространены (среди типичных комментариев: *«нужно петь без слов»; «всегда поют без слов, а моя мама слова придумала, чтобы нескучно было»*. Т. М. Курдяпова).

Заговоры, которые включают в себя поэтический ряд, являются, вероятно, стадияльно наиболее поздним этапом развития наблюдаемой традиции. У калмыков песенные заговоры пели преимущественно для овцы. Как правило, тексты весьма кратки, их содержание составляют увещевания и просьбы принять ягненка, призывы и требования одуматься и пожалеть детеныша. Строки обрамляются инициальными или завершающими разделами, основанными на многократном повторе заклинательных слов:

Хаврин хар салькнд	Под весенним сильным ветром
Хажуда юуһан дахулач?	Рядом с кем ты пойдешь?
Пөөһе, пөөһе, пөөһе!	Пёёгя, пёёгя, пёёгя!

(Х. С. Болдырева)

Пвөөһм, пвөөһм!	Пвягм, пвягм!
Хаврин хар салькнд	Под весенним сильным ветром
Хажудан юуһан кевтулхм?	Рядом с кем ты будешь лежать?
Пвөөһм, пвөөһм!	Пвягм, пвягм!
Хээртэ сээхн үрэн	Бедного хорошенького друга
Юңһад хайжахмч?	Зачем бросаешь?
Пвөөһм, пвөөһм!	Пвягм, пвягм!

(О. С. Бадмаева)

<sup>12</sup> У теленгитов зафиксированы сходные по звучанию сигнальные команды: «Хёгчу!» — идти вперед; «Ха!» — остановиться.

Пвөөһм, пвөөһм!	Пвяягм, пвяягм!
Хурһа яһад авхулжаһмч?	Ягненка почему не принимаешь?
Хаврин хар салькнд	Под весенним холодным ветром
Хажудан яһад кевтулхмч?	Рядом с кем будешь лежать?
Пвөөһм, пвөөһм!	Пвяягм, пвяягм!
Хаврин хар салькнд	Под весенним холодным ветром
Хажудан юуһад дахулхмч?	Рядом с кем пойдешь?
Хээртэ сээхн үрэн	Милого хорошенького детеныша
Юңһад хайжхмч?	Почему бросаешь?
Хээртэ экнь болхлаг	Будь милосердной матерью
Эн үрэн авхнч.	И этого детеныша прими.

(О. С. Бадмаева)

Хаврин хар салькнд	Под весенним холодным ветром
Хажудан юуһан дахулнач?	Рядом с кем пойдешь?
Хош туа, хош туа, хош туа,	Хош туа, хош туа, хош туа,
Хош туа, хош туа!	Хош туа, хош туа!
Намрин хар салькнд	Под осенним холодным ветром
Нааран юуһан дахулнач?	Сюда с кем вернешься?
Хош туа, хош туа, хош туа,	Хош туа, хош туа, хош туа,
Хош туа, хош туа!	Хош туа, хош туа!

(Ж. К. Бадмаева)

Увлин хорн киитнд	В зимнюю стужу
Өөрөд кенэн дахулнач?	Рядом с кем пойдешь?
Хаврин хар салькнд	Под весенним холодным ветром
Хажудан кенэн дахулнач?	Рядом с кем пойдешь?
Хош, хош, пөөһө, пөөһө!	Хош, хош, пёёгя, пёёгя!

(Ц. К. Джаргаева)

Делңго богшурһа	Без вымени воробей
Дегдөмлөн дахулна!	С птенчиками рядом!
Делңгтө чи	С выменем ты
Юуһан дахулхмч ардан?	Позади кого будешь идти?
Тпря, тпря, хош, хош, хош!	Тпря, тпря, хош, хош, хош!
Хурһан ав!	Ягненка возьми!
Хурһан ав!	Ягненка возьми!

(Б. С. Тягинова)

Обнаруживается поразительно буквальное сходство основных сюжетных мотивов в различных монгольских культурах:

Бурятский: «Когда весенние ветры завоют, кто будет следовать за тобой?».

Калмыцкий: «Под весенним холодным ветром кто рядом с тобой пойдет?».

Бурятский: «Два красных соска твоих кто будет сосать?».

Калмыцкий: «У воробья без сосков — птенцы, а ты с выменем бросаешь детеныша».

Организация поэтического текста опирается на универсальные для тюрко-монгольских культур закономерности: начальная аллитерация строк, объединенных попарно или в четырехстрочную строфу; принцип образного и синтаксического параллелизма, синонимического и варьированного повтора, тенденция к равносложности строк.

Калмыцкие песенные заговоры для овцы являются достаточно однородными в структурно-стилевом отношении. Переменность масштаба музыкально-поэтического периода определяется словесным рядом — обращения и просьбы могут спонтанно варьироваться и дополняться. Границы строфы принципиально разомкнуты, открыты — в рефренных разделах заклинательные слова могут быть произнесены столько, сколько нужно для достижения результата. Хотя примеры калмыцких песенных призываний записаны в ситуациях воспоминаний об обрядах приручения, активно бытовавших в довоенный период, тем не менее воспроизводимые варианты сохраняют типические признаки, обусловленные назначением ритуальных текстов.

Песенные заклинания основаны на напевно-декламационном типе мелодики с незначительной долей внутрислоговых распевов. В отличие от более архаичных по звуковому облику алтайских и тувинских заклинаний, опирающихся на узкообъемные ладо-звукорядные структуры с тоновым составом нетемперированного строя, исполняемых с обилием микромелодических подробностей (в том числе с озвученным дыханием, сбросами, глиссандированием, звуковысотной вариантно-стью ступеней) и насыщенным тембровым спектром, калмыцкие тексты обладают более нейтральными, выровненными характеристиками. Не случайно народные исполнители эти молочные заговоры могут называть *ахр дун*, т. е. короткие песни, отмечая темброво-тесситурное и мелодическое сходство с ритмизованными песнями более позднего историко-стилевого пласта.

Мелодика ряда песенных призываний строится на попевочном комплексе, опирающемся на квартный тетракорд (нотный пример 4), терцию с субквартой (нотный пример 1). Другие напевы разворачиваются в широком диапазоне на основе сцепления малообъемных ячеек, составляющих октавный звукоряд (нотный пример 3).

Нотный пример 1

Бадмаева Ж. К., 1910 г. р.

Ха-в(а)-рин ха-р(а)ла саль(е)к(е)н д(е) Ха-жу-да юу-хан  
 да-хул-на-ч(а)? Хош ту-а, хош ту-а, хош ту-а, хош ту-а,  
 хош ту-а, хош ту-а, хош ту-а, хош ту-а, хош ту-а!  
 Нам-рин хар саль-к(е)н д(е) наа-ран юу-хан да-хул-нач?  
 Хош ту-а, хош ту-а, хош ту-а, хош ту-а, хош ту-а!

Нотный пример 2

Бостаева А. О., 1926 г. р.

Ха пөөһ, пөөһ, пөөһ! Хав-рин ха-р(а) саль-к(е)н-д(е)  
 Ха-жудан юу-хан да-хул-нач? Де-л(и)н, у-га бог-шур-на  
 хо-р(ы)н-һу-ч(и)н да-хул-на! Чи юу-хан да-хул-нач?

Важнейшая характеристика песенных заговоров связана с ритмической стороной — равномерная метрическая организация напевов генетически связана с моторикой движения, с необходимостью

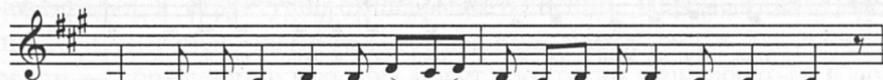
успокаивающего похлопывания животного. Вероятно, темп этой пульсации, мерность смены иктов и предыктов имеют физиологическое воздействие на животное (отмечу, что практически все записанные тексты распеваются в очень скором темпе).<sup>13</sup> Основные ритмические доли дробятся на более мелкие четные и нечетные группы. Весьма характерным является использование синкопированных ритмических фигур.

Нотный пример 3

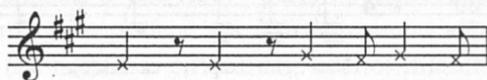
Джардаева Ц. К.



Ү.н(и) лән жи-л(и) н(ы) хо - р(ы)нд(а)н э-в(е)рән ке.нән да.хул.нач?



Өн . ч(е)н юу.һан кев тө.һдр өө рәд йо.вад йо.в(вын).ч(и)?



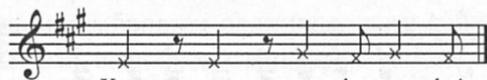
Хош, хош, пөө - һә, пөө - һә!



Ү.в(и)лән хо.р(а)н кии - т(ы)нд(а)н (й)өө - рәд ке.нән да.хул.нач?



Хав - рин ха.р(а) саль - к(а)нда ха.жу.да ке.нән да.хул.нач?



Хаш, хаш, пөө - һә, пөө - һә!

Сходство рассматриваемых форм с колыбельными обуславливается общей функциональной основой и проявляется в композиционной подвижности, возникающей под действием спонтанно рождающихся обращений, которые тем не менее образуют фонд устойчивых формульных

<sup>13</sup> Среди полевых калмыцких материалов есть лишь одна собственно колыбельная песня. Чаще всего в качестве колыбельных напевали короткие песни или плясовые мелодии, темп баюкания и похлопывания детей (порой очень интенсивного) мог быть весьма быстрым.

мотивов, в ключевом значении особых магических успокаивающих слов, выполняющих роль своеобразного рефрена, в психосоматическом значении равномерной темпо-ритмической основы.

Нотный пример 4:

Джардаева Ц. К.

$\text{♩} = 140$

Хав-рин ха-р(а) са-л(и)к(е)н-д(е)нь Ха-жу-дан ю-ган да-хул-нач?

Хурхан у - га бол(ы)х(ы)ла - г(а) Хув-д(ы)нь тү-рүн-д(е) йов - ха - че?

Тву-а, тву-а, тву-а, тву-а!

Де-л(и)н, у - га бог - шур - ha де-г(и)д(е)м-л(э) да - хул - на,

Де-л(и)н - тө чи юу - ган да-хул - нач?

Тву - а, твуа, твуа, твуа!

Среди воспоминаний о приручении животных особенно подробные и красочные рассказы связаны с уговорами верблюдицы:

*«Если ты его [верлюда] обидишь, он никогда не забывает, обязательно отомстит. Поэтому они, когда должен верблюжонок родиться, они в степь уходят. Если кто-нибудь увидит или руками потрогал, он уже не подойдет к этому верблюжонку. И тот так пропадет... Тогда что делают? Они [хозяйева] этого верблюжонка берут, верлюда приводят, привязывают. Собираются, в общем, такие танцы делать, песни, старинные песни. До утра они танцуют, а когда уже старинные песни перед утром начинают петь, тогда этот верблюд начинает плакать и подходит к своему верблюжонку, и принимает ... Они, оказывается,*

любят, когда люди танцуют. Когда верблюд близко, он всегда наблюдает, издали все равно он смотрит» (Н. У. Нимеев).

Обряд воздействия на верблюдицу предстает как развернутое и сложное действие. Для того чтобы уговорить ее вернуться к брошенному верблюжонку, хозяйка устраивает нәр (праздник), на который приглашает своих родственниц и соседок. Этот праздник даже называют хурм, т. е. свадьба:

*«Тогда, арьку привезя, народ оповестив, в хотоне по кибиткам известив, хурм делают, праздник делают, тех людей собирают, стариков, девушек, играющих на домбре. Тогда моей маме лет четырнадцать—пятнадцать было. Ту домбру к уху верблюдицы зацепляют. Возле уха верблюдицы стул поставят, для моей мамы, сверху телеги ширдык постелив, моя мама сидит. А верблюдицу приведут, мама на телеге сидит, впереди верблюжонок, белый верблюжонок. Та домбра к уху верблюдицы привязана. Подвязана, бантик привешен. Народ арьку пьет, протяжные песни поет, празднует. Тот праздник делая, гуляют полностью, как на свадьбе, прямо свадьбу делают. ... Домбра играет-играет-играет, к той верблюдице в ухо песни поют, на домбре играют, та верблюдица, прям, рыдает, верблюжонок принимает... В старину людям, приучающим верблюдицу, тем девушкам, женищинам родственницы большой шерстяной красной платок надевали, говорили, что подарки. Большая радость, говорили, что верблюдица верблюжонок приняла» (Ц. О. Манхаева).*

Один из наиболее типичных репортажных фрагментов связан с описанием того, что, поддавшись уговорам, на рассвете верблюдица начинает рыдать и соглашается принять детеныша:

*«А перед утром, когда уже в сон потянет человека любого, уже тяжело, тогда он сдается, уже плачет... тогда принимает» (Н. У. Нимеев).*

*«Когда верблюдицу уговаривают, длинные песни поют, праздник делают и протяжные песни поют. Утро наступит, рассвет, только начнет светать, тогда верблюдица начнет плакать, рыдать... Чтобы того верблюжонок приняла, песни поют, настоящие протяжные песни» (Б. Г. Меяева).*

*«До рассвета калмыцкие песни поют, арьку держа в руках, песни распевая, та верблюдица из глаз слезы льет. Затем, разжалобившись, того верблюжонок облизав, принимает ... в старину [так бывало]. Собравшиеся люди сидят, калмыцкую водку в маленькие чашки наливая, поют... Десять женищин стоят, вот так рядом верблюжонок лежит, они поют-поют. [Верблюдица], разжалобившись, пожалев, слезы льет, подходит и затем принимает [верблюжонок]» (М. Б. Адучиева).*

Этот устойчивый сюжет чрезвычайно интересно сопоставить с монгольскими материалами. Так, в мифологическом предании о первопредке, который понимал язык животных, повествуется о том, что его верблюдица провинилась и бежала. Человек настиг ее и наказал — подрезал сухожилия, чтобы она не могла ходить, и забрал у нее верблюжонка. Об этом событии он сочинил песню, и с тех пор верблюдицы, услышав такую (т. е. ту самую) песню, льют слезы и начинают кормить верблюжонка. В этом свете приведенные рассказы оказываются не только устойчивым элементом обряда, но и важнейшим сюжетным мотивом, восходящим к основам традиционной картины мира кочевника-скотовода.

По воспоминаниям пожилых калмыков, при обрядах приручения верблюдицы звучали приговаривания, основанные на словоформах *бобн/бобня, бооджюла*. Вспоминают, что верблюдицу могли уговаривать такими обращениями:

Хөн хурхан дахулх,	За овцой идет ягненок,
Үкр туһлан дахул,	За коровой идет теленок,
Һуңн унңһан дахул,	За кобылицей идет жеребенок,
Чи юуһан дахулнач?	А за тобой кто пойдет?

(Н. У. Нимеев)

Для верблюдицы могли произносить *магтал* — восхваление:

Туулын эк тург цаһан,	Вершина горы очень бела.
Товшлг биилг цаһан.	Застегнутая рубаха бела.
Ээждән эңкр цаһан,	Вокруг все милое бело.
Эн насндан орчх цаган.	В этой жизни вселенная бела.

Подобные ритмизованные четверостишия могли звучать во время пляски, их выкрикивали для подбадривания танцоров, выказывания им своего одобрения. Примечательно, что в качестве форм, выполняющих закликательные функции, упоминаются наигрыши на домбре. К сожалению, среди моих полевых записей есть лишь два инструментальных образца, которые исполнители определяли как предназначенные именно для рассматриваемых целей: первый близок наигрышам, сопровождающим исполнение эпоса «Джангар», второй — плясовым. Отмечу, что калмыцкие экспедиционные материалы подтверждаются параллелями из монгольской традиции, где в обрядах приручения верблюдицы зафиксирована игра на хуре (струнном смычковом инструменте).

Кроме того, в качестве заговорных форм у калмыков зафиксировано пение протяжных свадебных песен — *куук уулюлдг дун*<sup>14</sup> (дословно — «песни, заставляющие невесту плакать»). Чаще всего

<sup>14</sup> Зафиксировано исполнение песен «Саиг сяхан саарл», «Маля тамгта борнь».

упоминается распространенный по всей территории Калмыкии текст «Сайг сөөхн саарл» («У иноходца буланого»), а в Малодербетовском р-не называют песню «Маля тамгта бор» («Гнедой с тамгой в виде плетки»). В приведенных выше комментариях о ходе обряда приручения верблюдицы прослеживаются параллели с центральным этапом свадебного ритуала, когда накануне отъезда в семью жениха невеста прощается с родственниками и девичьей жизнью: собравшиеся женщины всю ночь поют, играют на домбре, а на рассвете, едва забрезжит свет, наступает кульминация — звучание протяжных песен должно довести невесту до рыданий.

Таким образом, в обрядах приручения домашних животных магической силой наделялись различные интонационные (музыкальные) формы: команды-приговаривания, песенные заклинания, наигрыши на домбре, протяжные песни. Вероятно, наиболее архаичную часть, ядро традиции составляют собственно декламационные обращения и песенные заклинания, основанные на особых звуко-символических словах, входящих в систему своеобразного языка общения с животными. Чрезвычайно важным для калмыцкой традиции является процесс вовлечения и наделения обрядовыми функциями текстов иной жанровой природы. В культурах, сохранивших более раннее состояние, как у теленгитов, молочные заклинания для разных видов животных исполняются на один формульный напев, опирающийся на тетракордный звукоряд, при этом наблюдается тесситурная и темповая дифференциация в зависимости от адресата, например, звуковысотные уровни исполнения заклинания козе и верблюдице различаются на октаву. Калмыцкие заговорные тексты свидетельствуют о развитии данного обрядового комплекса, о стадийно ином этапе развития традиции, втягивающей в свой состав новые элементы.

Сохранение и развитие пласта заговорных скотоводческих форм при редукации и трансформации многих других жанров в калмыцком фольклоре показывает ведущее значение рассматриваемых текстов в этнической культуре. Исследование этнографических и текстологических (артикуляционных, интонационно-тембровых, ритмических) аспектов представленных форм — актуальная задача, необходимая при разработке вопросов истории и типологии тюрко-монгольских традиций.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Список исполнителей

#### *Республика Калмыкия*

Адучиева Мацк Бадмаевна, 1929 г. р., баһ дөрвд, дунд хурл,<sup>15</sup> Малодербетовский р-н, п. Ханата.

Бадмаева О. С., 1934 г. р., дөрвд, г. Элиста.

Болдырева Харакчин Семеновна, 1921 г. р., хошуд, Кетченеровский р-н, п. Заливной.

Бошаева Мария Лиджиевна, 1917 г. р., баһ дөрвд, шебнр эмг, Малодербетовский р-н, п. Зурган.

Далтаева Бося (Булһун) Убушиевна, 1925 г. р., хошуд, шарад арвн, Кетченеровский р-н, п. Сарпа.

Манхаева Цаган Очировна, 1926 г. р., дөрвд, саарлахн, Кетченеровский р-н, п. Заливной.

Менкенова Цаган Чолкаевна, 1935 г. р., баһ дөрвд, үмкэхн эмг, Малодербетовский р-н, п. Ханата.

Меяева Бося Горяевна, 1926 г. р., хошуд, көткрмүд арвн, Кетченеровский р-н, п. Хошоут.

Нимеев Ноха Умкеевич, 1930 г. р., баһ дөрвд, шондгурцаахн, Кетченеровский р-н, п. Тугтун (Привольный).

#### *Астраханская область*

Бадмаева Джиргл Кориновна, 1910 г. р., хошуд, Астраханская обл., с. Речное (Актюбеевка).

Бостаева Александра Ользятиевна, 1926 г. р., торгудка, Астраханская обл., с. Зензели.

#### *Республика Горный Алтай, Кош-Агачский р-н*

Курдяпова Татьяна Мамыевна, 1952 г. р., теленгит, с. Мухор-Тархата.

Тулаева Чернай Паштыковна, 1925 г. р., теленгит, с. Мухор-Тархата.

Якоякова Затия Тодошевна, 1942 г. р., теленгит, сеок тодош, с. Бельтир.

---

<sup>15</sup> Здесь и далее указываются род, к которому принадлежит исполнитель, или данные о родоплеменной принадлежности исполнителя

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2<sup>16</sup>

### Перевод калмыцких слов, не объясненных исполнителями в их рассказах

Арья — молочная водка

Хотон — селение

Кюр (хюрум) — блюдо, мясо овцы, запеченное в яме с золой

Ширдык — коврик, сделанный из шерсти или чакана (тростника)

<sup>16</sup> В составлении этого приложения участвовала М. С. Антонова.

**В. В. Виноградов**

## **ДОРОГА РАЧЕЕВКА**

Отечественная фольклористическая наука имеет солидный опыт анализа исторических преданий.<sup>1</sup> Но споры до сих пор идут вокруг их «историчности».<sup>2</sup> Насколько они могут стать полноценным историческим источником? Ведь для историка в первую очередь необходимо отделить факт от вымысла. «Так периоды, особенно приверженные традиции, позволяли себе наиболее свободное обращение со своим прямым наследием. Слово неодолима потребность творчества, подавляемая почтением к прошлому, брала естественный реванш, заставляя выдумывать это прошлое».<sup>3</sup> В отношении к фольклору продолжают быть актуальны вопросы о механизмах порождения повествования. Как история и исторический персонаж трансформируются в фольклорном тексте? В конце концов, чем история отличается от фольклористики?

Фольклор образует свою реалию, где история представлена сочетанием персонажей, мотивов, сюжетов. Один из путей решения проблемы лежит в новом обращении к полевому материалу и его анализу. В настоящей работе приводятся наблюдения над двумя текстами, записанными в Новгородской обл. в последнее время.

---

<sup>1</sup> *Криничная Н. А.* 1) Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987; 2) Персонажи преданий: становление и эволюция образа. Л., 1988; *Пропт В. Я.* Поэтика фольклора. М., 1998; *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура. СПб., 1994; *Соколова В. К.* Русские исторические предания. М., 1970; *Чистов К. В.* 1) Былина «Рахта Рагнозерский» и предание о Рахкое из Рагнозера // *Чистов К. В.* Фольклор. Текст. Традиция: Сб. статей. М., 2005. С. 199–225; 2) Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). СПб., 2003.

<sup>2</sup> См., например: *Панченко А. А., Петров Н. И., Селин А. А.* «Дружина пирует у берега...»: на границе научного и мифологического мировоззрения // *Русский фольклор: Исследования и материалы.* СПб., 1999. Т. 30. С. 82–91.

<sup>3</sup> *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. М., 1973. С. 54.

Огромное болотистое пространство к северу от излучины Мсты сейчас необитаемо. Еще в первой половине XX в. оно было населено,<sup>4</sup> разбросанные деревни соединялись сетью дорог и путей. Вот пример своеобразной болотной «кругосветки»: *«А потом туды... ой, Зайково, а от Зайково потом Фальково. А от Фальково сюды Пилюшня. А от Пилюшни – Бабчёцы, а потом Новинка. И там с Пилюшни ище дорога в это... Да. Вот туды... Мы в Дорохови жили. Вот, Чесна. Чесна, потом Дорохово. Чесна – семь киломитров. Потом Дорохово – чётры киломитра. Потом там... ой, Плосскоё. А потом... Уезжа, а потом – Граблá... А потом – Бурга. Вот так. И мы ходили туды за пианицей»*. Среди воспоминаний о старых дорогах несколько раз промелькнул топоним «Рачеевка». Анализу текстов, связанных с ним, посвящена настоящая работа.

*«А тожё церква стояла... Маловиширский район. Вот от Виширы, там на Зиленицину дорога была. Вот, и отсюда вот по Рачеёвки... тожё мимо её... по Рачеёвки. На озиро, тако хорошоё, Спасское озиро, называицы»*.<sup>5</sup>

Рассказ о возникновении дороги Рачеевки в мае 2000 г. записал у Нины Михайловны Ивановой<sup>6</sup> из д. Опути собиратель Е. В. Платонов. Приведу полностью текст поведенного рассказа. Кроме Нины Михайловны в разговоре о местных «древностях» принимали участие еще два человека: ее сестра Мария Михайловна и житель той же деревни Николай Николаевич. Их ремарки даются в квадратных скобках.

*– Вот. А дядюшка наш, он был сельским старостой, так у ево было это всё записано в книги-то в этой. Вот, а мы читали. Вот. <...> Да ну, мы малиньки были, дак... А патом... А в Заборовви был урянник. Вот, а у урянника... там книга-то большая была. Вот. Мы читали вот эту... как её... фу... про дорогу-то. Про Рачеивку-то.*

<sup>4</sup> См., например: Список населенных мест Новгородской губернии. Вып. 7. Тихвинский уезд. Новгород, 1911. С. 50–55.

<sup>5</sup> Иванова Нина Михайловна (1931 г. р., ур. д. Моклочиха – Заборовский с/с; совр. Любытинский р-н). Зап. в д. Опути – Гарьская вол. 30 апр. 2000 г. Е. В. Платонов. Церковь, упоминаемая во фрагменте, — Преображенский храм на Спасо-Оскупском погосте.

<sup>6</sup> Не раз во время работы на Мсте автору приходилось слышать «особые» замечания о Нине Михайловне. Основной смысл их сводился к тому, что она «всякого наговорит», так как «сказочница». С точки зрения фольклориста, такие отзывы можно было заменить другим словом – «сказительница». Опыт личного моего общения с Ниной Михайловной показал, что она в своих «сказках да рассказках» активно использует тот фонд фольклорной выразительности, который был создан многими поколениями ее предков. Фольклор имеет другую точку зрения на «точный факт», но это уже тема несколько иного разговора.

*Вот. Там тожи описано, когда вот Рачеев этот. Ну, какой-то тожжé богатый – Рачеев этот. Ришил...*

– Помещик?

– ... Помещик, аль кто он был, вот Грузино... Грузино с Боровичам свизать, по-мо[е]м[у], да, Грузино с Боровичам свизать. А тут болоты – никак. Чериз болоты-то ни попасть было. Это Рачеев искал всё кто бы вот там эты... топучину: болото топкоё, мог бы приадолець. Вот. Ну, и туда-сюда... туда-сюда... Потом он... туда, в Новгород ударилсы и говорит: вот так и так я хочу Боровичи и Грузино, штоб свизать. Вот. Надо. А где вот робочих достать, штобы можно было дорогу построить? Вот и... там иму какой-то старичок и подсказал. Говорит, ежжсай в тюрьму.

– В тюрьму?

– Да. И там, говорит, хлопцы такии, в общим, сидят, што они могут всё [сделать].

[Мария Михайловна: Диловые.]

– Диловыи... ребята. Они сидят ни за што. Поговори с начальником лагиря. Вот, кто согласицы, возьми под свою опеку. Вот. Ну, вот и взяли. Вот это я читала у... этово... ни у старосты, а у этово...

[Мария Михайловна: Урянника.]

– Урянника.

– И они дорогу строили?

– Он привё... Он говори, што, а скоко можно взять? Вот. Ну, вызвали там перово специалиста и говорит: «Вот дорогу можжети построить нам?». Само главное шесть киломитров топучина: ни на лошади ни на чём ни проехать. Тонут лошади там. Вот. Он и говорит: «А больши шисти чиловек и ни нада. Это, – говорит, – уже помеха будёт: больши шисти. А шесть чиловек – надо». Вот. Ну и подобрал, он сам подбирал вот этот... ну, который вызвалсы первый. Сам подбирал парней. Этых парней и под евону опёку отдали вот этому Рачееву. Он сюда привёз. Оны погидели. Ну, и сказали, што ни торопи нас, мы тебе дорогу сделаем. И вот эты... лагирники, как их называли. Оны сказали, што нам онново лета мало. Шесть киломитров нады вот забушйть эту топучину. И вот. Ну, этот Рачеев и говори, што... што вам, мол, требуецы, я вас всем обиспечу. А оны говорят, а нам чево требуетцы? Нам время только. Время, а больши мы от тибя ничиво ни попросим. Ну и, штоб питаньё было како-то: робота тижжёлая. Вот. И, вы знайти, вирёвки нам, нам вирёвок взять негде. Вирёвки и питаньё. А остальное будит – мы сами всё сделаем. И вот оны два

лета пилили осину. И эту осину... Лапти и роздетьи – голыи... мало ли, до сих пор... эту осину тоскали на этих вирёвках...

[Николай Иванович: Лапти, мои лапачочки!]

– Виревкам. И забушили за два года. А жили, вот... Тут как-то в нашей газете и по радио. Ище радио у нас говорило, а типерь отрезали от нас и вообще отрезали...

[Николай Николаевич: Щас десять лет радио у нас нету!]

– Вот. Вы понимаети, по радио это... пиридают... вот с нашей типографии... «Кто может, в общем, объяснить, почему Пилюшня названа Пилюшний?». Вот. И ты вот варианты при[вел] и ты... и... Восимьдисят читьри года старушки... Ездили в Пилюшню, и спросили: «Почиму ваша Пилюшня Пилюшней названа?» – «А шо, милинький, ни знаю». А там вот написано, што... Вот когда Рачеев взял этих, робчих-то, и где вот Пилюшня стоит... на мести Пилюшни он разришил им поставит пилёвню. Ни сарай, а пилёвню.

– Чтобы дерево пилить?

– Нет. Нет.

– А что это?

– Вот сарай...

[Мария Михайловна: Видимо, сарая...]

– Оно видимо сарая. У сарая залобки зашиты, дверь ести. Вот. А пилёвня: вот срублен сруб, крыша нанисена, а, дажи, ни... этово, ни полу нету и не... ни зашиты ни залобки, ни... ни эты...

– А что ж там делали?

– Вот эты люди жили. Вот, говорит, когда вы построити дорогу... ну, дорогу построити, я вам разришу дома построити. Будити жить, говори, здесь. Вот. А сичас в пилёвни живити. Щас пока в пилёвни живити. Вот этот Рачеев.

[Николай Николаевич: В сараи!]

– Оны жили вот в этой пилёвни. Вот. А потом, когда оны вот на второй-то год уже забушили эту дорогу-то. Вот. Приехал этот Рачеев. Он и говорит, што вот, го[во]рит, попробуй на лошади проедь, говорит. Хоть одно бривно кочнецы, мы, говорит, ну... будим знать, што где чиво нидостаток. Вот. Во скоко оны ридов наслали это... этот осину, забушили это болото. Ну, и там навозили песок, закатали, дорогу устроили. Он говорит: «А типерь пилите лес». Лес... много лесу-то тогда было. Так ни торговали лесом как щас. Вот. Оны все настроили дома. Эты шесть чилавек построили... вот в Пилюшни. И назвали «Пилюшня» в честь этой пилевни. Вот, што а... А потом там Дупиль был. Это

уже в Дрегольском районе. Он *зас* в Любытинской пиришел этот Дрегольской район. А там вот Тидвóрье, Зáхошка была. <...> Ну, вот. Дак вот там. Зáхошка и около Зáхошки диревня Дúпиль... под... опять што вот... один дупляшки делал. Вот. Там много было... ну...

– А что такое дупляшки?

– Вот пустое дерево, большое пустое дерево. Спелят, оно токо кромки, а сиредка пустая. Дак вот один...

[Николай Николаевич: Осина!]

– Один *стициалист* делал дупляшки вот эти, ну, меры там... картошку мерили, зирно мерили. Вот. Дно там вделывал... а обделаёт. Полумерки и меры... это, диривянные лехкии оны... были. Вот. И так и назвали Дúпиль... диревню Дúпиль. Вот с Пилюшни эти рабочии-то. И вот оны там остались жить... эти вот. И диревня построилась. Потом эти вымирли. Потомки. Потомки разъехались типерь. Живут там старики... да худая типерь эта Пилюшня.

– Дачники, наверное?

– Да. Ни дачники, можна сказать. Дачники, туда далеко опять ехать, добирацы-то далеко. Вот. А *зас* уже и дорогу опять всю разхломотили. Никому ничиво ни надо. <...>

– Во время войны вот эту Рачеевку, дорогу диржали, [берегли]. Вот бабы, старьи, дети. Не было мужиков-то не было, дети! Вот. Вить таскали на сибе балáниц. И делали вот эту лижневку. Ни лижневку, а просто... вот к машинам три бревна сколачивали там как-то связывали. Вот. И машины ходили вот по этой... Тут три бревна и тут три бревна. Машинная дорога – прямая. Лижневка. И до самово Спаса и туда до этой, вот до... до Кристов... лижневка была.

– Там болота все.

– По болоту и вить это стоко киломитров.

[Николай Николаевич: Да сорок! Сорок!]

– Да, сорок будет. Вить это все у баб... бабьим рукам вот. Дома печку стопит, рибитишик накормит. Везде семьи были. Вот по пять по шесть чиловец и... ну, у ково скоко. И гоняли все ровно.

[Николай Николаевич: И роботали!]

– Роботали... от зори до зори.

[Николай Николаевич: И дитей водили...]

Текст, записанный в деревне Опути, представляет комплекс из нескольких преданий, к которым примыкают воспоминания о Великой

Отечественной войне. Ядро рассказа — повествование о возникновении дороги Рачеевки и деревни ее строителей Пелюшня. Ракчеев, «какой-то богатый» барин, задумал связать дорогой с Грузино с Боровичами. Ему посоветовали набрать рабочих из заключенных новгородской тюрьмы. Артель из семи (шести) «лагерников» за два лета настелила гать на болоте. Ракчеев разрешил каторжникам на месте будущей деревни поставить пилевню (род сарая)<sup>7</sup> и там жить — пока дорогу не построят. Позже на этом месте и возникла д. Пелюшня.

За «основным» текстом следует предание о возникновении названия д. Дупель, которое связано с производством деревянной посуды. Далее повествование вновь возвращается к истории д. Пелюшня и дороге Рачеевке времен войны. Все тексты объединяет в единый комплекс старая дорога.

Возникновение населенного пункта в связи с деятельностью особого человека («первопредка») характерно для устной исторической прозы. Схожие повествования записаны как на территории Северо-Запада России, так и на других территориях.<sup>8</sup> Рассказ об эпизоде «малой» истории был письменно зафиксирован, что стало признаком авторитетности дальнейших письменных пересказов.

Наиболее интересным персонажем исторического предания является инициатор постройки дороги в болоте — Рачеев. Его локализация с с. Грузино безошибочно указывают на «исторический» прототип — графа Алексея Андреевича Аракчеева. В этом аспекте текст представляется крайне любопытным. Но, прежде чем приступить к анализу поступков персонажа исторического предания, необходимо познакомиться с еще одним текстом, записанным на Средней Мсте. Разговор произошел в 2004 г. Моей собеседницей была уроженка этого края Валентина Ивановна, краевед из Малой Вишеры.

— А вот ничего не слышали о деревне, Пилюшня?

— *Слышала! Вот эта Нина Михална вот тока с ее слов я знаю про эту дивевню.*

— А что она вам говорила?

— *Пилевни вот коринь, да? Вот это ана рассказывала? В газетки публиковали, дивченки записывали ат ние. Пилюшня. Там ат чиво названье?*

<sup>7</sup> См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 3. С. 28; Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. СПб., 1999. Вып. 4. С. 422, 423.

<sup>8</sup> См. об этом: Соколова В.К. Русские исторические предания; Криничная Н. А. Персонажи преданий: становление и эволюция образа; Разумова И. А. Потаенное знание современной русской семьи. М., 2001.

Пилюшня. Там жи угол такой. Так. Мбцаница: от Зббаравья идет. Вот был матирьял у миня собран по... На кассету записан... Женщина. Ана и в Вишире. Ана слипая, ана щас... и щас еще жива. Ана родам аттуда, ана очинь харашо рассказывала. Это диревня Мбцаница. Там сичас ничево нет, исчезнувшая диревня. Мощеные улицы, крас[иво]... грит, была у нас чистата. Улицы милі, как ана гаварила, месные житили. Што в деривнях ни всигда эта наблюдалась, гарит, диревня Гризнұхи там.

– Мощаница потому, что мощеная?

– Маценая, вот ат сюда. Дальши – Пилюшня. Ну, там все кругом балота. Мацаніца – ана как-то вот здесь и... Вот и щас, за ягодами идешь, там... и барінки праскальзывают... И дальши балота-та идет. Вот. А Пилюшня... што... штобы пастроить на балоти вот дом, там вот как пилэвни эти называют. На высокие ставили... вот жилищи-та.

– А пилевни, объясните, это, наверно, местное название, да?

– Да. Вот тетя Нина как обьисняла... Пилэвня это што? Сначала ставица пилэвня, а патом настил дэлаца: пол и дом строица. Штобы ат зверей, ат вады выши была: вот эти сваи, вот эти.

– Помост.

– Памост, да.

– Помост – это и есть пилевня?

– Пилэвня. Вот ана так абьисняла. Раньши, я ни знаю... што в газетки кто-то написал што-то о Пилюшни што-то... И ана эта... приходит ка мне: «Ой, а мне вот... – дедушка у нее писарем, – он мне рассказывал то-то то...». Типа этово вот рассказывала ана... о Пилевни.

– А вот она вам не рассказывала... Я не помню, кто мне тогда рассказывал... Там что-то Пилюшня связана с Аракчеевым была?

– Дак, дарога вот Пилюшня до Любытина... Ани... кто как называют, но Рачеевка пачим-то назавна.

– Дорогу называют Аракчейвка?

– У них в слови, если спросити, Рачеевка.

– Рачеевка?

– Рачеевка. Я вот здесь пыталась как-то вот с этим разабраца. «Аракчеевска»... «Аракчеевка» – ни звучит... Все Рачеевка называют. Не назавут: «Аракчеева». Ни как: «Раче[евка]». Гаварят, в вайну, якабы, какой-та ваенный был, в каком званиш? Раче... Рачеев – фамилия. И он, якабы, там мастил. Но, наверное, это ниправильна?

– Народ говорит так?

– Да. Народ гаварит, што Рачеев такой вот там был. Там жи был аирадром, в Бальшом Забаровьи, в годы вайны. Ни исключино, можит быть. Там дароги-та ни прахадныи: немиц жи... в Малой Виширы... На Пиллюшню-то ближи ехатъ. Он жи там и застрял, што балота все... ни пралестъ была. ...

[Тут моя собеседница отвлеклась на воспоминания нескольких военных эпизодов, которые я опускаю при публикации.]

- А Аракчеев, мне кажитца, вряд ли.
- А так дорога назвалась «Рачеевка»?
- Вот ани слава гаварят чиста: «Рачеевка».
- Рачеевка.
- Вот ково ни спросишь: «Рачеевка».
- И эта дорога проходили через Пиллюшню... откуда, еще раз?
- На Любытина... потому што... Патаму што в детстви нас с Ленинграда, вот каво привазили, ани вспоминают. Ани ехали на Мащеной дароги на тилеги с Любытина до Заборовья.
- С Любытина до Заборовья?
- Ана была мащеная вся. Типерь вот на этой дароги... уже идет эта...<sup>9</sup>

Рассказ Валентины Ивановны распадается на две части. В первой пересказываются сведения, полученные от Нины Михайловны. При этом затрагивается только тема происхождения д. Пелюшня и название соседней с ней д. Мощаница. Во второй части рассказа моя собеседница говорит о дороге Рачеевке, опираясь на свои детские воспоминания. Попутно отметим, что, возможно, дорога имела и другое название — «Боровицкая» — по пункту назначения. Например: «А на лошадях ездили, вот, как свирнем в Вишору, там шла како-то Боровицка дорога. И у этой у Боровицкой дороги был дядька, как охранник какой-то этой дороги. Тут уш, што там эту дорогу охранять. Дак, вот бывало, приедешь на эту дорогу, кто ездил... Надо вот попасть в церков... На лошади... Дак, вот на ету, на Боровицку дорогу и туды. А дорогой-то заприщали, ето она, как вроди бывала, как и жилизная... Какое што! Вот. Дак вот, объезжали туды, попадали... С лошадям ездить туды, а отсюд ни попасть было на лошидях...».<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Дубова Валентина Ивановна (1940-х г.р., ур. д. Большое Заборовье). Зап. в пути между д. Оксочи и Колмыково – Оксоченская вол. 19 июня 2004 г. В. В. Виноградов, Т. Б. Щепанская.

<sup>10</sup> Лаврова Анна Лаврентьевна (1917 г.р., ур. д. Бабчицы). Зап. в д. Новинка — Шарьинская вол. 22 августа 2000 г. В. В. Виноградов.

Возникновение дороги связывается с другим (более «актуальным») временем и другим персонажем — «военным» по фамилии Рачеев времен Великой Отечественной войны. Именно его волевыми усилиями и создается дорога. Впрочем, «военный Рачеев» действует как герой предания. Разница между двумя версиями заключается в «отточенности» или «оформленности» текста. Нина Михайловна не раз пересказывала историю возникновения д. Пелюшни как своим знакомым, так и приезжим исследователям. В ее устах предание оформилось в связанный устойчивый текст. Размышления Валентины Ивановны еще не являются в собственном смысле «фольклорным текстом». Это своего рода «пред-предание» — в связи с Рачеевкой группируются мотивы и герои, характерные для преданий, все это соотносится с ярким историческим событием. Герой, имя которому дается дорогой, приобретает новую форму.

Итак, своим возникновением дорога обязана некому Рачееву, его воле и усилиям. В одном случае — это барин, задумавший связать Грузино с Боровичами. В другом — «командир» времен войны. Насколько случайны эти образы и взаимосвязаны?

Важно отметить, что ни одна из наших собеседниц не связала непосредственно Рачеева с графом А. А. Аракчеевым. *«Ну, какой-то тожé богатый Рачеев этот. ...Помещик аль кто он был».* Или: *«“Аракчеевска”... “Аракчеевка” — ни звучит... Все Рачеевка называют. Не назовут: “Аракчеева”. Ни как: “Раче[евка]”».* При этом вотчины графа находились в непосредственной близости от места записи повествований. Да и упоминание с. Грузино недвусмысленно указывает именно на графа Алексея Андреевича. Оба рассказчика сходятся на одном: Рачеев — строитель дороги Рачеевки.

Подтверждение этой связи: граф А. А. Аракчеев — дорога (или ее строительство) находим в мемуарной литературе. Описанию хозяйства (вотчина Аракчеева считалось «образцовой» для всей России) отведено особое место в воспоминаниях. Одним из ключевых показателей «примерности» этого хозяйства, естественно, были дороги. Из воспоминаний Е. Ф. Фон Брадке: *«Прекрасные деревни, множество домов с зеркальными стеклами, соединенные между собою шоссейными дорогами, представляли весьма живописную общую картину».*<sup>11</sup> Здесь можно найти некоторые переклички с приведенным выше описанием д. Мощаницы: *«Мощеные улицы, крас[иво]... грит, была у нас чистата. Улицы мили, как ана гаварила, месные житили».*

<sup>11</sup> Аракчеев: свидетельства современников. М., 2000. С. 107.

В мемуарах, в основном, описывается только главная дорога: от Чудова к Грузино, связывавшая поместье с трактом Птербург–Москва. Воспоминания Н. А. Качалова: «Проезжали 120 верст на почтовых. Начиная от Чудова до границы Тихвинского уезда, по дороге к Тихвину, Аракчеевым было устроено шоссе, существующее до настоящего времени. Во время всемогущества временщика шоссе было заперто воротами, устроенными в каждом селении, и Аракчеев позволял проехать по своей дороге только тому, кому желал оказать особую милость, и тогда выдавал ключи для отпираания ворот. Все же проезжающие должны были ездить по невозможной грунтовой дороге, проложенной вдоль шоссе. Замечательно падение, почти моментальное, всех временщиков. Только что получено было известие о кончине императора Александра I, не было никаких официальных распоряжений, и сам Аракчеев, и вся Россия признала, что власть его окончилась. В это самое время проезжала в Петербург белозерская помещица Екатерина Васильевна Рындина, бой-баба. Она топором разбила все замки на воротах шоссе, первая проехала без позволения, и с тех пор дорога поступила в общее употребление, замки не возобновлялись, и Аракчеев этому покорился».<sup>12</sup>

Любопытно, что само падение всесильного графа передается молвой через «дорожный» код. Всесилие графа соотносится с закрытой дорогой и его отход от дел выражается тем, что закрытая дорога открывается для всех. В связи с этим несколько соблазнительно вспомнить о запрете ездить по Боровицкой дороге, приведенным выше. Хотя факты XIX и XX вв. едва ли взаимосвязаны и описывают общее отношение властей к дорогам.

Теперь обратимся к «лагерникам» из повествования Нины Михайловны. На неслучайность их возникновения в предании могут указывать такие факты. Во-первых, после убийства А. Ф. Минкиной граф А. А. Аракчеев значительно пополнил количество насельников новгородских тюрем. Так в мемуарах М. С. Мухановой читаем (из воспоминаний ее отца о разговоре с Николаем Павловичем в 1825 г.): «“Мне, конечно, ты можешь все говорить”. – “Ну, так я вам скажу, что пока вы здесь церемонитесь с вашим братом в том, кто должен взойти на престол, Аракчеев занят тем, чтобы разыскивать убийц своей любезной. Все тюрьмы новгородские полны, и у него множество царских бланков, так что он может сослать в Сибирь кого ему угодно”».<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Там же. С. 102.

<sup>13</sup> Там же. С. 296–297.

Отметим, что одно из немногих упоминаний графа в прозаическом фольклоре как раз связано с делом об убийстве А. Ф. Минкиной.<sup>14</sup>

Во-вторых, еще более широкий круг источников, послуживших для формирования фольклорного текста, связан с бытом военных поселян. В мемуарах И. И. Европеуса читаем: «В бытность мою объездным врачом, я имел возможность познакомиться не только с бытом поселян, их семейными отношениями, нуждами, но и с тяжелыми работами как самых поселян, равно резервных войск, назначенных для обработки полей. Работы сии были столь обременительны для солдат, помещенных в сырых мазанках и не привыкших к рубке леса, осушке болот, выворачиванию пней и камней до глубокой осени, что, несмотря на сытную пищу и графскую чарку водки, больных было много, большая часть страдала лихорадками, поносом, цингой, водяною и куриною слепотою. Смертность была значительна. Солдаты хотя и роптали, но с работ возвращались с песнями и бубнами в угождение начальству; зато ночью раздавались по всему лагерю стоны и оханье, ибо, по неимению печей в мазанках, солдатам негде было греться, тем менее сушить обувь и платье».<sup>15</sup>

Эта цитата подводит нас к другому кругу аналогий — историческим песням о графе А. А. Аракчееве. В разных текстах он именуется по-разному: Аракчеев, Ракчеев, Ракчеив, Ракчев, Рахчеев, Рачаев и как и в новгородском предании — Рачеев. Значительное число вариантов связывает воедино трудности жизни военных поселян с постройкой дорог. Наиболее интересным в этом отношении представляется песенный сюжет «Корабельщики бранят Аракчеева».<sup>16</sup> Постройка дорог графом А. А. Аракчеевым связана с тяжелыми условиями труда:

Ты, Ракчеев-господин,  
Всю Россию разорил,  
Бедных людей прослезил,  
Солдат голодом поморил,  
Дороженьки проторил,  
Он канавушки прорыл,  
Березами посадил,  
Бедных людей прослезил! (№ 237)

<sup>14</sup> Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. СПб., 1999. Кн. 1. С. 646, № 163 «Аракчеев».

<sup>15</sup> Аракчеев: свидетельства современников. С. 154.

<sup>16</sup> Исторические песни XIX века. Л., 1973. С. 237. В сборнике опубликовано 20 текстов на данный сюжет (№ 237–257, с. 160). Далее при цитировании указывается номер текста в антологии.

Для этих песен характерен мотив (среди предъявляемых графу обвинений) постройки дорог. Смысл их, конечно, заключается в тех тяжелых физических работах, которых требовало подобное строительство. (Вспомним о цитированных выше воспоминаниях.) Этот мотив повторяется в других вариантах песни:

Все дорожки покопал,  
Част березничак сажал. (№ 239)

Всю Россию разорил,  
Все дороженьки порыл,  
Часты столбики становил,  
Березками усадил,  
Солдат голодом поморил... (№ 241)

Хорошо гребцы гребут, весело песни поют,  
Разговоры говорят, все Ракчеева бранят:  
«Наш Ракчеев-дворянин все дороженьки изрыл,  
Все дороженьки изрыл, все мостами замостил,  
Разной краской раскрасил.  
Разной краской раскрасил, березками усадил...». (№ 246)

Или сам грозный Ракчеев бранит своих крестьян, стращая:

Я за эту за вину на работу вас сошлю:  
На такую на работу, на казенненькую,  
Все дороги перерыть, березами посадить! (№ 242)

Из сводных примечаний к текстам следует, что сюжет создания дорог традиционный. Граф А. А. Аракчеев в нем лишь на какое-то время «заменял» своих «предшественников», к которым обращались со сходными обвинениями. «Сюжет традиционен и в более ранних песнях связан с именами Репнина, Гагарина, Меншикова <...> Некоторые варианты сюжета применяются в XIX в. и к другим государственным деятелям...».<sup>17</sup> Итак, «фольклорный» А. А. Аракчеев, стоящий в ряду других «начальников», связан с мотивом постройки дорог. Ему противостоят люди подневольные, «корабельщики», «солдаты», «лагерники». Такая схема фольклорного отражения истории возникала как составной элемент текстов, имеющих различные функции. Мотив удерживает статус героев и характер их отношений, составляя своего рода схему. Время действия, имена героев изменяются, так же как изменяется и характер контаминации с другими мотивами.

<sup>17</sup> Там же.

Таким образом, текст Нины Михайловны в основном передает (через промежуточный «книжный» вариант) историческое предание XIX в.

Рачеев другого текста демонстрирует дальнейшее развитие знакомой нам схемы предания. Основной мотив сохраняет свою структуру. Есть воинский начальник, который приказывает строить дорогу: *«Гаварят, в вайну, якабы, какой-та ваенный был... Рачеев – фамилия. И он, якобы, там мастил»*. Подразумеваются и ее строители — достаточно вспомнить военные воспоминания Нины Михайловны. В размышлениях Валентины Ивановны изучаемый мотив не достиг такой выпуклости, как в предании об основании д. Пилюшня. Он соотносится с другой исторической реальностью — Великой Отечественной войной. Здесь тоже используется схема, которая характерна для преданий о войне. Стратегическая дорога, используемая для подвоза боеприпасов и пополнения к передовой линии фронта, превращается в место окончания войны. *«Ни исключино, можит быть. Там дароги-та ни прахадныи: немцз жи... в Малой Вишеры... он жи там и застрял, што балота всё-всё... ни пралесть была»*. Войско гибнет в пучине. Вот еще один характерный фрагмент о Рачеевке: *«С Вишеры-то отступали: там же всё войско шло. Самая главная дорога была»*.<sup>18</sup> Или: *«А от нас оно дорога болотом: все настил, настил, настил круглой. Туда... вот немцы-то заехали, да и там-то и утонули, в болоти. – В войну? – В войну, да. Вот там вот торчат вот эти... ихныи танки... в болоти»*.<sup>19</sup> Актуальность исторических воспоминаний о войне превысила память о некогда всесильном графе А. А. Аракчееве.

В фольклорных трактовках происхождения той или иной реалии объект оказывается первичным. Сам факт его существования вызывает к жизни повествование о его происхождении и особенностях.<sup>20</sup> Это определяет вторичную, объяснительную функцию исторического предания. Используемые в таких текстах мотивы комбинируются и наполняются определенными историческими реалиями, характер которых диктуется не прошлым, а настоящими бытовыми представлениями об истории и историческом процессе.

<sup>18</sup> Михайлова Ольга Ивановна (1923 г. р., ур. д. Гарь). Зап. в д. Гарь – Гарьская вол. 3 мая 2000 г. Зап. В. В. Виноградов, Е. В. Платонов.

<sup>19</sup> Минина Клавдия Васильевна (1922 г. р., ур. д. Концы). Зап. в д. Концы – Гарьская вол. 7 мая 2000 г. Зап. В. В. Виноградов, Е. В. Платонов.

<sup>20</sup> Ср.: Панченко А. А., Штырков С. А. Предания // Традиционный фольклор Новгородской области. Сказки. Легенды. Предания. Былички. Заговоры (по записям 1963–1999 гг.). СПб., 2001. С. 203–205.

**А. Ю. Александрова**

**ФОЛЬКЛОРНЫЙ АРХИВ  
КАФЕДРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА  
РГПУ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА**

**(фрагменты истории, современное состояние)**

Работа по собиранию, исследованию традиционной народной культуры в стенах РГПУ им. Герцена началась в 1930-е гг. и была тогда связана с именем известного фольклориста Н. П. Андреева. Однако самые ранние материалы, сохранившиеся в архиве (середина 60-х гг.), относятся к периоду работы в стенах университета Л. С. Шептаева. В 80-х гг. систематизация архивных материалов велась под руководством доктора наук, профессора И. Г. Левина. В 1986–1992 гг. с приходом О. Р. Николаева экспедиционная работа на факультете, а вместе с ней и пополнение архива, переориентировка на новые носители хранения фольклорных материалов пережили значительный подъем. К сожалению, в 1995–2000 гг. случился пятилетний перерыв в деятельности архива. Экспедиционная работа в это время не велась, архив пережил пожар и переезд, часть материалов была утрачена. Большую помощь и поддержку архиву и кабинету оказывал Е. А. Костюхин (1938 — 2007), профессор кафедры русской литературы филологического факультета, работавший в стенах РГПУ им. А. И. Герцена с конца 80-х гг.

С 2000 г. с приходом на кафедру русской литературы А. Н. Власова им, совместно с Н. Н. Артеменко, зав. кабинетом фольклора, были восстановлены плановые студенческие экспедиции, начаты научные исследования. Восстановилась деятельность архива, и начался новый этап его развития. С 2003 г. основная работа по разбору материалов,

хранящихся в архиве, систематизации, оцифровке и т. д. проводится А. Ю. Александровой.

## **Общие принципы хранения материалов, системы архивирования**

Все материалы из собрания кабинета традиционной народной культуры представлены четырьмя основными разделами: собственно архив полевых экспедиционных материалов занимает 1–3-й разделы собрания. 4-й раздел — учебно-методический. Коллекции, собранные в плановых экспедициях студентами и сотрудниками РГПУ им. Герцена в 1977–1995 гг., содержатся в 1-м разделе архива. Во 2-м разделе архива — экспедиционные записи, начавшие поступать с 2001 г. (в каждом разделе применяется своя, исторически сложившаяся нумерация единиц хранения). В 3-м разделе собрания содержатся материалы, предоставленные в распоряжение архива отдельными собирателями, студентами, копии материалов из других архивов. 4-й учебно-методический раздел включает в себя библиотеку книг и статей (в том числе в электронном виде), опубликованных аудио, видео, мультимедиа материалов, а также лучшие студенческие курсовые, дипломные работы, учебные материалы, разработки, записи лекций и т. п.

Принципы индексации единиц хранения: за единицу хранения принимается как 1 аудиозапись на кассете (условно выделяемый целостный текст), так и 1 фотография, 1 рукописный текст (один лист или несколько, например, статья или фрагменты статьи).

Полный шифр, характеризующий данную единицу хранения, состоит из 4 элементов, включающих цифровые и буквенные обозначения: 1) индекс раздела архива (всего 3 раздела архива, см. выше), 2) индекс коллекции, экспедиции, 3) индекс носителя (см. ниже); 4) индекс данной единицы хранения. Кроме того, для аудиокассет и катушек пленок в индекс единицы хранения вводится буквенное обозначение стороны, канала. Для рукописных материалов, если за единицу хранения берется не один лист, а статья, фрагмент статьи, то по мере необходимости в скобках указывается количество страниц.

Третий элемент архивного номера — индекс носителя включает буквенное обозначение, характеризующее *тип носителя*. На сегодняшний день в архиве встречаются следующие типы носителей:

**Ас** — аудиокассета

**MD** — мини-диск

**Vc** — видео кассета

**CD** — CD-audio, data и т. д. диск

**Б** — бобина–катушка

**п.** — папка рукописных материалов и т. п.

Архивный номер аудиокассеты 02-04-Ас01(А24) будет читаться следующим образом:

Пример	02	04	Ас 01	(А24)
Расшифровка	Второй раздел архива (экспедиции начинающая с 2001 г.)	Материалы экспедиции Пинежский р-н Архангельской обл. 2004 г.	Аудиокассета № 01	сторона А, запись № 24
Общий принцип индексации	1 индекс раздела архива	2 индекс коллекции, экспедиции	3 индекс носителя	4 индекс единицы хранения

Сегодня отдельно в каждом архивном разделе постепенно формируется коллекция электронных копий архивных материалов (преимущественно на CD и DVD носителях. Наиболее ценные материалы хранятся также на жестком диске компьютера). Такие копии имеют дополнительную пометку CD-копия, DVD-копия и т. д., которая ставится перед полным индексом первоисточника.

## Общая характеристика основных разделов и коллекций

### 01 раздел архива

(Архив 1977–1995 гг.)

Первые учебные фольклорные практики (начиная с 1976 г.) — руководитель Е. И. Анненкова — проводились совместно с диалектологическими профессора В. И. Чагишевой, много лет занимавшейся брянскими диалектами. И именно это определило выбор места первых выездов.

В конце 80–сер. 90-х гг. под руководством О. Р. Николаева проводились систематические научно-исследовательские экспедиционные поездки в Тверскую обл. Среди участников этих экспедиций можно назвать А. Тарабукину, М. Л. Лурье М. В. Калашникову, С. Г. Леонтьеву, Е. В. Кулешова.

В этот раздел вошли материалы первых плановых экспедиций студентов и преподавателей РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы этого раздела архива не пополняются. Остановимся подробнее на содержательной характеристике коллекций 1-го раздела:

В период 1978–1986 гг. под руководством Е. И. Анненковой (заведующая кафедрой русской литературы) проводилась планомерная работа по исследованию различных районов Брянской обл. В этот период совершались плановые учебные выезды больших групп студентов-практикантов (до 20 человек), проходившие 1 раз в год. В течение нескольких лет экспедиция работала только в Севском р-не, постепенно были охвачены и другие, прежде всего соседние районы. Всего в период 1978–1987 гг. было обследовано 7 районов:

Севский — 1978, 1979, 1980, 1982, 1983, 1984, 1987;

Суземский — 1983, 1984;

Клинцовский — 1985;

Комаричский — 1980, 1981, 1982;

Погарский — 1983, 1985, 1987;

Почепский — 1985, 1987

Трубчевский — 1985, 1987.

Архив представлен прежде всего расшифровками — рукописных записей полевых тетрадей и аудиоматериалов — всего более 10 000 ед. хр. (60 папок). Копии этих материалов дополнительно систематизированы по 4 разделам — «свадебные», «календарные», «необрядовая лирика», «частушки» (еще 50 папок). Сохранилось и небольшое количество аудиоматериалов — 10 катушек-бобин, меньше 10 аудиокассет. Большая часть аудиоматериалов утрачена. Малое количество сохранившихся аудиоматериалов связано также со спецификой полевой работы этого времени, когда в целях экономии пленки привезенные материалы расшифровывались, и записи последующих экспедиций делались поверх старых. Дневниковые записи этого периода не сохранились.

В брянских материалах представлены традиционные календарные песни — более 1500 ед. хр. (в аудиозаписях — 6 масленичных, 3 святочных, 2 троицкие, 1 волочечная); около 2000 листов расшифровок частушечных циклов (16 в аудиозвучании); 2500 ед. хр. свадебных песен (больше 50 ед. хр. в аудиозаписях), включая этнографические описания свадебного обряда. Представлено и значительное собрание хороводных, плясовых, игровых песен (4 ед. хр. в аудиозаписях).<sup>1</sup>

В Брянском архиве особенно следует отметить большое собрание образцов поздней лирики, «жесточкого» романса, народных песен военной поры (больше 100 ед. хр. в аудиозаписях и 3000 листов

<sup>1</sup> Рукописные расшифровки хороводно-игровых песен не выделены в отдельный жанр, рассредоточены в папках «необрядовые», «свадебные», «календарные».

расшифровок «необрядовой лирики»). В материалах представлены записи не только сольного, но и яркого самобытного ансамблевого исполнения. Эти материалы, собранные в 1977–1985 гг., представляются уникальными, так как такого рода материалы редко попадали в сферу интересов профессиональных собирателей в этот период. Они дают представление о сюжетном составе, степени и качестве вариативности текстов, особенностях сольного и ансамблевого исполнения. Ведется работа по расшифровке этих материалов (в том числе музыкальной), подготовке к публикации, с приложением в виде аудиодиска.

На сегодняшний день все аудиоматериалы, хранящиеся на катушках-бобинах, и основная часть аудиокассет оцифрованы, перенесены в память компьютера, составлены полные реестры, расшифровки, сделаны CD-копии (всего около 20 часов звучания).

С приходом в 1986 г. на филологический факультет О. Р. Николаева в экспедиционную работу факультета влилась новая струя, что сказалось и на развитии архива. В 1987–1992 гг. под его руководством проводились систематические плановые обследования в Тверской обл. (15 районов) и пограничных районах Псковской (7 районов), Новгородской (3 района), Ленинградской областей (4 района). В этом фонде больше 70 папок расшифровок, описей, дневниковых записей; около 200 аудиокассет, 10 бобин.

Экспедиции этого времени решали не только учебно-методические задачи, но уже в значительной степени были нацелены на научно-исследовательскую работу. Плановые учебные экспедиционные выезды с большим количеством студентов-практикантов проводились в этот период два раза в год (летом и зимой). Также дополнительно осуществлялись внеплановые экспедиции, иногда общее количество экспедиций за год достигало 4–5 выездов. В неплановых экспедициях работа осуществлялась малыми группами (2–3 группы по 2–4 человека). В задачу каждой группы входило обследование одного куста деревень. Участниками таких экспедиций были уже не столько студенты-практиканты, но прежде всего выпускники, аспиранты, связывавшие свою дальнейшую профессиональную деятельность с фольклористикой, опытные собиратели, выезжавшие в поле по 5–10 раз.<sup>2</sup> Также в этот период под руководством О. Р. Николаева формировалась система архивирования и первичного описания материалов, отражающая не только особенности данного региона, но в то же время характеризующая сферу исследовательских

<sup>2</sup> См. статью М. Л. Лурье, М. А. Тарабукиной «Фольклорно-этнографические экспедиции РГПУ им. А. И. Герцена» (Живая старина. 1994. № 4. С. 63–64).

интересов собирателей. Используемая в этот период классификация по тематике дает наиболее полное представление о составе и характере полевых материалов, содержащихся в этом разделе архива:

### **М — Мифология**

- М1 — представление о доме и домовых духах
- М2 — духи природы
- М3 — покойники
- М4 — черти
- М5 — выморочные места, привидения, проклятье
- М6 — ведьмы, колдуны, знахари
- М8 — сны, приметы, судьба
- М(9, 10) — прочее
- М11 — пастушество, бытовая магия

### **Х — Христианство**

- Х1 — локальные легенды (чудотворные источники, провалившиеся церкви, явления икон и т. д.)
- Х2 — народная Библия, этиология
- Х3 — фабулаты (классические легенды)
- Х4 — эсхатология
- Х5 — христианские сны, видения, обмирания
- Х6 — общие христианские представления
- Х7 — христианские мемораты: прозорливые, бесноватые
- Х8 — христианские мемораты: наказание за грехи, крещение
- Х9 — духовные стихи, молитвы, святые письма
- Х10 — прочее

### **И — История**

#### **Л — Лирика (баллады, «жестокие» романсы, частушки)**

#### **Св. О. — Свадебный обряд**

#### **П. О. — Похоронный обряд**

#### **Ск — Сказки**

#### **К — Календарь**

К(Св.) — Святки

К(М.) — Масленица

К — прочее: Егорьев день, Пасха, Троица, Иванов день, Петров день

#### **Пр. — Прочее (пословицы, поговорки, детский фольклор и т. д.)**

Масштабная экспедиция 1989 г. (Торопецкий р-н Тверской обл.) была сориентирована на сбор материала по святочному ряжению. Специально созданная программа предполагала сплошное обследование

региона, чтобы выявить и описать локальные варианты ряжения, получить статистические данные о бытовании различных игр ряженных, сведения о психологических и этических моментах в отношении к ряженым и проч.<sup>3</sup> Большое место среди материалов данного раздела занимает собрание *традиционных сказок*.<sup>4</sup> Эти материалы были частично представлены в работах О. Р. Николаева, но основная часть материалов не опубликована до настоящего времени.<sup>5</sup> Был осуществлен специальный выезд с целью копирования письменного текста «Сон слепой девушки» (Крестовский с/с Куньинский р-н, апр. 1988 г., А. Тарабукина, М. Кириллова). В г. Торопце (1989) осуществлялась работа по сбору материалов по традиционной культуре провинциального уездного города (программа составлена О. Р. Николаевым к янв. 1989 г.). Группа собирателей участвовала также в исследованиях по комплексной государственной программе «Долгосрочная концепция и основные направления экономического и социального развития народности вепсов» (экспедиции 1989–1990 гг. в Ленинградской обл.).

Перечислим **основные коллекции**, составившие раздел архива:<sup>6</sup>

**Тверская обл.:**

**Торопецкий р-н (01–01), февр. 1987 г., июль 1988 г., июль–авг. 1988 г.; янв.–февр. 1989 г.** — Плоскошский, Пятницкий (д. Костино, с. Пятницкое), Озерецкий, Речанский с/с (деревни Ольховка, Кресты, Лысочи), Грядецкий с/с (д. Грядцы), г. Торопец, Озерецкий с/с, Скворцовский с/с — 20 аудиокассет, 10 пленок-бобин, 19 папок расшифровок (ок. 2500 ед. хр.).

**Западно-Двинский р-н (01–02), июль, окт. 1987 г., февр. 1988 г., июль 1988 г.** — Велесский, Старо-Торопский (д. Белица), Ильинский с/с

---

<sup>3</sup> Основная часть этих материалов была освещена в исследованиях: Лурье М. Л. 1) Ряженный и зритель: формы и функции ритуального контакта (битьё) // Судьбы традиционной культуры: Сб. статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой / Ред.-сост. В. Д. Кен. СПб., 1998. С. 106–127; 2) Посиделочные игры святочного ряженья: опыт морфологического описания: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 1999 и др.

<sup>4</sup> Здесь и далее см. указанную статью М. Л. Лурье и М. А. Тарабукиной.

<sup>5</sup> По материалам экспедиции в Осташевском р-не Тверской обл. в 1991 г. был подготовлен сборник «Селигерские сказания», который, к сожалению, так и не вышел в свет.

<sup>6</sup> Приводимые нами сведения дополняют указанные в статье фактические данные, характеризующие современное состояние коллекций. Публикуются сведения о количестве кассет, расшифровок; расширяются сведения об обследованных районах, деревнях (по данным реестров).

(пос. Улин, д. Кукуево); Бенцовский с/с (деревни Новоселки, Хватково, Михеево, Векомане, Староселье), Холтинский с/с (деревни Велеса, Ивановское); Глазомический с/с (Дорожкино) — 18 аудиокассет, 15 папок расшифровок (ок. 1500 ед. хр.).

**Нелидовский р-н (01–03), окт. 1988 г.** (деревни Тисы, Кривцово, Момино, Вышегоры) — 3 аудиокассеты, 2 папки расшифровок (ок.400 ед. хр.).

**Жарковский р-н (01–04), (д. Полоска) — 14 аудиокассет, 2 папки расшифровок (ок. 400 ед. хр.).**

**Осташковский р-н (01–05), апр. 1990 г.** — Встеселовский с/с; Хитинский с/с (д. Давыдово) и Ущицкий с/с. (деревни Пешиково, Синцово, Ширково, Наумово, Теплень, Орлинка, Косицкое, Жданово, Липовец, Заболотье, Могилёвка, Еваново, Печниково, Княжье) — 23 аудиокассеты, 7 папок расшифровок (ок.15 000 ед. хр.).

По материалам, собранным в этой экспедицией О. Николаевым, А. Тарабукиной, М. Лурье, Е. Кулешовым, М. Муратовой, составлен и сдан в печать в 1991 г. сборник «Селигерские сказания» (не опубликован).

**Пеновский р-н (01–06), апр. 1990 г.** — аудиокассет не сохранилось; 2 папки расшифровок (ок. 400 ед. хр.).

**Куньинский р-н (01–08), окт., апр. 1988 г., февр. 1989 г.** — Встеселовский и Ущицкий с/с, Крестовский с/с — 3 аудиокассеты, 2 папки расшифровок (ок. 500 ед. хр.). Псковская обл.

**Холмский р-н (01–10), июнь 1989 г.** — деревни Павлово, Пономарёво, Алоль, Мелехово, Медведево — 13 аудиокассет, 3 папки расшифровок (ок 1000 ед. хр.).

**Андреапольский р-н (01–16) окт. 1988 г.** — аудиокассеты не сохранились, 1 папка расшифровок (ок. 200 ед. хр.).

**Кашинский р-н (01–17), февр. 1991 г.** — 7 аудиокассет, 2 папки расшифровок (ок. 400 ед. хр.).

**Кесовогорский р-н (01–18), февр. 1991 г.** — аудиоматериалов не сохранилось, 1 папка расшифровок (ок. 100 ед. хр.).

**Бельский р-н (01–26), июль, нояб. 1991 г.** — 27 аудиокассет, 1 папка расшифровок (ок. 200 ед. хр.).

**Торжковский р-н (01–27, 28), февр.–март, авг. 1992 г., янв.–февр. 1993 г.** — 5 папок расшифровок (ок. 2000 ед. хр.).

**Бежецкий р-н (01–19) — 2 аудиокассеты.**

**Ленинградская обл., конец 1989 г., апр. 1990 г.**

**Подпорожский р-н (01–13) с. Винница;**

**Бокситогорский р-н (01–14) д. Радогощ;**

**Тихвинский р-н (01–15)** — всего 9 аудиокассет, 4 папки расшифровок (ок.1000 ед. хр.).

**Псковская обл.:**

**Локнянский р-н (01–09)**, авг. 1989 г., июль 1990 г.;

**Куньинский р-н (01–20)**, Встеселовский и Ущицкий с/с, — всего 27 аудиокассет, 4 папки расшифровок (ок.1000 ед. хр.).

В процессе работы по разбору и систематизации материалов этого раздела были выявлены следующие ранее не учтенные материалы:

**Архангельская обл.:** Каргопольский р-н, 1983 г.; Коношский р-н, 1983 г.; Пинежский р-н, 1983 г.

**Краснодарский край:** Туруханский р-н, 1990 г.

**Куйбышевская обл.:** 1964 г.; 1965 г.

**Курская обл.:** Дмитровский р-н, 1982 г.; 1983 г.

**Псковская обл.:** Красногвардейский р-н, 1984 г.; Кувшиновский р-н, Островский р-н, 1984 г.; Пушкиногорский р-н, 1984 г.

**Тверская обл.:** Селижаровский р-н, апр. 1990 г.; Калининский р-н., 1991 г.; Кувшиновский р-н, янв.–февр. 1993 г.; Весьегонский р-н, нояб. 1993 г.;

**Ленинградская обл.:** Всеволожский р-н.

**Новгородская обл.:** Окуловский р-н, авг. 1993 г.

В рамках всего этого раздела архива в целом сохраняется систематизация материалов, введенная в 90-х гг. О. Р. Николаевым: каждому отдельному обследованному району (различных областей) присваивается самостоятельный номер коллекции. Порядок присвоения номера коллекции — сквозной устанавливался по мере разбора архивных материалов. При таком способе выделения коллекций записи, сделанные повторно в одном из районов той или иной области, включаются в коллекцию, содержащую материалы предыдущих лет, продолжая уже существующую нумерацию носителей. Основная сопроводительная документация — опись кассет (реестры), с паспортными данными. Расшифровки записанных на магнитофон текстов и копии расшифровок распределены по коллекциям, а внутри каждой коллекции в соответствии с «Классификацией по тематике» (см. ниже). В то же время брянские материалы (1976–1985 гг.) сохраняют черты своей первичной систематизации. Основным носителем в Брянской коллекции являются листы расшифровок, в которых указаны паспортные данные, но нет указаний на аудионосители. Нумерация листов расшифровок сквозная, присваивалась по мере обработки

материалов, без учета места записи и исполнителей; копии расшифровок разложены по жанрам.

В настоящее время ведется работа по составлению утерянных описей-реестров Ас, переводу аудиозаписей на электронные носители, разбору материалов расшифровок, с целью составления указателей маршрутов, уточнению статистических данных. Ведется работа по расшифровке и компьютерному набору традиционных сказок. Планируется публикация этих материалов.

## *02 раздел архива*

### **(Архив экспедиций начиная с 2000 г.)**

После 5-летнего перерыва с 2001 г. была возобновлена фольклорная практика. Начали проводиться ежегодные плановые экспедиции, решающие как учебно-методические, так и исследовательские задачи. В это время архив 1976–1994 гг. после многократных переездов находился в плачевном состоянии — массив неразобранных кассет, бобин и папок с расшифровками текстов. Часть материалов имела шифры, указывающие на наличие системы учета, но принцип архивирования оставался не ясным. Предстояла большая работа по первичной описи всех материалов. Поступающие новые материалы не могли быть включены в эту невосстановленную систему, поэтому было принято решение выделить самостоятельный архивный раздел. Сегодня, когда система архивирования, принятая на 1994 г., выяснена, нам все же не представляется целесообразным введение единой системы архивирования. Во-первых, не все материалы 1-го раздела до конца разобраны и учтены, что затрудняет техническое объединение архивов. Во-вторых, способ архивирования, принятый в определенный исторический период, дает не только общее представление о материалах данного раздела, но характеризует исследовательскую направленность собирателей, основные собирательские стратегии, подходы, техническую базу. И шире — принципы обработки материалов, выделения границ текстов (что особенно важно при сплошной репортажной записи бесед без выключения магнитофона), системы классификации текстов и т. д., т. е. интерпретацию фольклорного текста. Эта информация представляется принципиально важной для более объективной оценки материалов, содержащихся в архиве.

Во 2-м разделе архива (начиная с 2001 г.) порядковый номер присваивается всей экспедиции. Таким образом, все материалы одной экспедиции, независимо от того, один или несколько районов были обследованы, объединяются в одну коллекцию. Коллекция обязательно

сопровождается общим маршрутным листом, в котором указываются все обследованные населенные пункты, опрошенные информаторы, фамилии собирателей и архивные номера материалов. Индекс в целом характеризует год и место работы экспедиции, указываются руководители экспедиции. Материалы этого раздела пополняются ежегодно.

### **Содержательная характеристика коллекций**

Первая коллекция этого раздел архива — материалы совместной экспедиции А. Н. Власова и Ю. И. Марченко (ИРЛИ (Пушкинский Дом)) в д. Катичи Новозыбковского р-на. Брянской обл. (дек. 2001 г.), включающие 4 Ас. В сольном и исполнении дуэтом представлены следующие музыкальные жанры: 1 похоронное причитание, свадебные песни 13 сюжетов, 11 святочных песен, 8 весенних песен и хороводов, масленичные песни 6 сюжетов, 1 жнивная, лирические песни 10 сюжетов, 8 поздних лирических песен, наигрыши на гармони, частушки, колыбельные, потешки, а также 6 заговоров. Особенно интересны записи А. И. Сычева, местного учителя, старообрядца, в которых он размышляет о вере и жизни, исполняет псалмы и молитвы (6 текстов) и любимые популярные народные песни (4 сюжета).

Начиная с 2001 г. сотрудники архива и студенты-практиканты под научным руководством А. Н. Власова проводят плановые обследования различных районов Русского Севера, прежде всего Архангельской обл. (2001–2004 гг.). На сегодняшний день этот архив фонд насчитывает более 120 аудиокассет, 5 видеокассет, 15 мини-дисков, 8 папок рукописных материалов, большую коллекцию фотоматериалов (в том числе на цифровых носителях) и др. В записях этого периода широко представлены все основные традиционные жанры — свадебные песни, причитания, хороводно-игровые, лирические, балладные и поздние лирические песни, образцы детского фольклора, пословицы и т. д. Зафиксированы подробные описания свадебного обряда, праздничных гуляний, молодежных развлечений и т. д. Но главной задачей экспедиций сегодня является фиксация современного состояния традиционной культуры, с учетом многоаспектных подходов к понятиям текста и контекста в народной культуре.

В 2002 г. экспедиция работала в Вилегодском р-не Архангельской обл. Были обследованы следующие населенные пункты: с. Ильинско-Подомское, деревни Лукинская, Кошкино, Осиповец, Ильинское (Воронцово), Выползово, Цеплиха, Красавино, Нылога, Поздеевская (Цепелиха), Роженец, Дьяконово, Борисовец, Зыкова Гора, Андреевская,

г. Сольвычегодск (Котласский р-н). Опрошено более 30 информаторов, сделано записей на 36 Ас, 2 MD, 1 Vc. Кроме разнообразных фольклорно-этнографических репортажей, характеризующих современное состояние местной традиционной культуры, в записях представлены следующие традиционные жанры:

2 похоронных причитания, свадебные песни (6 песенных сюжетов, 2 причитания), лирические песни (3 сюжета), романсы, авторские песни (8 сюжетов), хороводно-игровые, плясовые (4 сюжета) наигрыши на гармошке под частушки (записано 5 гармонистов), 15 частушечных циклов. Более 20 молитв исполнил житель с. Ильинское (Воронцово) Александр Степанович Стенин (ок. 1925 г. р.). Также были сделаны интересные записи от местного краеведа, знатока местной истории и культуры Александра Витальевича Суворова. В г. Сольвычегодске был записан концерт авторской песни, посвященный дню Прокопия Устюжского.

В 2003 г. студентами под руководством А. Н. Власова, Н. Н. Артеменко, А. Ю. Александровой были проведены обследования территории средней Вычегды (Ленского р-на). Целью экспедиции являлся сбор фольклорно-этнографических материалов по народной культуре сельского и городского населения Ленского р-на, устных и книжных источников по истории культуры края. Было обследовано 20 населенных пунктов, опрошено около 100 информаторов. Записано 52 аудиокассеты, 7 мини-дисков. Собраны фольклорно-этнографические сведения по основным календарным праздникам (Святки, Масленица, Пасха, Троица), местным весенне-летним «луговым» гуляниям, формам молодежного досуга, по свадебной и похоронной обрядовости. В местном архиве удалось обнаружить тетрадку, представляющую собой тип самозаписи местной исполнительницы из д. Выемково, в которой был обнаружен наиболее полный местный песенный репертуар, насчитывающий до 75 отдельных сюжетов. Самая большая часть песенного репертуара была зафиксирована непосредственно в Яренске от бывшей учительницы, жительницы города Галины Васильевны Широких (1915 г. р.). В материалах представлены местные наигрыши на гармошке, прежде всего сопровождающие такие танцы, как «Лана», «Восьмера», «Колхозная кадрили». На основе большого количества устных описаний местных вариантов кадрили могут быть восстановлены ее основные части (6 частей с наигрышами). В материалах экспедиции следует отметить сведения по местной прицерковной культуре, зафиксированный складывающийся цикл рассказов о новоявленном местном святом отце Фиагносте (Василий Францович

Яцкевич, 1918–1999). Приобретены и копированы 43 местных издания по истории края. С этого года особое внимание уделяется сбору сведений по мужской культуре: мужские занятия, особенности поведения мужчины в различных обрядовых ситуациях и ритуалах, поведение в повседневности, речевые характеристики, формирующие образ особенностей мужского поведения. Наиболее интересным информантом оказался местный житель д. Заречье Николай Иванович Векшин (ур. д. Кишине).

В 2004 г. экспедиция работала по двум направлениям: часть участников под руководством А. Н. Власова работала в г. Каргополь, а часть под руководством Н. Н. Артеменко и А. Ю. Александровой — в бассейне р. Пинега. Всего было обследовано 9 населенных пунктов (деревни Ваймуша, Веркола, Новый Путь (Артемьевский монастырь), Пиренемь, Чёшигора, села Карпогоры, Сура; г. Каргополь, д. Казаково), опрошено около 70 информаторов, записано 52 аудиокассеты, 5 MD, 2 Vc. На цифровом фотоаппарате были зафиксированы ценнейшие документы местных архивов, в том числе ранее неизвестные материалы по бытине и сказке в записи местных краеведов. К ним относится коллекция фольклорных записей, сделанная в 1920–1930-е гг. каргопольским краеведом Рудометовым (18 тетрадок сказочной прозы и 11 сюжетов былин). Кроме того, были зафиксированы рукописные тетрадки с народными молитвами и службами. Приобретено около 70 экземпляров местных изданий по истории края, публикации местных поэтов, писателей.

В известных песенных центрах (деревни Ваймуша, Веркола, Чёшигора, Пиренемь, с. Сура) были сделаны записи от пяти ансамблей с числом участников от 3 до 5 человек. Было зафиксировано более 130 отдельных песенных текстов. Сюда вошли свадебные песни и причитания (16 сюжетов), календарно-обрядовые — 2 текста; протяжные, лирические, поздние лирические и балладные тексты (зафиксировано около 30 сюжетов); хороводно-игровые песни, ходячи, кадрили — больше 15 сюжетов; «жестокие» романсы, народные песни, популярные авторские песни — 12 сюжетов, детские песенки, колыбельные, частушки. В д. Ваймуша нами были сделаны записи деревенского автора-исполнителя М. Н. Ботовой, 1927 г. р.

Особой областью изысканий участников экспедиции стали историко-биографические сведения, связанные с именами св. прав. Иоанна Кронштадтского, писателя Ф. Абрамова. На родине Иоанна Кронштадтского, в с. Сура, от потомков по линии сестры записаны

интереснейшие предания об отце Иоанне. В д. Веркола удалось записать беседу с вдовой Ф. Абрамова, Л. В. Крутиковой-Абрамовой, встретиться с прототипами абрамовских литературных героев.

В 2005 г. экспедиция работала в Орловском, Котельническом р-нах Кировской обл. (А. Н. Власов, А. Ю. Александрова): города Орлов, Котельнич, села Юрьево, Чудиново, деревни Варюховщина, Давыдовы, Чисть, Нижняя Курень, Подберезная, Цепели, Ватзеги, Кузнецы. Опрошено больше 64 информаторов. Записано 32 аудиокассеты, 7 MD (больше 30 часов записей). Материалы: поздняя лирическая, бытовой романс, частушки (исполнение и самозапись). Календарные, свадебные, хороводно-игровые песни представлены единичными записями. Записаны многочисленные рассказы о календарной и свадебной обрядности, местном быте и укладе жизни, устройстве жилища, о ремеслах. Особенно следует выделить записи, сделанные в с. Цепели от Зинаиды Николаевны Варанкиной (1934 г. р.), уроженки Афанасьевского р-на Кировской обл. (4 часа аудиозаписей), где представлены все основные музыкально-песенные жанры, характерные для с. Афанасьево. Большое внимание уделялось рассказам о купцах, купеческой культуре, а также о местных почитаемых святых, святых местах, иконах. Собраны материалы (устные рассказы, фотокопии рукописных материалов, печатных изданий) по местному почитаемому святому — о. Михаилу Тихоницкому. Копированы рукописные материалы С. Н. Веселковой (1927 г. р.) по истории города (в том числе больше 200 фотографий). Эти материалы включают и дневниковые записи, песенные тексты. Особое место занимают материалы из с. Юрьево, предоставленные нам местным краеведом, учителем физкультуры и истории Б. И. Смирновым (1960 г. р.). В нашем распоряжении оказался целый диск материалов по истории села, куда вошли как научные данные, так и устные рассказы, местные предания, собранные школьниками и самим Борисом Ивановичем; сделаны репортажные записи, комментирующие этот материал.

Центральное место в фотоматериалах этой экспедиции занимает литературное творчество городов Орлова, Котельнича (публикации в местных газетах, брошюры, рукописные материалы), в которых представлено больше 20 авторов. В формате MD зафиксированы встречи с автором-исполнителем г. Орлова — Ю. И. Норкиным (гармонист), автором духовных стихов Л. И. Тельмановой (1940 г. р.), молодой поэссой из с. Юрьево Н. В. Бородиной (1971 г. р.) и Е. П. Казаньевой (1960 г. р.). Авторы не только читают свои стихи, но и размышляют

о своем творчестве. Скопировано 7 книг-альбомов местной жительницы, учителя русского языка и литературы Евг. С. Гунбиной («Военное детство», «Живи, наша дружба», «Любимая профессия», «Мои материалы в Орловской газете», «Наблюдения за погодой», «Пережитое, родное», «Судьбы земляков», «Театр в моей жизни»), а также фрагменты дневниковых записей (1995–2002). В материалах представлен рассказ Л. Н. Фокина (1930 г. р.) об истории Орловского народного театра, об его актерах, режиссерах (семейная династия Фокиных), о декорациях и музыкальном сопровождении театра. Были сделаны фотографии костюмов, часть из которых — сохранившиеся образцы одежды жителей города начала XX в.

### *03 раздел архива*

#### **(Материалы, поступающие от разных собирателей, из других коллекций)**

Коллекции архива пополняются не только материалами, собранными в плановых экспедициях сотрудниками и студентами кафедры. Часть материалов предоставляется на хранение в наш архив отдельными собирателями, поступает из коллекций других архивов. Такого рода материалы образуют самостоятельный раздел архива. Поступающий материал присоединяется к той или иной коллекции в зависимости от источника поступления, места основного хранения. Если количество носителей, предоставленных собирателем, не превышает 1–3 единиц, то они помещаются в основную 1-ю коллекцию этого архивного блока (Коллекция единичных записей, предоставленных разными собирателями). Это преимущественно материалы непрофессиональных собирателей, студентов, любительские записи. Так, например, сюда включены записи, выполненные студентами во время работы по теме курсовой, дипломной работы — по городской культуре, детскому фольклорному творчеству. Здесь представлены материалы из семейных архивов, как, например, записи А. Ф. Лушиной, 1924 г. р. (д. Ефимово Верхнетоецкого (?) р-на Архангельской обл.), переданные в архив ее внучкой, студенткой 1-го курса А. Лушиной. Также в коллекции содержатся материалы непрофессиональных собирателей. Например В. Галеева, выпускница факультета журналистики СПбГУ, предоставила для хранения в наш архив личные записи, сделанные ею в д. Прудок Гомельской обл. (2004 г. — 3Ас).

Ко всем кассетам, хранящимся в коллекции, прилагаются реестры, есть единый указатель мест сбора, информаторов, где дополнительно

специально уточняются данные по собирателям. В этих материалах в основном представлены песенно-игровые жанры, поздняя лирика, «жестокие» романы, народные песни, частушки и т. п. В белорусских материалах находятся также календарные, свадебные песни, описание свадьбы и календарных обрядов. Записи носят разрозненный характер и используются в первую очередь в учебной практике.

В случае, когда количество носителей, предоставленных собирателем (организацией) в архив, превышает 3–4 единицы и предполагается дальнейшее поступление материалов из этого источника, то они выделяются в самостоятельную коллекцию с указанием места основного хранения данных материалов. Все эти материалы сохраняют всю информацию о месте основного архивного хранения, указываются соответствующие архивные номера, подробная информация о собирателях.

Также отдельно представлена коллекция материалов, любезно предоставленных нам И. И. Стесевым. Известный многим фольклористам Санкт-Петербурга журналист, фотограф, музыкант-любитель, энтузиаст, Игорь Иванович принимал участие в экспедициях СПб училища им. Римского-Корсакова (Поозерье), РГПУ им. А. И. Герцена (Вилегодский р-н Архангельской обл.), экспедициях музыковедов Ю. Бойко, А. Ромодина (Псковская обл.) и др. В его личном архиве накоплен значительный видео, фото, аудиоматериал, в основном по Архангельской (Тотемский, Лешуконский, Пинежский, Холмогорский р-ны) и Вологодской областям (Тотемский р-н), редкое собрание пластинок традиционной музыки русского и других народов (около 100 пластинок). В наш архив Игорь Иванович предоставил несколько аудиокассет материалов личных записей, сделанных в Пинежском р-не Архангельской обл. (прежде всего лирические, поздние лирические, хороводные песни), видеокассету.

Сегодня продолжается собирательская работа, студенты проходят камеральную фольклорную практику, в рамках которой знакомятся с принципами работы архива, участвуют в обработке архивных материалов (составляют реестры, указатели, делают расшифровки). Материалы архива используются в дипломных и курсовых работах. Основные направления архивной работы — сохранение, оцифровка, перевод на электронные носители наиболее ценных материалов из нашего архива. Продолжается систематизация, работа по составлению различных указателей, планируется формирование единой базы данных.

Наш адрес: СПб, 1-я линия В. О., д. 52.; Филологический факультет РГПУ им. А. И. Герцена, ауд. 69.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И ЗНАКОВ

- вол. — волость  
г. — год  
г. р. — год рождения  
д. — деревня  
зап. — записал(а), записано  
Имп. РГО — Императорское русское географическое общество  
МГК — Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского  
НЦНМ — Научный центр народной музыки им. К. В. Квитки  
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского  
обл. — область  
ОРЯС — Отделение русского языка и словесности Имп. Академии наук  
пос. — поселок  
р. — река  
РГПУ — Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
р-н — район  
с. — село  
с/с — сельский совет  
СмГВ — Смоленские губернские ведомости  
СМРФ — слоговая музыкально-ритмическая форма  
СМЭС — Смоленский музыкально-этнографический сборник  
СПБГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова  
СПБГУКИ — Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусства

СУС — Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг и др. Л., 1979

у. — уезд

ФЭЦ — Фольклорно-этнографический центр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

\* \* \*

000-00 — числовые шифры, под которыми хранятся аудио- и видеоматериалы. Число до дефиса обозначает номер магнитной ленты или аудио- и видеокассеты, диска; число после дефиса — порядковый номер записи (трека, дорожки) на этом носителе

... — в записи устной речи многоточия поставлены в случаях дыхательной паузы, оговорки и прочих задержек сообщения без смысловых пропусков

< ... > — многоточия в угловых скобках поставлены при записи устной речи в случаях значительных смысловых пропусков и во всех случаях — при пропусках в цитировании письменных источников

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Александрова Александра Юрьевна** — заведующая кабинетом традиционной культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

**Виноградов Валентин Валентинович** — научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, Санкт-Петербург

**Власова Марина Никитична** — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург

**Гилярова Наталия Николаевна** — кандидат искусствоведения, профессор (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского)

**Головин Валентин Вадимович** — доктор филологических наук, профессор, проректор по научной работе Санкт-Петербургского университета культуры и искусств

**Горянина Наталия Юрьевна** — аспирант сектора фольклора Российского института истории искусств, преподаватель Ленинградского областного колледжа искусств, Санкт-Петербург

**Дорджиева Гиляна Андреевна** — кандидат искусствоведения (Бостон)

**Енговатова Маргарита Анатольевна** — кандидат искусствоведения, профессор (Российская академия музыки им. Гнесиных, Москва)

**Калинина Екатерина Андреевна** — аспирант Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

**Калужникова Татьяна Ивановна** — доктор искусствоведения, профессор (Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

**Кучепатова Станислава Валерьевна** — научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, Санкт-Петербург

**Лапин Виктор Аркадьевич** — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, Санкт-Петербург

**Лобанов Михаил Александрович** — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, Санкт-Петербург

**Подрезова Светлана Викторовна** — научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

**Попова Ирина Степановна** — кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова)

**Ромодин Александр Вадимович** — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, Санкт-Петербург

**Рудиченко Татьяна Семеновна** — доктор искусствоведения, профессор (Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону)

## SUMMARY

Field Discoveries of Recent Years: Works and Materials. Issue 2. Traditional Music, Texts, and Rites in Recordings 1982 — 2006 (Folklore and Folkloristics Series. Russian Institute of the History of Arts) / Edited by M. Lobanov — St.-Petersburg, “Dm. Bulanin”, 2009.

The present publication is a sequel – in regard to collection of materials and research methods – of the collection of works under the same title compiled in the Sector of Folklore of the Russian Institute of the History of Arts over 10 years ago. Such a long gap is hardly surprising: discoveries do not occur every day, month, or year.

The author of each article dedicated to a field finding is the one who first made this discovery a subject of scientific research. The present collection contains works connected mainly with folk music.

The opening article by V. Golovin raises several methodological questions connected with the specific character of the current field discoveries of folklorists. Other articles are grouped in five sections:

1. *«The Spring Period in the Traditional Calendar»*. The articles by A. Romodin, V. Vinogradov and M. Lobanov, S. Podrezova describe the phenomenon of vocative formulas in various rites and genres of folklore. All rites and genres are described for the first time.
2. *«The Religious Text in the Folk Tradition»*. Field discoveries described in articles by N. Goryanina, E. Kalinina, S.Kuchepiyatova, T. Kaluzhnikova are connected with a topic new to Russian folklore studies, namely with the life of canonical melodies – both old and those composed in the 18<sup>th</sup> century – in the oral tradition. Old spiritual verses in the paper by N. Gilyarova are close to those collected by P. Yakushkin in the first half of the 19<sup>th</sup> century (the melodies were not recorded

then). The melodies described in the paper are probably variants of those not previously recorded.

3. «*Folk music instruments*». The articles in this section deal with all aspects of the research triad «instrument–performer–music». M. Vlasova found little-known sound tools and musical instruments on the White Sea coast. The paper by I. Popova is devoted to a philosophic understanding of harmonica music by the performer, thus essentially opening a new aspect in the study of harmonica music. V. Lapin publishes a piece performed by a brilliant harmonica player from the Vologda region. It is the first time a harmonica musical composition has been published in such detail.
4. «*Aspects of Field Research*». This section contains articles not devoted to any particular topic. M. Engovatova's paper deals with an interesting phenomenon emerging somewhere between a dance melody and verbal transcendentalism rooted in traditional beliefs. T. Rudichenko states that old Don Cossack songs exist in two forms: melismatic plangent songs and epic intoning, and focuses her attention on the latter phenomenon, which she discovered. G. Dorjjeva is the first to have recorded Kalmyk cattle-breeding songs, which previously were known in other Mongolian cultures except for Kalmyk culture. Finally, the research of V. Vinogradov traces a legend which he was the first to record in regard to the memory of the actual events it originated from.
5. «*Folklore Archive*». Further to previous publications concerning small archives in St. Petersburg institutions conducting folklore research, A. Aleksandrova describes the archive of the Russian Literature Department, Faculty of Philology, Herten Russian State Pedagogical University.

The publication is rich in notations of folk music and photographs.

The authors are leading specialists from St. Petersburg, Moscow, Ekaterinburg, and Rostov-on-Don, as well as young researchers. This collection of works is recommended to folklorists, ethnographers, musicologists and anyone interested in traditional culture.

Translated by Vladimir Belov

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>От составителя</b>	3
<i>В. В. Головин. Девять открытий последних лет</i>	6
<b>ВЕСЕННИЙ ПЕРИОД НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ</b>	
<i>А. В. Ромодин. Северобелорусские весенние «пакліканні»</i>	26
<i>С. В. Подрезова. От календарных паремий к закличкам весны: замечания о становлении интонации клича</i>	42
<i>В. В. Виноградов, М. А. Лобанов. «Штобы дуло, штобы горело...»: выклики ветру на подсеке</i>	75
<b>РЕЛИГИОЗНЫЙ ТЕКСТ В НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ</b>	
<i>Н. Ю. Горянина. «Христоскать можно...» (пасхальный тропарь в предпасхальный период)</i>	92
<i>Е. А. Калинина. Литургический текст и его прочтение в народной традиции</i>	98
<i>С. В. Кучепатова. Об одной немецкой молитве («Кристиплют»)</i>	112
<i>Т. И. Калужникова. Музыкально-поэтические тексты с чертами партесного стиля в устном бытовании на Урале</i>	119
<i>Н. Н. Гилярова. «Божественные стишки» юго-западных районов Калужской области (по материалам экспедиций МГК 2002–2005 гг.)</i>	134
<b>ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ</b>	
<i>М. Н. Власова. Музыкальные инструменты Терского берега Белого моря (по записям 1982–1984 гг.)</i>	166
<i>И. С. Попова. «Корень» игры: к вопросу о понятийной стороне народной инструментальной музыки</i>	176
<i>В. А. Лапин. «На развал» — уличная игра на кирилловской гармонии</i>	194
<b>АСПЕКТЫ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ</b>	
<i>М. А. Енговатова. «Переговоры» — неизвестная форма музицирования</i>	212
<i>Т. С. Рудиченко. Об одном типе сольных интерпретаций многоголосных протяжных песен донских казаков</i>	233
<i>Г. А. Дорджиева. Заклинательные тексты в скотоводческой обрядности калмыков (по экспедиционным материалам 1990–2002 гг.)</i>	244
<i>В. В. Виноградов. Дорога Рачеевка</i>	259
<b>ФОЛЬКЛОРНЫЙ АРХИВ</b>	
<i>А. Ю. Александрова. Фольклорный архив кафедры русской литературы филологического факультета РГПУ им. А. И. Герцена</i>	272
<b>Список сокращений и знаков</b>	288
<b>Сведения об авторах</b>	290
<b>Summary</b>	292

# CONTENTS

<b>Editor's note</b>	3
<i>V. V. Golovin</i> . <b>Nine Recent Findings</b>	6
<b>THE SPRING PERIOD IN THE TRADITIONAL CALENDAR</b>	
<i>A. V. Romodin</i> . <b>Spring «Paklikanni» of Northern Belarus</b>	26
<i>S. V. Podrezova</i> <b>From Calendar Related Paroemiae to Spring Exclamations: Notes on the Evolution of Intonation in Exclamations</b>	42
<i>V. V. Vinogradov, M. A. Lobanov</i> . <b>«Let It Blow, Let It Burn»: Farmers' Exclamations of Farmers during Slash Burning</b>	75
<b>RELIGIOUS TEXT IN THE FOLK TRADITION</b>	
<i>N. Yu. Goryanina</i> . <b>Easter Troparion Before Easter</b>	92
<i>E. A. Kalinina</i> . <b>Liturgic Text and Its Interpretation in Traditional Culture</b>	98
<i>S. V. Kuchepatova</i> . <b>On a German Prayer (“Christi Plut”)</b>	112
<i>T. I. Kaluzhnikova</i> . <b>Music-Poetic Texts with Features of Part Singing in the Oral Tradition of the Urals</b>	119
<i>N. N. Gilyarova</i> . <b>“Divine Verses” in the South Western Parts of the Kaluga Region (according to the Material Collected by the Expeditions of the Moscow State Conservatory in 2002–2005)</b>	134
<b>MUSICAL INSTRUMENTS</b>	
<i>M. N. Vlasova</i> . <b>Musical Instruments of the Tersky Bereg, White Sea Coast (recordings of 1982–1984)</b>	166
<i>I. S. Popova</i> . <b>“Roots” of Playing: on the Conceptual Aspect of Folk Instrumental Music</b>	176
<i>V.A. Lapin</i> <b>“Na Razval” — Playing the Kirillovskaya Harmonica Outdoors</b>	194
<b>FIELD RESEARCH ASPECTS</b>	
<i>M. A. Engovatova</i> . <b>“Peregovory” (“Conversations”) — a Previously Unknown Form of Music Performance</b>	212
<i>T. S. Rudichenko</i> . <b>On One Type of the Solo Interpretations of Polyphonic Plangent Songs among the Don Cossacks</b>	233
<i>G.A. Dorjieva</i> . <b>Incantation Texts in the Cattle Farming Rituals among the Kalmyks (according to Field Materials collected in 1990–2002)</b>	244
<i>V. V. Vinogradov</i> . <b>The Racheevka Road</b>	259
<b>FOLKLORE ARCHIVE</b>	
<i>A. Yu. Aleksandrova</i> <b>Folklore Archive of the Russian Literature Department, Faculty of Philology, Herten Russian State Pedagogical University.</b>	272
<b>List of Abbreviations and Symbols</b>	288
<b>Information about Authors</b>	290
<b>Summary</b>	292

290 =

## ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ ОТКРЫТИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Выпуск второй

**Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 гг.**

Статьи и материалы

*Серия «Фольклор и фольклористика»*

Редактор издательства Е. А. Гольдич

Корректор Е. А. Гольдич

Нотографик и музыкальный редактор Ю. А. Козулин

Компьютерная верстка В. В. Матвеев

Художник А. П. Бакланова

Издательство «ДМИТРИЙ БУЛАНИН»

Налоговая льгота – общероссийский классификатор продукции  
ОК–005-93; 95 3001 — книги, 95 3830 — литература по искусству  
и искусствоведению

Подписано к печати 25.04.2009. Формат 60х90/16.

Гарнитура Таймс. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл.-печ. л. 28,5. Уч.-изд. л. 16.

Тираж 800 экз. Заказ № 3007.

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Искусство России»  
198099, С.-Петербург, Промышленная ул., д. 38, корп. 2

Заказы присылать по адресу:

«ДМИТРИЙ БУЛАНИН»

197110, С.-Петербург, Петрозаводская ул., д. 9, лит. А, пом. 1 Н

Телефон/факс: (812) 230-97-87/703-05-13

sales@dbulanin.ru (отдел реализации)

postbook@dbulanin.ru (книга-почтой)

redaktor@dbulanin.ru (издательский отдел)

http://www.dbulanin.ru







901.  
3-413

ISO 978-5-86007-621-1



9 785860 076211