



В последние десятилетия публикации В.А. Лапина вызывают живой интерес исследователей традиционного русского фольклора. Они не только узко специализированы в этномузыкологическом смысле, но и всегда несут огромный запас знаний историко-филологического и культурологического содержания. В настоящей книге автор предлагает свою точку зрения на самые актуальные проблемы отечественной фольклористики, среди которых специфика локальных традиций, фольклорное двуязычие, «книжная песня» и фольклорные песенные традиции, история русской музыкальной фольклористики.

А. Н. Власов, доктор филологических наук,
заведующий отделом фольклора
ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом).

Для В.А. Лапина характерен широкий культурно-исторический, всеохватный взгляд на любое – общерусское, очень распространенное или конкретное, сугубо местное – проявление фольклорной культуры. Именно это на теоретическом уровне и привело ученого к введению в научный оборот таких чрезвычайно важных понятий, как *фольклорное двуязычие*, *слободской фольклор*, *книжная песенность*, *этническая обостренность развития фольклора* и пр. Фольклорное двуязычие совершенно справедливо рассматривается Лапиным как особая категория традиционной культуры, а слободской фольклор – как следствие возникновения специфической субкультуры, начинавшей складываться еще в XVII веке и постепенно выработавшей собственный художественный язык.

А. Ф. Некрылова, кандидат искусствоведения,
научный сотрудник ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом).

Отдельного упоминания заслуживает стиль литературного изложения научных идей В.А. Лапина – ярко индивидуальный, ясный, увлекательный, образный, иногда парадоксальный, но всегда вызывающий острый интерес к тексту. Ученый свободно владеет всеми жанрами научной и научно-популярной литературы.

Е. А. Дорохова, кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
сектора фольклора и народного искусства
Государственного института искусствознания МК РФ

ОЧЕРКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ
РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

В. А. Лапин



В. А. ЛАПИН

Очерки
ИСТОРИЧЕСКОЙ
ПРОБЛЕМАТИКИ
РУССКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

В. А. ЛАПИН

Очерки

**ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ
РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА**

Санкт-Петербург

2017

ББК 85.31
УДК 398.80

Рецензенты:

- А. Н. Власов*, доктор филологических наук, ИРЛИ РАН
(Пушкинский Дом)
Е. А. Дорохова, кандидат искусствоведения, ГИИ МК РФ
А. Ф. Некрылова, кандидат искусствоведения, ИРЛИ РАН
(Пушкинский Дом)

Лапин В. А. Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора / В. А. Лапин. – СПб., РИИИ, 2017. 440 с.

Книга представляет собой сборник статей разного масштаба, написанных в разное время, но отобранных и объединенных желанием понять и представить ход истории, взаимосвязь событий и явлений, почувствовать процессы имманентной жизни фольклорной культуры в целом и музыкально-песенного мышления, в частности. Любой синхронный срез традиции несет в себе потенциал исторической проблематики и представляет собой результат предшествовавших исторических процессов.

Автор надеется, что книга будет полезна не только этномузыковедам, но и широкому кругу читателей, для которых небезразличны история и судьба традиционной культуры своего народа.

Редактор *Ю. М. Зислин*
Верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 07.10.2016. Формат 70х90 1/16.
Объем 30 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз. Гарнитура Book Old Style

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-218-5

© РИИИ, 2017
© В. А. Лапин, 2017
© ООО Издательство «Левша.
Санкт-Петербург», 2017

Виктор Аркадьевич Лапин – прирожденный историк. На протяжении свыше сорока лет он успешно работает в нескольких фундаментальных исследовательских областях – истории русского музыкального фольклора, специфике его локальных традиций, музыкального языка севернорусской свадьбы, межэтнических взаимоотношений в музыке русского Северо-Запада, феноменов фольклорного двуязычия и «книжной песни» и, наконец, в области истории русской музыкальной фольклористики. Тем самым в его трудах находит свое место как история русского музыкального фольклора, так и история отечественной мысли о нем.

Как известно, есть историки и историк. Можно собирать и описывать те или иные факты, а можно видеть за фактами жизнь народа, его мирозерцание и более того – сущность его творческой энергии. Автор книги, которую вы держите в руках, органично сочетает в себе два свойства, чрезвычайно редко сочетаемые в творчестве одного исследователя-этномузыковеда. Имею в виду его постоянный интерес к истории музыки устной традиции с не менее постоянным аналитическим вниманием к природе самой этой музыки и, в особенности, к имеющим место музыкально-мышленческим процессам ее исторического бытия. В этой связи я особо приветствую переиздание уникальной статьи автора 1983 г. – его аналитического шедевра «Об одной исполнительской версии в свадебной традиции Карельского Поморья (К вопросу о музыкально-песенном мышлении в фольклоре)».

Итак: это не истории про музыку – это история самой музыки. С выходом настоящей книги молодое поколение этномузыковедов получает счастливую возможность обстоятельно учиться на аналитических эссе автора мастерству создания подлинно музыкальной истории музыки устной традиции.

Январь 2015 г. И. И. Земцовский

От автора

Когда-то Б. Н. Путилов сказал, что историку фольклора нужно знать неизмеримо больше того, что может предоставить ему наличный фольклорный материал. Это справедливо даже при самом уважительном отношении к фольклорным текстам, которые можно понимать двояко: как собственно вербальные или музыкально-вербальные тексты, вариантно существующие в устной традиции, и как тексты традиционной культуры в широком семиотическом смысле (свадьба или любой другой обрядовый комплекс как сложный гипертекст). И в том и в другом случае предполагается, что фольклорный текст представляет собой концентрированный сгусток смыслов и значений, осуществленных в определенной исторически сложившейся структуре. И адекватно прочесть эту структуру можно только в широком фольклорно-этнографическом контексте.

Как видим, даже такое короткое рассуждение методологически приводит нас к историческому аспекту. И это естественно, поскольку любое серьезное теоретическое исследование предполагает присутствие в нем принципа историзма, равно как и собственно историческое исследование всегда является в той или иной степени исследованием историко-теоретическим. Объединяет же оба эти вида научной работы наличие *концепции* – исторической или теоретической. При этом формулировка самой концепции в работе может отсутствовать и о ее существовании в сознании автора можно только догадываться. Трудность подобной историографической задачи осложняется тем, что зачастую подразумеваемая концепция лежит за пределами фольклористики или этномузыказнания.

Теперь зададимся вопросами – откуда возникают или берутся концепции и какое место они занимают в научной работе? Фольклористика и особенно этномузыказнание – науки сравнительно молодые и потому естественно, что они опираются на достижения других смежных наук – литературоведения, эстетики, классической теории музыки и т. д. Концепция – это прежде всего точка отсчета, или исходный постулат, научного исследования. Далее концепция определяет метод или методы исследования, которые в свою очередь предполагают свои аналитические методики работы с материалом. В редких счастливых случаях именно первичная эмпирическая работа с материалом определяет конкретные аналитические мето-

дики и приводит в конце концов к рождению собственной оригинальной концепции. Однако индуктивный метод исследования более трудоемкий, чем дедуктивный, и предпочтение обычно отдается второму пути, хотя этот выбор происходит зачастую на подсознательном уровне.

Наконец, в фольклористической литературе имеются примеры абсолютно умозрительных концепций, под которые выборочно подгоняются известные факты, в соответствии с которыми отбирается и интерпретируется сам фольклорный материал. Приведем только один пример. Уже порядочное время назад профессор В. П. Аникин предложил историческую концепцию эволюции русского эпоса от его возникновения во времена Киевской Руси (дружинный эпос), постепенного размывания его идейно-художественной целостности, активной деградации (в том числе и в силу взаимодействия с другими музыкально-поэтическими жанрами) и окончательного угасания эпической традиции в XX в.¹ Казалось бы, абсурдность этой регрессивно-исторической концепции не требует особой аргументации, но совсем недавно появилась работа, автор которой как бы продолжает идею Аникина на материале русских духовных стихов². По ее мнению, духовные стихи также возникли во времена Киевской Руси и явились плодом творчества калик переходных, которые в то время были духовными проповедниками-просветителями, выдающимися знатоками православно-христианской догматики и апокрифической литературы и вообще могучими каликами-богатырями. Понятно, что, согласно концепции автора, все дальнейшее существование русских духовных стихов представляло собой их деградацию, а могучие калики превратились в конце концов в слепцов-лирников и убогую прицерковную нищую братию. Как видим, принцип регрессивной эволюции, позволяющий выстроить оригинальную, стройную, но вполне антиисторическую концепцию, до сих пор оказывается притягательным³.

¹ См.: Аникин В. П. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического изучения русских былин. М., 1980.

² См.: Федоровская Н. А. Духовный стих в русской культуре: Монография. Владивосток, 2009; Федоровская Н. А. Духовный стих в русской культуре: Автореф. дисс... докт. искусствоведения. СПб., 2010.

³ О концепции В. П. Аникина см. с. 13–14 настоящего сборника. Что касается работы Н. А. Федоровской, то она защищена в качестве докторской диссертации (2010), хотя автор этих строк (официальный оппонент на защите) энергично высказывался против этой концепции.

Историческая проблематика русского музыкального фольклора – это сложная многослойная сеть, охватывающая на верхнем уровне факты, события, имена, локальные фольклорные традиции разного масштаба. Это то, что нам явлено, хотя и – за давностью времен – далеко не в полной мере. Это то, что подлежит экспедиционно-полевой собирательской работе, систематизации и публикации материалов, архивным и историографическим разысканиям. Сердцевина исторической проблематики – *процессы*, которые скрываются за этими событиями, фактами и материалами, процессы, которые приводят к их появлению, определяют конфигурацию той или иной локальной фольклорной традиции, но почти никогда нам не явлены. Процессы могут быть внутренними, имманентными, свойственными самой природе фольклорного сознания носителей традиции. Отечественная фольклористика и этномузыкознание находятся пока еще на дальних подступах к этому слою исторической проблематики. Но процессы могут быть и внешними, привнесенными / инспирированными извне разного рода обстоятельствами. Сформулируем это иначе: в традиции, носители которой оказались в новых, изменившихся условиях, начинаются некие особые, новые процессы. Для фольклориста-историка важно увидеть и осознать результаты именно этих процессов, а затем понять их причины и механизмы функционирования.

Из этого рассуждения становится ясно, что наиболее оптимальной и привлекательной нам представляется историческая *концепция*, объединяющая несколько взаимосвязанных, иногда разнонаправленных *рабочих гипотез*, которые относятся к разным *аспектам* исследования и фиксируют внимание на соответствующем *предмете*. В этом случае проработка каждой гипотезы на ее истинность укрепляет общую концепцию и рождает новые импульсы аналитического поиска. Система рабочих гипотез, соотнесенных с общей концепцией, помогает аналитически сохранить целостность объекта исследования. И кроме того, не упускать из виду общую перспективу исследования.

Примерно так обстояло дело с публикуемой здесь «Исторической проблематикой русского музыкального фольклора», в которой предложена общая концепция исторического развития русского музыкального фольклора. Практически все остальные очерки – это проработки отдельных рабочих гипотез, из которых постепенно складывалась общая картина или, наоборот, происходило развитие некоторых возникавших из нее идей.

Совершенно особый пласт истории русского музыкального фольклора стал постепенно открываться нам вместе с Е. Е. Васильевой по мере знакомства с нотными рукописными песенниками XVII – начала XIX в. В исторических судьбах русского музыкального фольклора этот ранее фактически не востребованный материал сыграл выдающуюся роль, которая только теперь начинает приобретать видимые контуры реальной проблематики.

Два очерка, посвященных «Собранию народных русских песен» Львова – Прача, и этюд о «Тетрадах» И. Рупина представляют собой своеобразные исторические детективы, в которых восстанавливаются реальные события и факты, окутанные в позднейших представлениях легендами и заблуждениями.

Именно в этом видится нам призвание историка – исправлять ошибки предшественников, развеивать легенды и заблуждения и стараться услышать подлинные голоса времени и культуры того времени.

Работы, собранные в этой книге, сгруппированы в тематические разделы соответственно научным интересам автора. Тексты, как правило, приводятся по соответствующей публикации. В некоторых случаях они подверглись незначительной авторской редактуре. Изменения коснулись также оформления ссылочного аппарата: для удобства чтения все отсылки оформлены в виде постраничных сносок. В статьях сохраняется объем информации, существовавший во время первой публикации статьи. В нескольких случаях дополнения в сносках и в тексте помечены литерами *P. S.*

Выражаю искреннюю благодарность коллегам по сектору фольклора РИИИ, поддержавшим идею сборника, а также моим дорогим рецензентам. Особая благодарность И. И. Земцовскому, откликнувшемуся маленьким, но трогательным текстом – весточкой.

Историческая проблематика русского музыкального фольклора*

Настоящий доклад опирается прежде всего на монографию «Русский музыкальный фольклор и история»¹. В то же время в докладе нашли отражение другие публикации и исследования, выполненные автором после завершения монографии в 1986 г. (в том числе и еще не опубликованные). Весь комплекс работ, которые представляются к защите, объединяет общая исследовательская цель – разработка *собственно исторической проблематики* русского музыкального фольклора. Основные интересы и экспедиционно-полевые материалы автора (1966–1996) связаны преимущественно с фольклорными традициями Русского Севера и Северо-Запада. Тем не менее методологические аспекты и некоторые исторические гипотезы и наблюдения представляются существенными и выдерживающими проекцию на весь русский музыкальный фольклор.

В подзаголовке монографии обозначен ее главный «герой» – *локальная фольклорная традиция*. Очевидность устойчивого интереса современного отечественного этномузыкознания к территориально конкретным традициям, казалось бы, не предполагает даже просто дополнительной аргументации. Между тем, можно заметить, что этот интерес – завоевание науки XX в. Для музыкально-художественного и научно-общественного сознания России XIX в. эталонной стала антология Н. А. Римского-Корсакова (1877), обозначившая жанрово-видовой состав всего корпуса русского музыкально-песенного фольклора. Однако идеология «равнения на образец», тотально внедрявшаяся в нашем недалеком прошлом, сыграла, в частности, плохую шутку с замечательным сборником, а в целом самым разрушительным

* Опубликовано: Лапин В. А. Историческая проблематика русского музыкального фольклора / Диссертация в виде научного доклада... доктора искусствоведения (РИИИ). СПб., 1999. Публикуется в незначительной авторской редакции.

¹ Лапин В. А. Русский музыкальный фольклор и история: К феноменологии локальных традиций. Очерки и этюды. М., 1995.

образом сказались на методологии и концептуальных подходах наших народоведческих наук. Идея «союза нерушимого» подкреплялась концепцией «советский народ – единая социалистическая нация» соответственно с «единым по содержанию социалистическим фольклором». Понадобилось несколько послевоенных десятилетий, чтобы сфера гуманитарного знания начала наконец восстанавливать подлинные научные традиции и обращаться к реалиям традиционной культуры.

Так и с корпусом русского фольклора, который именно в том жанрово-видовом составе, каким его представил Римский-Корсаков, не существовал ни в одной части русской этнической территории. Реальный же фольклорный процесс совершался во множестве локально-региональных традиций. При таком подходе русский музыкальный фольклор в целом представляется *системой локально-региональных традиций* разного масштаба и исторической глубины, разных уровней местной специфики и национальной общности. Этот исходный постулат определяет, во-первых, необходимость рассматривать локальную традицию в качестве **категории традиционной культуры**. Являясь для нас центральным звеном исторической проблематики, локальная традиция должна предстать не в плане некоторой территориально конкретной данности, но как сложный историко-культурный феномен, сформировавшийся под воздействием множества факторов разного порядка. Во-вторых, соответственно определялись и основные задачи исследований: выявить историко-культурные и социальные факторы и структурно-стилевые механизмы формирования, развития и взаимодействия локальных фольклорных традиций – реальных феноменов осуществления народной духовной культуры.

По мере углубления в проблему становилось все очевиднее, что предметом исследования не должно быть моделирование локальной традиции как таковой и тем более не количественно произвольное описание каких-либо конкретных традиций. Начинать пришлось с определения своего рода концентрических проблемных кругов, внутри которых и должен оказаться историко-культурный феномен локальной традиции. Таких кругов разной плотности, вообще говоря, может быть много. Но большая часть интересующей нас исторической проблематики образует два основных блока-круга: 1) фольклор и этническая история и 2) фольклор и

социальная история. Очевидно, что каждый из этих проблемных кругов многослоен. Кроме того, если продолжить аналогию, это, скорее, не круги, а две переплетающиеся спирали. Та и другая в судьбах русского фольклора актуальны до самого последнего времени, но при этом первая уводит нас достаточно далеко в глубь истории, а вторая начинает просматриваться пунктиром реальных проблем только с конца XV в., со времени освобождения от монгольского ига и последнего трагического противостояния Великого Новгорода крепнувшей Москве.

Трудность подобного рода исследований отчасти объясняется тем, что сам объект изучения этномузыковеда обладает, как известно, повышенным уровнем сложности по сравнению, скажем, с объектом фольклориста-филолога или этнографа. Трудности возрастают также по мере того, как меняется концептуальное представление и содержательный объем предмета исследования. «Музыка устной традиции» (по Асафьеву) кроме жанрово-классификационного и территориально-дифференцированного структурно-стилевого анализа изучалась еще в аспекте «социализации», иначе говоря – в контексте жанрово-обрядовой и – в последнее только время – половозрастной обусловленности. Музыкально-песенный фольклор как важнейшая и в значительной мере интегрирующая часть традиционной духовной культуры исторической проблематики должен быть осмыслен еще и во всем объеме историко-этнического и историко-социального контекстов, а также результатов их взаимосвязей и взаимовлияний. Но именно общеисторических исследований и какой-либо целостной историко-культурной концепции русского музыкального фольклора в нашем этномузыкознании пока еще нет. Отсюда отмеченная выше необходимость общеметодологических оснований разрабатываемой проблематики. Сложность задачи и очевидная невозможность на нынешнем этапе ее исчерпывающего решения превращают начатые исследования в композиционно открытые, разомкнутые тексты. Эти же обстоятельства определили структуру монографии, которая написана в виде очерков и сопутствующих им этюдов. В очерках формулируются и обосновываются блоки методологических или историко-теоретических проблем. В этюдах некоторые из этих проблем рассматриваются более подробно и на конкретном материале.

Будем и в настоящем докладе придерживаться этого приема и общего плана монографии, включая по мере необходимости результаты наших более поздних работ.

Фольклорный процесс и эволюция

Первый проблемный сюжет – общеметодологический, касающийся концептуальных предпосылок и конечных целей некоторых из существующих фольклористических исследований. Разумеется, обращаясь к отдельным работам, мы вовсе не претендовали ни на систематический обзор, ни на их всестороннюю характеристику. Важно было выявить существующую в них вполне определенную тенденцию, тем более, что авторы далеко не всегда говорят о ней открыто.

По нашему убеждению, именно *общая концепция* в большой степени определяет метод, конкретные методики анализа и в конечном итоге – меру *историзма* как качества того или иного исследования. За отсутствием концепции нужна хотя бы какая-то точка отсчета, эталон для сравнения. Часто эта точка отсчета оказывается лежащей вне пределов своей науки.

Русское этномузыказнание – относительно молодая наука, находящаяся в стадии становления, в активных поисках собственной проблематики и адекватных методов анализа. Поэтому вполне естественны ее апелляции к смежным научным дисциплинам и попытки методически опереться на их достижения. Столь же естественно и на каждом этапе развития науки полезно стремление осмыслить материал, создать целостную концепцию. В XIX – начале XX в. этому отдавали дань все лучшие умы русской музыкальной фольклористики – А. Н. Серов, В. Ф. Одоевский, П. П. Сокальский, Ю. Н. Мельгунов, А. Л. Маслов, Е. Э. Линева. Но изначальная концептуальная предпосылка – при всей разности поисков – была общей и, на наш взгляд, ошибочной: русский песенный фольклор в музыкальном отношении мыслился как *логическая система*, предполагающая адекватное этому представлению логически жесткое аналитическое описание. Эталоном служила мажорно-минорная система европейской профессиональной музыки. И русскую народную музыку либо прямо мерили этой меркой, либо – по принципу от противного – пытались уложить в иную систему, например в теорию античной музыки (как ее тогда понимали) или средневе-

ковых ладов (Серов, Мельгунов). Другая, более мягкая логическая линия была начата Сокальским – с идеей постепенного увеличения звукорядов (концепция трех «интервальных эпох»).

Стремление к целостной логической концепции не оставляет умы фольклористов-музыковедов и до сих пор. И хотя еще в начале 1960-х гг. Ф. А. Рубцов пришел к общему выводу о том, что в русской народной песенности в целом «нет и не может быть единой системы ладового строения»², вновь появляются работы, в которых всплывают уже знакомые, хотя и слегка закамуфлированные понятия, например функционально-гармонические «обороты-матрицы» мажоро-минорного типа, «регламентирующие» развитие народно-песенной мелодии³, или вновь вся русская песенность рассматривается с позиций мажоро-минорной системы⁴.

В основе подобных теоретических рецидивов лежит в общем справедливая идея *эволюции* народного музыкально-песенного творчества. При этом под эволюцией понимается только линейное, *прогрессивно-целенаправленное развитие*. Такое представление весьма распространено среди фольклористов-филологов и теоретиков фольклора, на концепции которых в какой-то степени ориентируются этномузыковеды. Термины «эволюция», «эволюционный» превратились в удобные слова, которые придают историческую объемность любому вопросу и внешне отвечают одному из кардинальных принципов научного исследования – историзму. Однако фактически до сравнительно недавнего времени представление об эволюции ограничивалось только одним, обозначенным выше значением, и история русского фольклора рассматривалась преимущественно с позиций «поступательного движения» и «прогрессивных тенденций». Соответственно отбор, номенклатура фольклорных фактов и явлений, их последовательность, толкование и логически законченная концепция, напо-

² Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964. С. 9.

³ См.: Истомин И. А. Трудовые припевки плотогонов. М., 1979; Истомин И. А. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. М., 1985.

⁴ См.: Христиансен А. Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976; Трамбицкий В. Н. Гармония русской песни: Исследование. М., 1981.

минающая скорее умозрительную конструкцию, – все это заранее предопределяется исходной идеей прогрессивной эволюции.

Приверженность эволюционно-прогрессивной логике проявляется как в общеметодологических подходах, так и на уровне морфологическом, при разработке конкретных структурно-аналитических методик и, главное, в опытах исторической интерпретации полученных таким образом результатов. В общем плане не избежал этого и В. Е. Гусев, автор по существу единственной работы, представляющей в отечественной науке общезстетическую концепцию фольклора⁵. Однако многие замечательные намерения исследователя, особенно в плане исторического развития «специфических признаков фольклора как вида искусства», оказываются подчиненными сильной инерции линейно-эволюционистских представлений, помноженных на идеологические догматы марксистской концепции классовой борьбы. Так, например, в рассуждениях о художественных методах в фольклоре, очевидно, отталкиваясь от господствовавшей советской концепции развития литературы, автор в связи с каждой социально-экономической общественной формацией определяет и для фольклора свой «наиболее прогрессивный» метод. В результате получается классическая эволюционно-прогрессивная цепочка: различные виды предреализма – реализм – социалистический реализм⁶. В значительной мере соответственно этой же конструкции трактуются категории народности, коллективного / индивидуального и т. п.

Идея прогрессивной эволюции может проявляться и в своеобразно «инверсированном» варианте. Так, В. П. Аникин разрабатывает и демонстрирует свою методику исторического анализа русского эпоса⁷. Но методика обслуживает общую концепцию, в соответствии с которой продуктивным периодом существования русских былин было время Киевской Руси (IX–XIII вв.), когда, по мнению автора, сформировался органичный и «цельный в идейно-художественном отношении» русский эпос. Вся последующая история – это постепенное

⁵ Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.

⁶ См.: Там же. С. 257–265.

⁷ См.: В. П. Аникин. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. М., 1980. Далее страницы указываются в тексте.

и последовательное разрушение «исконной» цельности былин. Аналитическая методика и должна показать, как происходил процесс разрушения: по мере утраты «непосредственной связи с той исторической конкретностью, которая породила (?! – В. Л.) былины» (с. 261); когда былина «принимала в себя свойства других фольклорных жанров» (с. 321) и особенно когда испытывала «влияние ненародной творческой среды (имеются в виду калики перехожие и скоморохи. – В. Л.), нарушавшей исконную цельность эпоса как искусства народной массы» (с. 326). Стройная логика последовательно регрессивной эволюции здесь настолько прозрачна, что возможность задать автору сколько-нибудь серьезные вопросы просто исключается – конструкция сразу начнет разрушаться.

В данном случае методологически самый существенный вопрос – что считать регрессом, а что – прогрессом в развитии эпической традиции. Стадиальная смена господствующего типа эпического мышления (мифологический – героический – исторический) и сложная, всегда в той или иной мере существующая взаимосвязь между ними – это регресс или прогресс? естественное развитие или «идейно-художественное разрушение»? Можно ли считать регрессом сюжетно-вербальное освоение русским фольклорным сознанием православно-христианской культуры и развитие в русле эпической (шире – повествовательной) традиции мощного слоя апокрифов, покаянных и духовных стихов? А своеобразная «меридиональная стратиграфия» русского эпоса с тремя явно не в киевское время сформировавшимися видами: индивидуально-сказительским на Русском Севере, «полулирическим» в средней России и лирически-многоголосным на юге, в казачьих традициях – это тоже регресс? Очевидно, что ни в прямом, ни в «инверсированном» варианте линейно-эволюционная логика здесь не работает. Эволюционная соотнесенность обозначенной стратиграфии – не в идейно-художественном содержании, а в поэтике, в сюжетно-жанровом составе и, главное, в исполнительских и музыкально-стилевых формах, которые явились результатом взаимодействия собственно эпической традиции с неэпическими. Далее, это очевидное свидетельство того, что эволюция русского эпоса в целом шла в совершенно различных направлениях, различными темпами и в органичной

связи с жанрово и стилистически различающимися региональными традициями⁸.

Явная или скрытая приверженность многих авторов-гуманитариев к общей идее прогрессивно-целенаправленной эволюции заставила нас выяснить не обиходное, но научное значение термина «эволюция». И первое, что мы обнаруживаем, обратившись к эволюционной теории как таковой, т. е. к методологическому основанию всех биологических дисциплин, – это один из фундаментальных законов филогенеза, сформулированный еще в 1920-е гг. академиком А. И. Опариным, – *непрямолинейность эволюции*. На фоне общего развития жизни на Земле эволюция отдельных видов, популяций, биохимических механизмов, лежащих в основе всех живых организмов, «идет извилистыми и запутанными, весьма многообразными, нередко перекрещивающимися и даже возвращающимися назад путями»⁹. Соответственно определяется и вопрос о направленности развития: «эволюционный процесс в зависимости от условий может одинаково свободно идти как в направлении прогресса, так и в направлении регресса»¹⁰. Не случайно в эволюционной теории существуют такие понятия, как «эволюционная пластичность», «эволюционный тупик», «регрессивные формы» и т. п. Иначе говоря, прогрессивное эволюционное развитие есть только *одно из многих возможных и одновременно существующих направлений эволюции*. Многообразие же ее путей определяется вероятностно-статистической природой механизмов, лежащих в основе эволюционных процессов.

⁸ Сравним – без комментариев – безусловно близкую нам позицию: «Определять фольклорность фактов культуры, прилагая к ним выверенные идеологические мерки, – грех, целиком лежащий на нашей науке, и чем быстрее и последовательнее мы будем от него освобождаться, тем лучше. Сам по себе фольклор как культурный феномен ни хорош, ни плох, ни прогрессивен, ни реакционен. Он прежде всего просто существует – так же естественно и необходимо, как жилища, одежда, орудия труда, еда, речь» (*Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура*. СПб., 1994. С. 50).

⁹ *Опарин А. И. Возникновение жизни на Земле*. М., 1957. С. 363.

¹⁰ *Орлов С. А. Необратимость эволюции: Некоторые итоги обсуждения вопроса // Вопросы развития эволюционной теории в XX веке*. Л., 1979. С. 102.

Нужно подчеркнуть еще одно обстоятельство – сложность самого понятия «прогресс» в эволюционном развитии. Сошлемся на высказывание легендарного британского Зубра – крупнейшего биолога-эволюциониста XX в. Н. В. Тимофеева-Ресовского: в биологической науке пока еще «нет не только строгого или точного, но даже мало-мальски приемлемого, разумного, логичного понятия прогрессивной эволюции»¹¹.

Второй существенный для нас филогенетический закон – *неравномерность темпов* эволюции. Это связано прежде всего со средой обитания (по специальной терминологии – экосистема или адаптивная зона, экологическая ниша), потому что именно экосистема приспособливает к себе и формирует вид или популяцию, а не наоборот. Поэтому эволюционная теория обращает особое внимание на территориально-географический аспект.

Наконец, третье наблюдение из нашего небольшого экскурса в эволюционную теорию относится к *структурно-морфологическому* уровню. И здесь мы обнаруживаем типичную для многих гуманитариев ошибку: в морфологическом плане *эволюция* вида или отдельной популяции *может равно вероятно идти как в сторону усложнения, так и упрощения*. В связи с попытками некоторых биологов дать прогрессивно-эволюционное истолкование структурно-морфологическим рядам руководитель многолетней научной Школы по моделированию сложных биологических систем А. М. Молчанов замечает, что «далеко не всегда эволюция идет вдоль сравнительного морфологического ряда. Бывают ситуации, когда морфологический ряд – это шеренга параллельно развивающихся форм»¹².

Итак, очевидно, что при всей привлекательности рассмотрения фольклорных явлений и процессов в эволюционном плане следует всерьез считаться с некоторыми основными положениями эволюционной теории. В противном случае мы можем снова, как в рассмотрен-

¹¹ Тимофеев-Ресовский Н. В. Генетика, эволюция и теоретическая биология // Кибернетика живого: Биология и информатика. М., 1984. С. 22. Ср. теософскую концепцию Человека П. Т. де Шардена: Шарден де П. Т. Феномен Человека. М., 1987.

¹² Молчанов А. М. Предисловие // Уровни организации биологических систем. М., 1980. С. 6.

ных выше концепциях, совершать двойную методическую ошибку, перенося неверно понятые категории и понятия из одной области знания непосредственно на материал другой сущностной природы. Принципиальная же возможность позитивно использовать методологический опыт эволюционной теории подтверждается параллельно развивающимися исследованиями фольклористов-филологов, этнографов и специалистов в разных областях традиционной народной культуры.

Первым сформулировал важнейший вывод о многослойной неравномерности фольклорного процесса Б. Н. Путилов. Последовательно развивая эту мысль, он предложил понятие «типологической преемственности» в стадильном соотношении эпических традиций славянских народов¹³. Кардинальному пересмотру всего понятийно-терминологического инструментария фольклористики, ее методологических основ, в том числе и проблемам эволюционного развития, посвящена цитированная выше монография Путилова¹⁴. Фактически развивает некоторые его идеи, хотя и полемизирует в отдельных положениях Ю. И. Смирнов, в частности, в выводах о непрямойности структурного развития и неравномерности темпов эволюции славянских эпосов¹⁵. Долго господствовавшую прямолинейную историко-генетическую концепцию происхождения русского театра (по схеме обряд – игра – театр) начала принципиально пересматривать Л. М. Ивлева, заложив основание фактически новой научной дисциплины – этнотеатроведения¹⁶.

Точно так же и общая этнография, преодолевая линейный эволюционизм, постепенно приходит к выводам о сложности и непрямойности этнических

¹³ См.: Путилов Б. Н. Об историческом изучении русского фольклора // Русский фольклор: Материалы и исследования. Вып. V. М.; Л., 1960.; Путилов Б. Н. О типологической преемственности в эпосе славянских народов // Межславянские культурные связи. М., 1971; Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.

¹⁴ См.: Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.

¹⁵ См.: Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции: Проблемы эволюции. М., 1974.

¹⁶ См.: Ивлева Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994; Ивлева Л. М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб., 1998.

процессов практически у всех народов мира, о принципиальной взаимной недетерминированности и несинхронности развития традиционной культуры и социально-экономических отношений, о неравномерности развития разных слоев культуры этносов в территориальном и собственно историческом отношениях¹⁷. Длительные поиски устойчивого набора этнодифференцирующих и специфических признаков приводят В. В. Пименова к обескураживающему выводу, что самой устойчивой оказывается *вся этническая структура*¹⁸. В то же время ареальные исследования и опыты картографирования, обнаруживающие преимущественное несовпадение границ этнических территорий, языков / диалектов, естественных комплексов и отдельных элементов традиционной культуры, настойчиво свидетельствуют «о сложности исторического процесса, о действии в названных выше сферах специфических закономерностей, которые подлежат специальному изучению»¹⁹. Вполне понятно поэтому длительное и целенаправленное изучение Т. А. Бернштам и группой ее молодых коллег и учеников «первичных ячеек этноса, его малых или крупных этнографических сообществ или групп»²⁰.

Современные исследования показывают также отсутствие безусловного последовательно-прогрессивного развития в области обычного права и социально-производственных форм хозяйствования, в сфере производственных орудий и хозяйственных построек (Русские 1967; Бернштам 1972, 1978; Этнография восточных славян 1987), в истории народного деревянного зодчества и живописи (Алпатов 1971; Орфинский 1978; Ушаков 1982; Дурасов 1984), народном изобразительном искусстве и орнаменте (Маслова 1978; Некрасова 1983; Разина 1985; Богуславская 1987) и т. д. Можно, таким образом, утверждать, что эволюция как целенаправленно-прогрессивный и равномерный процесс

¹⁷ См.: Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. М., 1973; Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. М., 1983.

¹⁸ См.: Пименов В. В. О некоторых закономерностях в развитии культуры // Советская этнография. М., 1967. № 2.

¹⁹ Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. Л., 1986. С. 267.

²⁰ Бернштам Т. А. Введение // Русский Север: К проблеме локальных групп. СПб., 1995. С. 5.

развития от простого к сложному, от менее совершенного к более совершенному на всех этапах истории и на всей русской этнической территории по отношению к традиционной народной культуре в целом недоказуема и не выдерживает проверки конкретным материалом ни в одной сфере культуры. Не затрагивая пока диалектную историю русского языка, добавим еще общелингвистическое суждение: «Ошибочно полагать, что наши далекие предки “по кирпичикам” возводили все более сложную языковую структуру. <...> Углубляясь в процессе изучения языков все дальше в историю, мы, как представляется, обнаруживаем все большую степень сложности»²¹.

Итак, у нас нет никаких оснований предполагать, что русский фольклор как органичная и в определенном смысле важнейшая часть русской традиционной культуры может быть в этом отношении исключением. При всей специфике и известной автономности имманентных закономерностей развития фольклора, одним из кардинальных, субстанциональных его качеств является, по Путилову, «инклюзивность, т. е. включенность всей фольклорной культуры и отдельных конкретных ее слагаемых в систему жизнедеятельности этноса»²². Это свойство, известное прежде всего по широкой полифункциональности фольклора, равно проявляется во всех группах и слоях традиционного общества – как территориально-этнографических, так и социо-позрастных.

Отсюда наш предварительный вывод: общий процесс исторического развития традиционного русского фольклора в целом и музыкального фольклора, в частности, *не мог быть ни линейно-эволюционным, ни однозначно эволюционно-прогрессивным, ни территориально и хронологически равномерным*. Однако музыка фольклора – это его, так сказать, наименее материальный феномен, и, может быть, именно поэтому столь сильно искушение выстроить его в структурно-логические линейные системы эволюционно-прогрессирующего типа.

²¹ Берджес Э. Наше величайшее достояние // Курьер ЮНЕСКО: Сокровищница языков. 1983. Август. С. 4. Ср.: Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. М., 1992.

²² Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. С. 59.

Об адекватности аналитических методов

Проблема адекватности структурно-аналитических методов становится сугубо исторической по мере того, как результаты подобных исследований начинают интерпретироваться в эволюционно-генетическом плане.

Мы уже рассматривали специфический тип анализа народно-песенной ритмики, так называемый слогоритмический анализ песенной формы²³, возникновение которого связано с именем П. П. Сокальского. За столетие трудами многих восточнославянских этномузыковедов этот метод вполне откристаллизовался и стал одним из важнейших аналитических инструментов науки, помогающих в решении различных исследовательских задач. Однако у каждого метода, особенно аналитического, есть предел возможностей, выходить за который чревато для исследователя. Так случилось с А. А. Баниным, который абсолютизировал специфическую методику анализа песенной ритмики и провозгласил ее универсальным этномузыковедческим методом, претендующим на теоретическую фундаментальность. Для такого превращения Банину пришлось доработать аналитическую методику и гораздо строже своих предшественников выстроить ее в формально-логическом отношении. К трем известным приемам моделирования песенной ритмики, которые последовательно применял, в частности, К. В. Квитка, добавился четвертый – «свертывание избыточности словесного текста». С помощью этих приемов автор моделирует «формулы обобщенного слогового ритма», которые представляют, по его мнению, «глубинные ритмические структуры» народных песен и, кроме того, служат «моделью, мыслимой носителем традиции в процессе исполнения данной песни»²⁴.

²³ См.: Лапин В. А. Об историзме в изучении русского музыкально-песенного фольклора // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 31–44; Лапин В. А. Русский музыкальный фольклор и история. С. 24–47.

²⁴ Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2. С. 141–144. См. также: Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха: Методологические заметки // Фольклор: Поэтика и традиция. М., 1982; Банин А. А. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма: Вопросы методики и методологии // Памяти К. Квитки: 1880–1953. М., 1983 и др.

Далее за основу берется знакомая идея – эволюция от простого к сложному – и выстраиваются не структурно-типологические ряды «моделей», как можно было ожидать, но именно структурно-генетические последовательности, которые затем интерпретируются в историческом плане. Грандиозность перспектив, которые обещает автор (до масштабов «всего бесписьменно-музыкального универсума Земли»), не должна, однако, заслонять самого здесь важного – принципов аналитической техники. Последовательная проверка примеров аналитического моделирования (во всем цикле работ) приводит к весьма грустным выводам. Во-первых, принцип «свертывания словесной избыточности» ведет фактически к полному свертыванию напева и отказу от его анализа. Кроме того, моделируемые формулы стиха связываются автором практически с *любой* нужной в данный момент конфигурацией слогов. Принцип свертывания и перераспределения длительностей позволяет осуществлять эту операцию с легкостью. Во-вторых, сознательно или бессознательно произведена *подмена* предмета исследования: аналитические приемы моделирования ритмики отождествляются с мыслительными процессами носителей традиции, а чисто логические построения – с историческими процессами. Можно далее и не разбирать историко-генетическую концепцию трех «генеральных ритмосинтаксических типов»²⁵ – не только потому, что она изобилует внутренними противоречиями и понятийно-терминологической путаницей. Важно подчеркнуть другое: невозможно построить никакую теорию, если в самые ее аналитические основания закладывается *произвол и субъективизм*. Точно так же невозможна адекватная историко-культурная интерпретация подобных логических построений, тем более если они строятся по единственному – линейно-эволюционистскому – принципу.

Музыкальный фольклор и этническая история

Куда уводит нас первая историческая спираль проблем? Для многих музыкантов прошлого столетия этот вопрос связывался с поисками национальных истоков,

²⁵ См.: Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха: Методологические заметки. Указ. изд.

национальной специфики музыкального языка. И вполне понятно поэтому их обращение к сюжетам отечественной истории и к родному музыкальному фольклору. Но архаичный слой обрядовых форм лишь слегка дразнил воображение (особенно со времени Римского-Корсакова и его сборника 1877 г.), однако в силу его малой известности еще до конца столетия не стал фактом общественного значения, а тем более национальной культуры. Мы же сейчас можем сказать, что, строго говоря, этот слой – не национально-русский по происхождению, но, как минимум, восточнославянский, а в определенной мере даже и общеславянский. Русским же восточнославянское фольклорное наследие становилось в процессе формирования великорусской народности, во времена Московской Руси, т. е. с конца XIV до второй половины XVII в. Именно этот период оказывался наиболее притягательным для художников XIX в.

Однако здесь мы снова попадаем в некоторое терминологическое противоречие, которое необходимо снять, прежде чем двигаться дальше. Современная фольклористика и этнография пришли к выводу, что традиционный крестьянский фольклор – явление не национальное, а *донациональное, этническое* по своей сути. Собственно национальная русская история, превращение великорусской народности в русскую *нацию*, выработка национального русского языка и русской национальной культуры начинается только с конца XVII в. И эти процессы активизируются включением принципиально новых, поначалу чуждых традиционной культуре факторов и явлений. Коренная перестройка структуры общественного сознания, пересмотр его культурно-ценностных ориентаций самым существенным образом коснется и крестьянского фольклора, который начнет медленно и только в самых исторически верхних слоях трансформироваться в общерусский *национальный* фольклор.

Завершить сюжет о национальной специфике можно следующим рассуждением. Специфика традиционного народного искусства прежде всего в своеобразии и многомерности его исторического развития, в многообразии путей и форм его этнокультурных контактов и взаимодействий. Говорить о национальной специфике русского музыкального фольклора в строгом значении этого термина можно лишь по мере того, как русское традиционное искусство, *донациональное, этническое*

по своей истории и по сути, в результате сложнейших процессов освоения и взаимодействия входило в художественное сознание нации, становилось фактором русского профессионального искусства и самым существенным образом участвовало в его формировании и развитии. И процесс этот продолжается до сих пор.

Итак, русский фольклор прошел три состояния-стадии: *древнерусскую (восточнославянскую) – великорусскую – национально-русскую*. Развитие было преемственным и непрерывным, поэтому фольклорная традиция в целом (как она открывается нам в течение двух последних столетий), в силу ее устойчивости и консервативности, не только сохранила в той или иной степени элементы, тексты, формы, жанры, смысловые значения двух предыдущих стадий, но и вообще могла развиваться только на их основе. Именно две первые стадии интересуют нас в плане историко-этнической проблематики.

Расхожее представление о том, что в *великорусский* период центростремительным усилиям государственно-политической консолидации вокруг Москвы соответствовали столь же целенаправленные процессы в сферах письменного и устного языка и культуры в целом, также не выдерживает проверки. Время Московской Руси полно парадоксов и противоречий. Историки русского языка до сих пор спорят, сколько *различных* устных и письменных языков существовало в XV–XVII вв. Диалектологи, в частности, выделяют в XIV–XVI вв. пять самостоятельных и равноправных *диалектов* (новгородский, псковский, смоленско-полоцкий, ростово-суздальский и рязанский), каждый из которых при благоприятных социально-политических условиях мог развиваться в самостоятельный устно-разговорный язык²⁶. В сфере профессионального творчества – гражданской, культовой архитектуре, иконописи, певческом искусстве – также отчетливо проявляется мощная тенденция к формированию местных школ, стилей, к усилению локально-региональной специфики. Качественные различия жанрово-стилевых региональных систем русского музыкального фольклора – факт столь же очевидный, сколь и мало осмысленный в историко-этническом плане.

²⁶ См.: Горшкова К. В. Историческая диалектология русского языка. М., 1972. С. 138.

Разумеется, в области традиционной культуры и языка эта специфика не возникла на пустом месте и не могла быть только следствием удельной раздробленности и известной разобщенности земель и княжеств. Важнейшим и исходным фактором была этноязыковая, этноконфессиональная и этнокультурная *преемственность* разных локусов формирующейся великорусской культуры по отношению к *древнерусскому* этноплеменному ландшафту. Фольклористам и этномузыковедам приходилось сталкиваться с установкой современной московской диалектологической школы на синхронность ареально-диалектной интерпретации материалов и на вывод о том, что «особенности современных русских говоров и их группировка не могут быть выведены из племенных диалектов восточных славян»²⁷. Однако Б. Н. Путилов, кратко останавливаясь на проблеме «региональное / локальное» в фольклоре, высказывается вполне определенно: «Обусловленность фольклорной культуры, ее содержания, структуры, функций региональными и локальными факторами социоэтнического порядка несомненна. <...> Общенародного фольклора, который бы стоял над фольклорными диалектами (подобно национальному языку по отношению к территориальным диалектам. – В. А.), ни в реальности, ни в исторической перспективе не существует»²⁸. И далее: «Особое место в ряду факторов исторического порядка занимает историческая, этническая преемственность, характерная для населения данного региона. Говоря в общем плане, региональная специфика может рассматриваться как результат поддержания и продолжения более древних качеств, связанных с ранними фактами этнической истории»²⁹.

В современной петербургской этнолингвистике и археологии, активно занимающихся проблематикой восточнославянского этногенеза, вырабатывается специальный понятийно-терминологический инструментарий, который кажется вполне перспективным и для восточнославянского этномузыковедения. Его авторы, А. С. Герд и Г. С. Лебедев, исходят из принципиальной необходимости широкого научного сотрудничества

²⁷ Горшкова К. В. Историческая диалектология русского языка. С. 12 (со ссылкой на работы Р. И. Аванесова).

²⁸ Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. С. 145–146.

²⁹ Там же. С. 149.

специалистов смежных народоведческих дисциплин. Центральное понятийное звено концепции – историко-культурная зона (ИКЗ), которая в качестве некоторого ареального единства выделяется по данным комплекса наук. Основной аналитический инструмент – историко-культурный тип (ИКТ) как синхронный хронологический срез, обобщающий отдельные типы / состояния, которые выявляются по материалам разных дисциплин. Последовательность отдельных ИКТ образует диахронический план ИКЗ, т. е. реконструкцию истории ее эволюции. Один из аспектов этой реконструкции – этническая история ареала, но только один из аспектов, так как далеко не все срезы (ИКТ) поддаются определенной этнической интерпретации.

Историко-культурные зоны, как макромоделли, обладают колоссальной ареальной устойчивостью. «Каждая новая этническая трансформация, каждый новый народ не отвергает существующую культуру, а как бы вписывается, вживается и постепенно вырастает в нее. Народы приходят и уходят, меняются хозяйственные формы, исчезают археологические культуры и памятники, а историко-культурные зоны остаются и от эпохи к эпохе обретают все большую стабильность и оформленность своего ареала, иногда вплоть до современных политических или административных границ»³⁰. И наконец, методически, как нам представляется, самое важное: «Именно реконструкция этнической истории ареала и эволюции историко-культурных зон в целом позволяет увидеть предшественников того или иного этноса на данной территории, определить их вклад в историко-культурные зоны». Ключом к интерпретации ИКЗ является историко-культурный тип, который «неразрывно связан с ареалом. Синтез разных данных возможен только там, где их можно локализовать географически и интерпретировать»³¹.

³⁰ Герд А. С. Введение в этнолингвистику. СПб., 1995. С. 48–49.

³¹ Там же. С. 49–50. P.S. Авторы энергично развивали свою концепцию и вскоре появились фундаментальные труды: Основания регионалистики: Формирование и эволюция историко-культурных зон Европейской России / Под ред. А. С. Герда, Г. С. Лебедева. СПб., 1999; Герд А. С. Введение в этнолингвистику: Курс лекций и хрестоматия. СПб., 2001; Очерки исторической географии: Северо-Запад России. Славяне и финны / Под общей ред. А. С. Герда и Г. С. Лебедева. СПб., 2001.

Итак, значительная часть объема предполагаемых данной концепцией ареальных исследований так или иначе связана с территориально конкретной локализацией материала (необязательно с буквальным составлением карт). Выявление границ распространения того или иного явления или комплекса, многослойное сопоставление этих границ и, наконец, определение ареала – на этом предварительную техническую часть работы каждый исследователь может считать законченной. Далее начинается самое сложное, но и самое увлекательное: сопоставление, совмещение и, главное, интерпретация, в пределе – этнокультурная, *историко-этническая интерпретация ареалов*. Отечественное этномузыкознание фактически еще только-только подступает к этой проблематике.

После некоторых этюдов К. В. Квитки интерес к собственно историческим и особенно к историко-этническим вопросам в русской музыкальной фольклористике сильно угас (конечно, не без прессинга ленинской национальной политики). Качественный сдвиг в этом отношении – последняя небольшая работа Е. В. Гиппиуса³², в которой обобщен имеющийся опыт и эскизно намечены некоторые аналитические принципы и перспективы ареальных исследований русской народной музыки. Петербургские и московские этномузыковеды, особенно представители школы Гиппиуса, в последние два десятилетия энергично и результативно работают в этом направлении, выполняют порой великолепные структурно-типологические описания и публикации материалов по отдельным локальным традициям, но почти всегда останавливаются именно на этой точке. Между прочим, еще в начале 1970-х гг. К. В. Чистов отметил «атрофию интереса» в фольклористике к этнической проблематике³³. Ситуация с тех пор, как видим, не очень изменилась, хотя объективно присущая музыкально-песенному фольклору, прежде всего его архаичным обрядовым формам, поразительная территориальная и

³² См.: *Гиппиус Е. В.* Проблема ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: Вопросы типологии. М., 1982.

³³ См.: *Чистов К. В.* Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры // Советская этнография. М., 1972. № 3.

структурная устойчивость (вместе с соответствующими ритуалами или их реликтовыми остатками в обычаях и представлениях) делает проблему *историко-этнической интерпретации* локальных традиций русского фольклора в контексте восточнославянского этноплеменного ландшафта, на наш взгляд, вполне реальной. Укрепляют эту уверенность исследования этнографов и искусствоведов, связанные с народным искусством. Так, например, Г. С. Маслова, изучая русскую народную вышивку и опираясь на последовательный ареальный подход, пришла к выводу, что «поразительное совпадение границ распространения отдельных видов орнамента (древнего извода) с расселением древних славянских групп дает основание связывать его с разными этническими традициями»³⁴.

Межэтнические контакты

Итак, локально-региональная специфика русских фольклорных традиций самым непосредственным образом связана с их *этнокультурной преемственностью*. Но это только одна сторона проблемы, один хронологически вертикальный срез: русские – великорусская народность – древнерусские / восточнославянские племена и племенные союзы³⁵. В то же время исследователи в разных областях гуманитарного знания пришли к убеждению, что история практически не дает примеров «чистых» этносов, этнически «чистых» культур и языков. Межэтнические контакты, взаимодействия и смешения сопутствуют в той или иной степени всем стадиям формирования и развития народов и их культур. Это хорошо согласуется и с рассмотренной выше концепцией историко-культурных зон. Следовательно, мы должны постоянно держать в поле внимания и горизонтально-территориальные, относительно синхронные связи = контакты. Вероятно, методически правильно исходить из того, что потенциально эти связи всегда и всюду присутствуют, но практически по-разному проявляются и реализуются прежде всего в зонах длительных и

³⁴ Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978. С. 188.

³⁵ Вполне сознательно и последовательно ограничиваемся этими рамками и не затрагиваем проблемы общеславянской и праславянской общности.

активных этнокультурных контактов, при миграциях и освоении новых территорий, в ситуациях этнических и этноконфессиональных анклавов и т. д.

Этническая (этноплеменная) этнокультурная преемственность и межэтнические этнокультурные контакты и взаимосвязи – два важнейших историко-этнических фактора формирования и развития локально-региональных фольклорных традиций и их специфики. Первый из них обеспечивал в большей степени стабилизирующее начало, второй – динамизирующее³⁶. Остановимся более подробно на второй группе проблем.

Явления межэтнического этнокультурного взаимодействия уже давно привлекают внимание исследователей как на описательно-эмпирическом, так и на теоретическом уровне. В этнографии предложена самая обобщенная схема соответствующих процессов в культуре этноса в целом: заимствование / усвоение – трансформация – структурная интеграция³⁷. Более подробно и ближе к нашему предмету эти процессы прописываются в плане этнической истории ареалов. «Исключая великие завоевания и насильственные переселения, смена одного этноса другим происходит не путем вооруженного уничтожения предшествующего населения, а путем подселения. Подселение, вживание, адаптация, постепенное освоение всего релевантного, значительного из субстратной культуры, смешанные браки, длительный этап билингвизма и двойной культуры, постепенная смена одного языка другим, переход на новое этническое самосознание, новую монокультуру, возникновение новой смешанной культуры – таковы основные этапы трансформации одного этнического состояния в другое»³⁸.

В этом замечательном по процессуальной дифференцированности перечислении выделены моменты, которые вполне корректно соотносятся с нашими дальнейшими рассуждениями. Но с учетом фольклорной культуры как важнейшего компонента культуры этноса

³⁶ Можно думать, что индивидуально-личностный фактор становится актуальным для развития фольклорных традиций на сравнительно поздней стадии.

³⁷ См.: Арутюнов С. А. Народы и культура: развитие и взаимодействие. М., 1989.

³⁸ Герд А. С. Введение в этнолингвистику. СПб., 1995. С. 54 (Курсив мой. – В. Л.).

в целом здесь требуются некоторые уточнения. Предложенный ряд выстроен логически не совсем чисто: в перечислении этапов этнокультурных процессов явно меняется их *субъект*, т. е. носитель культуры. Соответственно дифференцированно двуплановым должно быть и наименование этапов, и выстраивание их последовательностей. Во всяком случае, это соображение представляется справедливым как в отношении истории русской традиционной культуры в целом, так и культуры многих народов и народностей, вступавших в активные этнокультурные контакты со славянами-русскими.

Нет необходимости доказывать актуальность изучения этих процессов в истории культуры народов России. И в отечественной фольклористике уже давно фиксируются и описываются многочисленные, хотя чаще всего разрозненные факты фольклорных заимствований и трансформаций на разных уровнях – поэтические сюжеты, мотивы и образы, исторические предания и легенды, словесные клише, отдельные песенные мелодии, музыкальные инструменты (например, причудливая этнокультурная вибрация в последние столетия между эстонским каннелем и русскими гусями северо-западных традиций – по И. Тынуристу, или превращение удмуртского туругумы в русский инструмент турыган в традициях Приуралья – по В. Альбинскому) и т. д. В то же время практически отсутствует концептуальная основа и надежная методика подобного рода исследований. Трудности усиливают изоэтичность дифференцированность, разновременность этнокультурных связей и частая неочевидность их двухстороннего характера. Можно предполагать, что именно поэтому многие исследования и историко-культурные концепции ориентированы на ассимиляцию как обязательный конечный результат процессов взаимодействия, причем ассимиляцию, естественно, со стороны русских (ср. приведенную выше цитату из А. С. Герда).

В общем справедливая по отношению к некоторым процессам крупного исторического масштаба (например, сложение северных великороссов и культуры Русского Севера в целом, возникновение особенностей многих севернорусских и даже среднерусских говоров и т. п.), эта позиция как бы закрывает необходимость изучения более тонких, «интимных» механизмов и процессов этнокультурных взаимодействий. Кроме

того, удручающе массовое невнимание коллег-смежников к этномузыковедческой проблематике традиционной культуры и наше собственное принципиальное отставание в этом плане неизбежно приводят к общему перекосу и неадекватности представлений о предмете исследований. Между тем именно эти механизмы и процессы в большой мере обеспечивали специфику и неповторимое своеобразие локально-региональных фольклорных традиций.

Этнография и фольклористика Северо-Запада накопили достаточно материалов и наблюдений, чтобы выйти на новый уровень осмысления длительных процессов взаимодействия и структурной интеграции в сфере традиционной духовной культуры народов рассматриваемого региона. На стадии этюда «Славяне и неславяне»³⁹ наши исследования, связанные с фольклорными традициями Северо-Запада, позволяют сделать несколько общих выводов.

1. Проблемы и стилистика многих (если не всех) музыкально-фольклорных традиций Северо-Западного региона России зачастую не могут быть до конца поняты, если не иметь в виду многослойное поле этнокультурного межэтнического взаимодействия – исторического, территориального, структурно-стилевого – славяно-русского и финно-угорского миров. История поставила здесь гигантский во времени и пространстве историко-культурный эксперимент, который мы обязаны «прочитать».

2. Преобладающая этнокультурная линия весь – вепсы – людика – южные карелы-ливвики – это важнейший историко-культурный компонент, в значительной степени определявший и интегрировавший музыкально-фольклорную стилистику многих славяно-русских и прибалтийско-финских локальных традиций региона. Отсюда следует, что многие вопросы, связанные, казалось бы, только с вепсами, людиками или южными карелами, на самом деле оказываются принципиально важными для выяснения общей истории русских фольклорных традиций, для верного понимания и интерпретации отдельных конкретных фактов и целых комплексов явлений в традиционной культуре Северо-Запада, а возможно и всего Русского Севера.

³⁹ Название одного из этюдов в монографии «Русский музыкальный фольклор и история».

3. Опробован и отработан на достаточно большом материале один из аналитических инструментов целенаправленного этномузыковедческого анализа – выявленный и описанный Е. Е. Васильевой полижанровый и межэтнический интонационно-структурный тип *прибалтийско-финской мелострофы-тирады* (вепсская мелострофа – VMS)⁴⁰. Он устойчиво фиксируется во многих фольклорных жанрах южных карел-ливвиков и людиков, у вепсов и ижоры, рудиментарно – у ингерманландских финнов. Широко распространен он и у русских, но об этом чуть позже. Отметим лишь, что в некоторых своих конкретных вариантах этот интонационно-структурный тип ошеломляюще *точно совпадает с классическим напевом русских заонежско-пудожских былин*.

4. В фольклорных традициях западной зоны Обонежья и прилегающих районов Олонецкого перешейка (территории расселения северных вепсов и людиков, т. е. носителей южнокарельского диалекта с абсолютно преобладающим вепским этноязыковым компонентом), а также практически на всей современной территории средних и южных вепсов буквально на наших глазах продолжают «горячие» процессы этнокультурного взаимодействия. В частности, во многих традициях происходит обрядово дифференцированная или полная смена языка свадебных и похоронно-поминальных причитаний – сферы, самой этнически интимной и ритуально устойчивой.

Выявление VMS как *этнически значимой модели (стереотипа)*, существующей в сознании народных исполнителей, позволило прочесть многие русскоязычные записи из этих традиций в плане структурирующей работы сознания в необычных условиях. Стало очевидно, что во время исполнительского акта в сознании певиц-вепсов или людиков сталкиваются две *разные этнические модели*: русская – в вербальном тексте и прибалтийско-финская – в напеве. Тирадная композиция мелострофы при этом чаще всего вполне

⁴⁰ См.: Васильева Е. Е. Вепсская мелострофа в междужанровых отношениях причетной традиции // Симпозиус-79 по прибалтийско-финской филологии: Тезисы докладов. Петрозаводск, 1979; Васильева Е. Е. Вепсская причетная мелострофа в междужанровых и межэтнических отношениях // Современное финно-угроведение: Опыт и проблемы. Л., 1990.

отчетлива. В некоторых случаях ориентиром сознания в начале исполнения явно служит однострочная русская причет, но сохранить до конца эту форму, как правило, не удастся, начинают появляться признаки мелострофы-тирады, а то и вся «родная» композиция восстанавливается полностью. Столь же различной оказывается и степень овладения русским причетным стихом. В других случаях стих в значительной мере упорядочен и структурирован: в каждой строке четко соблюдается заключительная трехсложная клаузула с соответствующей формулой слогоритма, и почти везде присутствует начальная анакруза. Иначе говоря, певицы вполне владеют двухударным девяти-десятисложным стихом русской причети, но при этом могут пользоваться композицией мелострофы-тирады. Иногда текст структурируется только динамичной тирадной композицией напева (типа *AB* или *ABB*, иногда *ABBB* и даже *ABCC*), которой певицы владеют совершенно свободно. Выработанный стих полностью отсутствует, строки имеют разную слоговую протяженность, превышающую нормативную русскую причетную строку порой в два с лишним раза. В силу декламационного характера мелодики меняется и временная протяженность мелострок⁴¹.

5. Изучение отдельных локальных традиций со сложной этнокультурной историей, современный синхронный срез которых обнаруживает как бы несколько сдвинутые ненормативные жанрово-стилевые системы, позволяет выделить особый тип сравнительно поздних русских музыкально-песенных традиций, длительное время *формировавшихся на иноэтнической основе*. Возникновение подобных традиций связано с феноменом *фольклорного двуязычия*, которое было лишь обозначено в монографии и на котором мы теперь остановимся более подробно.

Фольклорное двуязычие

На эмпирическом уровне явление фольклорного двуязычия уже, кажется, не оспаривается в научной литературе, хотя и весьма редко называется своим именем.

⁴¹ См.: Лапин В. А. Русский музыкальный фольклор в этнокультурном контексте Северо-Запада (публикуется в настоящем издании).

Факты же, его подтверждающие, вполне многочисленны и убедительны. Однако в современном научном обиходе это словосочетание чаще всего употребляется как проходная констатация не совсем обычных, забавных или даже курьезных случаев в исполнительском быту носителей этнически разных фольклорных традиций. Даже в самое последнее время, описывая, например, фактически ситуацию фольклорного двуязычия в некоторых районах Карелии, известный петрозаводский фольклорист Н. А. Криничная приходит к осторожному заключению о том, что при «последовательном взаимовлиянии» (имея в виду прежде всего некоторых выдающихся сказочников Карелии) может сложиться «до некоторой степени единая для двух или нескольких народов фольклорная традиция»⁴².

Между тем мы убеждены, что для исследователей фольклорной культуры Северо-Запада (как, вероятно, и некоторых других полиэтнических регионов) это одна из ключевых проблем, и видим свою задачу в том, чтобы из ряда эмпирических наблюдений и констатаций термин «фольклорное двуязычие» превратился в научную историко-культурную *категорию*. Для этого необходимо: 1) определить / описать фольклорное двуязычие как феномен традиционной культуры; 2) понять механизмы образования и его место в реальных этнокультурных и фольклорно-исторических процессах; 3) увидеть его последствия в современном или, во всяком случае, в зафиксированном фольклорно-этнографическом ландшафте региона и в результате 4) вписать фольклорное двуязычие как **катеґорию традиционной культуры** в понятийно-терминологический язык народоведческих научных дисциплин. Мы вполне отдаем себе отчет, что сказанное выше – скорее программа на будущее, здесь же может быть представлен лишь первоначальный эскиз ее выполнения. Столь же естественно, разумеется, что это будет *реконструируемая модель* и, следовательно, в известной мере модель гипотетическая.

Итак, **фольклорное двуязычие** (далее Ф-Ф) представляет собой *особое состояние традиционной культу-*

⁴² Криничная Н. А. О взаимодействии этнокультурных традиций: К методике полевых и теоретических исследований // Русский фольклор в этнокультурном окружении. М., 1995. С. 39.

ры, возникающее при длительном и глубоком межэтническом этнокультурном взаимодействии и, в свою очередь, *формирующее специфическую фольклорную среду*. Отметим несколько принципиально важных обстоятельств = характеристик:

1) Ф-Ф является следствием (или следующим этапом) активного взаимодействия этносов на уровне способов и форм хозяйствования, обрядово-бытовой культуры, конфессиональной общности, брачных связей и бытового билингвизма;

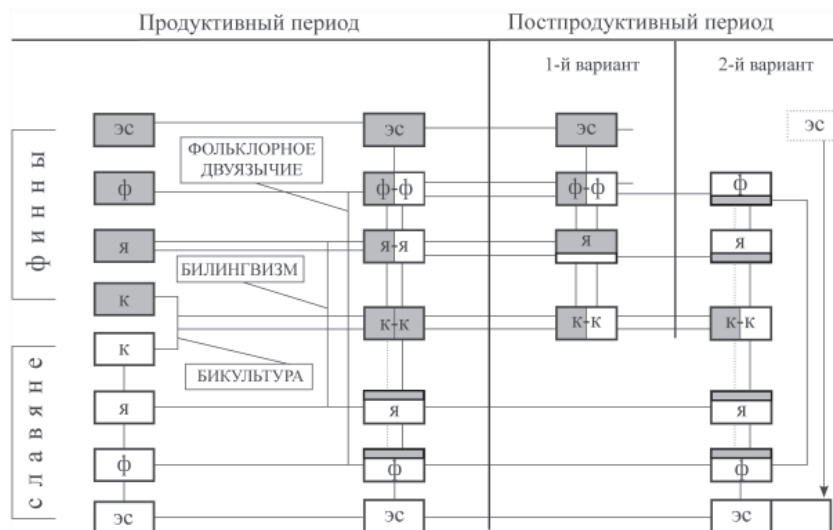
2) Ф-Ф соответствует *продуктивной* стадии существования фольклорной традиции;

3) в ситуации Ф-Ф его носители, как правило, сохраняют свое исходное этническое самосознание;

4) возникающий этнокультурный симбиоз воспринимается носителями традиции органично, так что второй этнический компонент традиции осознается не как *чужое*, но как *свое* наряду с первым этническим компонентом.

Для наглядности представим это в виде схемы, имея в виду ситуацию Северо-Западного региона и, соответственно, *взаимодействие славян-русских и прибалтийско-финских народов*.

Фольклорное двуязычие



Пояснения к схеме:

Продуктивный период:

ЭС – этническое самосознание

Ф – фольклор (и фольклорное сознание)

Я – язык (и языковое сознание)

К – традиционная культура (тип хозяйственных, бытовых и промысловых занятий и орудий, жилище, одежда, смешанные браки и семейно-брачные отношения, обрядность, верования и т. д.)

Ф-Ф – фольклорное двуязычие

Я-Я – билингвизм

К-К – бикультуральность (двойная культура, бикультура)

Постпродуктивный период:

1-й вариант – консервация традиции Ф-Ф

2-й вариант – смена языкового, фольклорного и этнического (само)сознания (ассимиляция)

Это первый опыт принципиальной схемы глубоких межэтнических этнокультурных взаимодействий, в результате которых возникает феномен Ф-Ф. Схема процессуально ориентирована (читается слева направо) и отражает не только продуктивный период контактирующих и интегрирующихся фольклорных традиций. Следствия и остаточные процессы и явления Ф-Ф, как уже отмечалось, до сих пор реально фиксируются, хотя весьма редко прочитываются исследователями в таком именно качестве. Разброс подобных фольклорных традиций в жанрово-стилевом и структурно-семантическом отношении теоретически должен быть и фактически оказывается весьма широким. В схеме отражены два предельных (полюсных) варианта постпродуктивного существования традиций Ф-Ф. 1-й вариант: традиция консервируется, постепенно редуцируется, но формы двойной фольклорной культуры сохраняются, передаваясь из поколения в поколение как ритуально важные, обязательные и семантически значимые. При этом достаточно часто происходит частичная или полная утеря бытового билингвизма. Однако вернувшееся моноязыковое и сохраняющееся моноэтническое сознание не вытесняют и не исключают Ф-Ф, равно как и двойной культуры, поскольку это уже глубоко закреплено традицией.

На противоположном полюсе – 2-й вариант: по сумме внефольклорных и внелингвистических факторов наступает качественный перелом, меняются языковое

и фольклорное сознание, а вслед за тем, как правило, и этническое самосознание носителей культуры. Происходит полная ассимиляция, хотя все три выделенных уровня – язык, фольклор и весь комплекс традиционной бытовой культуры – в той или иной мере сохраняют в прямом или, чаще, трансформированном виде следы прежнего этнокультурного состояния. Возникающие в результате фольклорные традиции мы и определяем как *русские* = русскоязычные по механизму происхождения *фольклорные традиции позднего формирования на иноэтнической / субстратной основе*. (Как уже отмечалось, перед исследователями в этой связи встает одна из самых сложных, но и увлекательных проблем – историко-этническая интерпретация подобных традиций, т. е. реконструкция их этнокультурной истории. Результаты одного такого рода опыта будут изложены ниже.)

Попробуем теперь вписать феномен Ф-Ф в чуть более подробно дифференцированное (хотя, разумеется, не буквально хронологически, но лишь относительно-стадиально) историко-процессуальное пространство реально и активно взаимодействующих этносов. Для Северо-Западного региона это пространство этнически идентифицируемых этносов охватывает около полутора тысячелетий и включает в себя, ижору, весь-вепсов, славян-русских, южных карел-ливвиков и людигов, финнов и ингерманландских финнов. Учитывая материалы и наблюдения археологов и историков, этнографов, лингвистов, фольклористов и этномузыковедов, можно предположить следующие *уровни*, которые, вероятно, могут быть интерпретированы и как *стадии этнокультурного взаимодействия*.

1-й уровень – отдельные *заимствования* – бытовые, хозяйственно-культурные, обрядовые, языковые, обрядово-лексические и т. д.

2-й уровень – *сакрализация* некоторых нетрансформированных иноэтнических заимствований; возникновение = создание гибридных форм, калек-переводов некоторых фольклорных сюжетов, образов, терминов и т. д.

3-й уровень – *трансформации* заимствованных элементов, образов, сюжетов и форм, включение их в собственные жанрово-стилевые и семантические системы. Мощным объединяющим фактором для нашего региона оказывается, конечно, конфессиональная

однородность большей части населения и его билингвизм⁴³. С этого момента начинается активная структурно-стилевая интеграция, затрагивающая в том числе и семантику обрядов и музыкально-песенных форм, ритуально-праздничных действий-гуляний, функционирования музыкальных инструментов, традиций и форм музыкально-инструментального музицирования и т. д. На этой стадии этнокультурного взаимодействия определить границу следующей стадии весьма затруднительно. Может быть, она здесь и начинается.

4-й уровень – *фольклорное двуязычие*.

Следствием и одновременно реальностью Ф-Ф является 5-й уровень – почти всегда локально-дифференцированно формирующиеся в традициях Ф-Ф бинарно-этнические (иногда и тернарные) жанрово-стилевые фольклорные системы, обрядовые и празднично-обрядовые фольклорно-этнографические комплексы; параллельное функционирование некоторых фольклорных жанров, видов или форм на разных языках. Возникновение этих феноменов возможно в силу того, что Ф-Ф соответствует, как уже говорилось, продуктивному периоду существования фольклорных традиций.

6-й уровень – культурно-языковая *ассимиляция*, смена фольклорно-языкового сознания и вслед за тем, чаще всего, этнического самосознания; возникновение *русскоязычных* (в регионах Северо-Запада и Русского Севера) фольклорных традиций разной исторической глубины.

В реальных условиях процессы взаимодействия происходят очень по-разному во времени и пространстве, с разной степенью интенсивности в различных слоях традиционной культуры и в разных этнодиалектных группах. Они не могли быть одинаково равномерными, например, на перифериях, в анклавах и в центрах этнических территорий, при компактно плотном и смешанно чересполосном расселении, в массивах раннего, автохтонного населения и в относительно поздних группах переселенцев и т. д. Мыслительное пространство между двумя «полюсными» вариантами реально заполняется множеством промежуточных состояний, в частности, когда этническое самосознание начинает «мерцать» и терять определенность своих очертаний

⁴³ Мы не затрагиваем здесь специфическую проблему раскола и русского и нерусского старообрядчества.

в сознании носителей традиций Ф-Ф. Наконец, – и это принципиально важно – они могли остановиться и законсервироваться на любом из обозначенных уровней = стадий. Но мы выстраиваем общую базовую модель этнокультурных взаимодействий и потому обязаны рассматривать максимальный вариант.

Иноэтнические культурные заимствования по мере их трансформаций и структурно-стилевой и семантической интеграции входят в общую систему культуры этноса, в том числе и в структуру его этнического самосознания. Ф-Ф – максимальный пик развития подобного этнокультурного симбиоза, его качественно новый этап, включающий художественно-творческое развитие традиции. Чем более органично формируется и развивается подобная система, тем в большей степени не только в материальной, хозяйственно-бытовой сфере деятельности ее носителей, но и в некоторых художественно-символических формах обнаруживается способность к самодостаточной устойчивости и относительной этнической независимости, к их *продуктивному межэтническому* функционированию. Совокупность двуязычной фольклорной среды, особого продуктивного состояния фольклорной традиции и возникновения в ней подобного рода художественных форм мы назвали *межэтническим пространством традиционной культуры*⁴⁴. Это сфера активного художественно-творческого пространства культуры реально взаимодействующих этносов. Можно предполагать, что это пространство взаимодействия и функционирования *этнически напряженных* фольклорных традиций.

Аналитически-инструментальная проработка настоящей гипотезы предполагает обращение к языковым универсалиям, т. е. к *универсалиям языков традиционной культуры*, – пока еще слабо исследованной специальной области изучения традиционной культуры, в общую проблематику которой мы не можем сейчас углубляться. Поэтому лишь обозначим некоторые существенные для нас моменты.

⁴⁴ См.: Васильева Е. Е., Лапин В. А. Межэтническое пространство традиционной культуры // Актуальные теоретические проблемы этномузыкознания: V Гиппиусовские чтения. СПб., 1993. С. 1–8. P.S. См. также: Лапин В. А. Межэтническое пространство традиционной культуры (к обоснованию гипотезы) // PAX SONORIS: история и современность. Вып. II (IV). Астрахань, 2009. С. 145–147.

К понятию универсалии в данном случае нельзя подходить как к синониму, скажем, словесного клише, или фольклорно-поэтической формулы, или обрядового напева-формулы. Это более высокий тип обобщения, к тому же, в пределе, иерархически структурированный. Диапазон универсалий может быть очень широк – от универсалий традиционной культуры в целом до универсалий языка / языков культуры, уже – языка фольклора, еще уже – языка музыкально-поэтического фольклора и, наконец, отдельных его видов и жанров⁴⁵. Этническая универсалия проявляется по мере высвобождения мыслительно-языковой структуры / формы из единственного функционального контекста и по мере утраты единственного истинного смысла. Теряя единичное значение в одной системе, выходя за ее пределы, она переосмысливается (перекодируется), включаясь в другой контекст и в другой уровень системных отношений.

Вероятно, наиболее обобщенная ветвь универсалий – композиционные идеи музыкальных / музыкально-песенных форм. В качестве примера вернемся к рассмотренной выше музыкально-поэтической мелострофе-тираде. Композиционная идея этой формы – чередование соответствующих одному стиху музыкальных разделов, т. е. мелострок, причем одна (не инициальная) или несколько из них могут повторяться, а число повторов достаточно свободно. Тирадная мелострофа известна фольклору многих славянских, тюркских, финно-угорских и других народов и часто связана с эпическими или, шире, повествовательными традициями. При этом система стихосложения и ее ведущие признаки не имеют принципиального значения: мелострофа-тирада легко уживается со стихом, организованным в разной мере и разными способами. Однако рассмотренная в региональном масштабе, на перекрестке прибалтийско-финско-русских контактов, мелострофа-тирада (VMS) выявляет вполне определенный

⁴⁵ Ср. опыт построения «ансамбля эпических универсалий», который начинается с социокультурной фигуры рапсода, сказителя-певца: *Земцовский И. И., Кунанбаева А. Б.* Музыкальный эпос – феномен и категория // *Музыка эпоса: Статьи и материалы.* Йошкар-Ола, 1989. P.5. В продолжение темы см.: *Кунанбаева А. Б.* «Жанровые дубли» как универсалия традиционной культуры // *Искусство устной традиции: Историческая морфология: К 60-летию И. И. Земцовского.* СПб., РИИИ, 2002. С. 55–63.

тип мелодики, благодаря которому может в известной мере служить своеобразным этническим индикатором. Она узнается в разных жанрах и в фольклоре разных народов региона, в том числе и у русских (об этом ниже). Думается, перед нами классический пример, как форма-универсалия высвобождается не только из единственного функционально-жанрового контекста, но из моноэтнического культурного контекста в целом и превращается из межжанрово-этнической в *форму-универсалию межэтнического пространства* генетически неродственных, но активно *взаимодействующих культур*. В связи с этим одно из важных направлений нашего этномузыкознания видится нам в изучении процессов и механизмов образования именно *межэтнических музыкально-языковых универсалий*.

Концепция Ф-Ф представляется перспективной и при изучении фольклорных традиций в контактных зонах других регионов России. Так, московский этномузыковед Н. И. Жуланова, опираясь на собственные многолетние полевые исследования музыкального фольклора двуязычных коми-пермяков, высказала точку зрения, не совпадающую с привычными представлениями об их значительной культурной ассимиляции и обрусении. По ее мнению, правильнее говорить о такой степени особой двуязычности, «двухосновности» традиционной культуры коми-пермяков, при которой отдельные ее элементы и даже целые слои «трудно разделить на коми-пермяцкие и русские». Что касается находящегося в коми-пермяцком окружении русского старообрядческого анклава (так называемых юрлинцев), то зона их пограничья обнаруживает единый музыкально-песенный стиль и единую систему фольклорных жанров, так что фольклорная традиция в целом «плавно меняет свои очертания» от русских к коми-пермякам⁴⁶. Очевидно, что по отношению к коми-пермякам речь идет именно о фольклорном двуязычии, которое для их культуры оказалось *максимально продуктивной и структурно-стилистически глубокой стадией развития*, сохраняющей свою актуальность до сих пор⁴⁷.

⁴⁶ Жуланова Н. И. Юрлинцы: русский «остров» или контактная зона? // Русский фольклор в инокультурном окружении. М., 1995. С. 84.

⁴⁷ P.S. Свою вариацию фольклорного двуязычия предлагает фольклор коми-зырян, но это требует серьезной аналитической работы и осторожных обобщений.

Обонежье: опыт историко-этнической интерпретации

Опираясь на концепцию фольклорного двуязычия и межэтнических языковых универсалий, мы предприняли опыт историко-этнической интерпретации фольклорных традиций значительной части Северо-Западного региона, в центре которой – Обонежье, включая, естественно, и Заонежье⁴⁸. Эта территория длительных, в течение тысячелетия продолжающихся этнокультурных контактов и в то же время, с открытия здесь живой русской эпической традиции, – один из ярких заповедников русской традиционной культуры. Разумеется, мы старались учесть и соотнести между собой новейшие материалы и наблюдения историков, этнографов, фольклористов, диалектологов и этномузыковедов по данному региону. В сжатом виде результаты можно изложить следующим образом.

Исследования последних лет показывают, что этническая и этнокультурная история обозначенного региона, особенно, быть может, Заонежья, оказывается предельно сложной и напряженной. Мощный дославянский этнический субстрат (карельско-вепсский) и постоянные устойчивые родственно-этнические связи – с одной стороны. С другой – очень ранние контакты со славянами, большие перерывы между постепенно усиливающимися волнами славянских переселенцев из разных в этноплеменном отношении территорий, конфессиональная общность, длительный период активного культурного и языкового билингвизма и только, вероятно, не ранее XVI–XVII вв. (в восточном Обонежье – раньше, в Заонежье – позже) – медленный, но очевидный этнический перевес и постепенная смена языкового сознания и этнического самосознания (да и то с еще долго сохраняющимися очагами билингвов в Заонежье). Во всяком случае, петрозаводский этнограф К. К. Логинов приходит к достаточно аргументирован-

⁴⁸ См. публикуемую в настоящем сборнике статью «Русский музыкальный фольклор в этнокультурном контексте Северо-Запада»; *Лапин В. А.* Русскоязычная причеть Обонежья – этнокультурный феномен // Международная научная конференция по проблемам изучения, сохранения и актуализации народной культуры Русского Севера «Рябининские чтения–95»: Сборник докладов. Петрозаводск, 1997. С. 113–123.

ному выводу, что формирование *заонежан* в качестве особой этнографической группы севернорусского населения, т. е. группы с собственным самоназванием и самосознанием, со специфическим комплексом материальной и духовной культуры, со своими особенностями языка и фольклора, происходило очень поздно, на протяжении XVIII – первой половины XIX столетий⁴⁹. Сказанного достаточно для того, чтобы оценить наивность утверждения о Заонежье и Пудожье как «автохтонно-славянском эпическом очаге» (В. В. Коргузалов) и попытаться осмыслить всю сложность и уникальность той этнокультурной ситуации, благодаря которой мы имеем феномен русской фольклорной культуры – обонежскую эпическую традицию.

Рискнем утверждать, что редкостный по продолжительности и глубине симбиоз двух этнических культур (не менее пяти столетий) и состояние активного билингвизма сопровождалось здесь столь же *длительным периодом* Ф-Ф. Актуализированные к концу этого периода силы были, по-видимому, в такой степени продуктивными, что решительное изменение языкового сознания и смена этнического самосознания вызвали поистине взрыв творческой энергии. Ярчайшей доминантой стремительно оформляющейся русской фольклорной традиции региона становится повествовательная сфера в широком спектре – героические и новеллистические былины, духовные стихи, баллады, обрядовые и бытовые причитания, прозаические словесные жанры. Открытия П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга фиксируют существование в первой половине XIX в. уже целой плеяды выдающихся обонежских сказителей. (Чуть позже откроют и мощную традицию «воплениц».) По собранным материалам зафиксированные в памяти традиции линии сказительской преемственности прослеживаются до 70-х гг. XVIII в.⁵⁰ Таким образом, соот-

⁴⁹ См.: *Логинов К. К.* Материальная культура и производственно-бытовая магия русских Заонежья. СПб., 1993. По мнению Т. А. Бернштам, чуть раньше, к XVIII в., на Белом море сформировалась в подобном качестве группа русских поморов, а на Нижней Печоре, как считают историки, – устьцилемов.

⁵⁰ P.S. Теперь эти предположения фольклористов подтверждаются документально. См.: *Воробьева С. В.* Родословия русских сказителей Заонежья XVIII–XIX веков (Кижь – Сенная Губа): по материалам архивных документов. Петрозаводск, 2006.

несение результатов исследований позволяет с большой долей вероятности локализовать процессы активного формирования *русской фольклорной традиции региона в границах XVII–XVIII столетий*.

Можно быть уверенными в том, что эпической насыщенности местной русскоязычной среды много способствовала карельская эпическая традиция, носители которой, а еще ранее – близкородственные им группы древних вепсов и испытывавшие заметное карельское влияние вепсы-людики переплавлялись в горниле этнических процессов Обонежья. Исследователи отмечают обильность, но и неравномерность культурных следов полиэтничного прошлого у нынешнего русского населения региона. С одной стороны – субстратная насыщенность диалектной лексики, топонимии, форм и способов хозяйствования и соответствующих терминов, производственно-бытовой магии и верований, семейно-бытовой обрядности, особенно традиционной свадьбы, и т. д. С другой – довольно активное взаимодействие карельской и русской сказочных традиций, некоторая общность поэтики и этнически «двойная» лексика причитаний, особенно свадебных; отдельные субстратно реликтовые образования в собственно эпической сфере (например, Рахта Рагнозерский = Федор Рахой: ср. вепс. *rahkoi* – домовый). Черты архаического дославянского культурного героя достаточно убедительно угадывает Т. А. Бернштам в уникальном для русского эпоса образе Микулы Селяниновича и в рябининской, в своем роде тоже единственной сюжетной версии былины «Вольга и Микула»⁵¹. Достаточно многочисленные наблюдения подобного рода свидетельствуют о том, что в среде носителей традиций Ф-Ф продуктивное взаимодействие возможно и на собственно вербальном уровне, а не только в хорошо известной форме владения разноэтническим фольклорным репертуаром.

Однако этномузыковедческий анализ материалов, как было показано выше, обнаруживает еще один, принципиально важный для фольклорной традиции уровень – интонационно-композиционную модель нарративной мелострофы (VMS), отражающую этнически значимый стереотип фольклорного сознания. Длитель-

⁵¹ См.: Бернштам Т. А. «Ай же ты, великий оратаюшка!» // Фольклор и этнографическая действительность. СПб., 1992.

ная и продуктивная актуальность этого уровня объясняет дифференцированность и разновременность структурных процессов подобного, вероятно, достаточно драматичного в этнопсихологическом плане перехода: меняется фольклорно-языковое сознание, но в некоторых жанровых областях смена в структурном отношении поначалу касается только вербального уровня и не затрагивает (или почти не затрагивает, или затрагивает гораздо позднее) композиционную модель мелострофы, которая оказывается гораздо более устойчивым этническим следом, чем вербальный уровень. К тому же, VMS структурно чрезвычайно гибка, податлива и способна ужиться практически с любым стихом. (Это многообразие наблюдается и в современных записях и публикациях, о чем уже говорилось выше.) Поэтому представляется вполне очевидным, что длительный период продуктивного Ф-Ф традиций с сильной субстратной основой привел к возникновению русскоязычной, ставшей со временем собственно *русской эпической традиции* Обонежья, жанровое ядро которой сформировалось на прибалтийско-финской интонационно-композиционной основе или, во всяком случае, с интенсивным и отчетливым ее воздействием.

Однако ощущение некоторой недостаточности такого вывода возникает, потому что у подобной вершины должно быть серьезное территориальное и системное основание в самой традиции. И оно обнаруживается: В. В. Коргузалов и А. Ю. Кастров на публикуемом впервые материале из фондов Фонограммархива ИРЛИ документально демонстрируют очевидную структурно-стилевую взаимосвязь основных эпических и причетных традиций Обонежья⁵². Кроме того, Кастров достаточно подробно описывает сплошной ареал русской девятисложной тирадной причети, ядром которого оказываются Пудожье, западная часть Каргополья и северная часть Вытегорского уезда. Общие контуры ареала можно наметить по огромной дуге: Челмужи (северовосточная оконечность Онежского озера) – Водлозеро –

⁵² Коргузалов В. В. Напевы обонежской эпической традиции // Русский фольклор. Т. XXVII: Межэтнические фольклорные связи. СПб., 1993. С. 92–112; Кастров А. Ю. Вопросы структурной типологии олонецких нарративных напевов («вепская мелострофа» и «рунический ритм») // Там же. С. 113–135.

Кенозеро – Каргополь – озеро Лача – озеро Воже – Белое озеро – исток Свири (юго-западная оконечность Онежского озера).

Для севернорусской фольклорной культуры развернутые причитания – не только ритуальная форма со своей семантикой и символикой, но и область повествовательная, нарративная, объединяющая многие жанры. (Недаром известные вопленицы были в той или иной мере и сказительницами.) Поэтому понятно, что тирадная причеть онежско-белозерского ареала выступает для нас в структурно-стилевом контексте эпической традиции Пудожья, Заонежья, Водлозера и Кенозера. И было бы наивным принимать всерьез утверждение А. Ю. Кастрова о том, что никакого заимствования или межэтнического взаимодействия здесь не могло быть только потому, что *сейчас* на этих землях «не зафиксировано наличие сколько-нибудь развитого двуязычия»⁵³. Если современный синхронный срез какой-либо традиции не обнаруживает двуязычия ее носителей, это не может означать, что его здесь никогда не было раньше. Во-первых, представлению Кастрова противоречит большой объем историко-этнографических, этнолингвистических и топонимических данных, которые не только подкрепляют, но расширяют и конкретизируют фактические исторические свидетельства по этой территории – от Писцовых книг XV в. и «Записок» С. Герберштейна (XVI в.) до результатов Первой всеобщей переписи населения Российской империи (1897 г.) и трудов исследователей XIX – начала XX в. (Э. Леннрот, А. Ф. Гильфердинг, Е. Э. Линева и др.). Добавим, что именно здесь, «между Онежским, Белым озерами и озером Лача», И. И. Муллонен выявляет регион «бесспорно вепских топонимов»⁵⁴, а А. С. Герд описывает диалектную «зону обхода субстратного Обонежья» и возникшую в результате «диалектную дугу» с Белым озером и Каргополем в самом напряженном ее изгибе⁵⁵. Во-вторых, конечно, сама композиция причетной мелострофы-тирады, с одной стороны, выдающей свое прибалтийско-

⁵³ Кастров А. Ю. Вопросы структурной типологии олонецких нарративных напевов... С. 131.

⁵⁴ См.: Муллонен И. И. Очерки вепской топонимики. СПб., 1994.

⁵⁵ См.: Герд А. С. К истории образования говоров Заонежья // Севернорусские говоры. Л., 1979. Вып. 3. С. 206–213.

финское происхождение, а с другой – в конкретных проявлениях обнаруживающей почти буквальное совпадение с основным рябининским напевом былин⁵⁶.

Таким образом, можно с достаточным основанием утверждать, что население обозначенного ареала представляет собой в значительной мере сплав прибывавших сюда славяно-русских поселенцев и групп местного финского, прежде всего вепсского населения. Учитывая этнокультурную историю Обонежья, мы можем уже уверенно предполагать существование в прошлом во всем онежско-белозерском регионе значительных очагов Ф-Ф в его *продуктивной стадии*. В процессе длительного фольклорного двуязычия и медленно сменявшегося в исторически разное время этнического самосознания прибалтийско-финский тип причети (мелострофа-тирада) в некоторых локальных традициях постепенно стабилизировался в русскоязычном варианте, подчиняясь упорядоченности русского девяти-десятисложного двухударного тонического стиха, но сохраняя при этом характерные интонационно-ладовые и композиционные признаки. Неравномерность и разноуровневость процессов взаимодействия, взаимопроникновения и интеграции, разная их интенсивность и жанрово-видовой объем, в котором они актуализировались, – все это привело к тому, что известные нам *русские* фольклорные традиции Северо-Запада имеют *разную* историческую глубину, как и разную глубину и интенсивность процессов, их сформировавших. Показателем тут могут служить как особенности жанрово-видовой и празднично-обрядовой систем, так и, в частности, степень структурной выработанности, упорядоченности вербальных фольклорных текстов или – в другом ракурсе – степень исполнительского овладения тем или иным жанром / видом второго этнического компонента традиции. Очевидно, что по этому признаку к онежско-белозерскому ареалу тирадной причетной мелострофы можно прибавить русскоязычные традиции Присвирья (Олонецкого перешейка) и некоторые традиции, периферийно прилегающие к современной вепсской этнической территории (известные отчасти по публикациям и полевым материалам). И здесь мы мо-

⁵⁶ Как в приведенной В. В. Коргузаловым записи свадебной причети из Каргопольского района. См.: Коргузалов В. В. Напевы обонежской эпической традиции. С. 97.

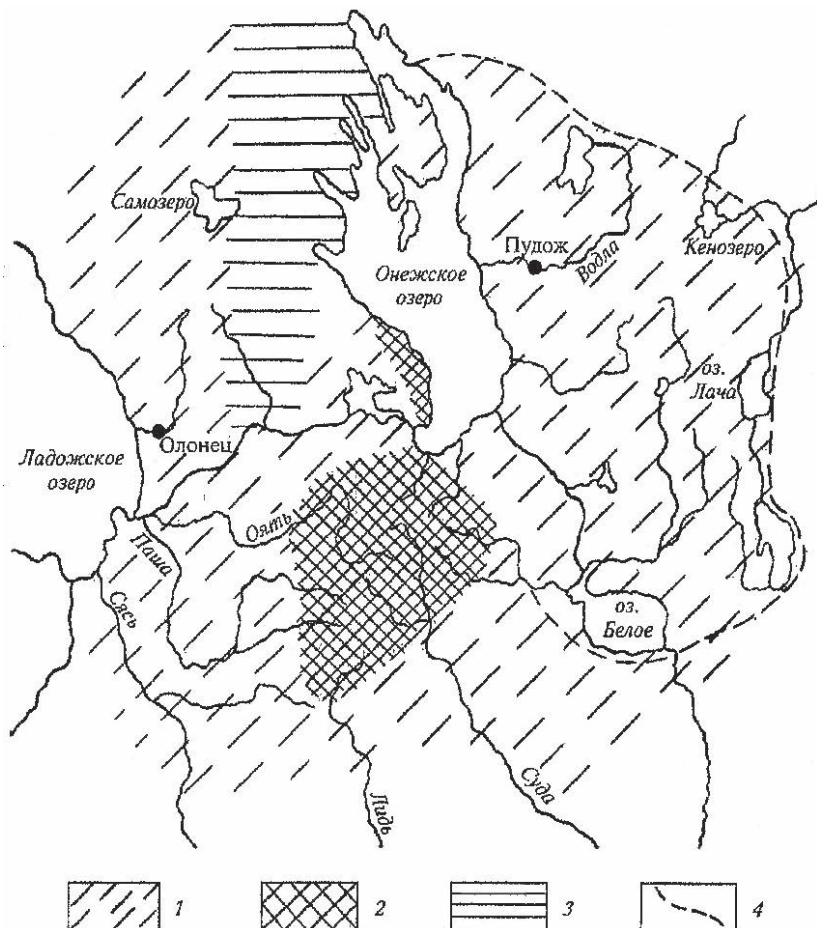
жем предполагать достаточно большую историческую глубину, сопоставимую с традициями Заонежья, Пудожья, Каргополя и уводящую ко времени продуктивного состояния традиций Ф-Ф. Впрочем, практически все подобные традиции неоднородны, и, по авторитетному свидетельству Т. В. Краснопольской, в Пудожье, например, наряду с тирадной мелострофой причеть устойчиво фиксируется и в одностиховой форме, и в форме распетого группового голошения, хотя и с тем же двухударным стихом, а в Заонежье стих одностиховой причетной мелострофы либо явно ориентирован на трехударный эпический размер, либо вообще не выработан и получает разные мелодико-ритмические воплощения.

Посмотрим теперь на русскую причетную традицию онежско-белозерско-олонецкого ареала в другом – прибалтийско-финском контексте. В таком ракурсе наш ареал вписывается в гораздо более обширную региональную традицию Северо-Запада, включающую полностью и практически без территориальных перерывов прежде всего традиции вепсов (в том числе шелтозерских), людиков (до широты немного выше северных оконечностей Онежского озера) и значительной части южных карел-ливвиков. (Можно еще добавить отдельно расположенный и не очень четко улавливаемый в смысле очертаний водско-ижорский подареал тирадной мелострофы.)

В предпринятом нами опыте комплексного картографирования вся эта зона, по понятным основаниям, названа «ареалом VMS»⁵⁷ (см. карту на с. 48).

В стилевом отношении ареал VMS неоднороден и демонстрирует широкий и дробный разброс как в структуре причетного стиха (от стабилизированного тонического девятисложника до свободно-аллитерационного, по двадцать и более слогов в мелостроке – у ливвиков, людиков и шелтозерских вепсов), так и, соответственно, в долготной протяженности мелострок (в силу декламационности причети) и в самой композиции тирадной мелострофы (от одной до четырех мелострок и во всех возможных комбинациях их мелодико-интонационных отношений – повторных, варьированно-вариантных и

⁵⁷ См.: Лапин В. А. Некоторые музыкально-фольклорные ареалы и границы Верхней Руси // Очерки исторической географии: Северо-Запад России: Славяне и финны. СПб., 2001. С. 132–138 (Карта 5, с. 136).



1 – предполагаемый ареал VMS в этнически разных традициях; 2 – территория современного расселения вепсов; 3 – территория современного расселения лудиков; 4 – ареал русской тирадной причеты (по данным [Кастров, 1993])

неповторных). Не нужно еще забывать, что фольклорная традиция в целом угасает, и этим обстоятельством можно отчасти объяснить нередко возникающую во время одного исполнительского акта (в современных записях) вибрацию формы мелострофы, достаточно свободное комбинирование ее вариантов, в том числе и одностиховую строфу. При этом за основу может избираться как первая, инициальная, так и не первая мелострока из нормативной для данной традиции мелострофы-тирады.

Итак, два контекста рассматриваемой региональной фольклорной традиции – прибалтийско-финский и русский – актуализировались на разных структурных уровнях, в разных жанрово-видовых объемах и как бы во встречно-волновом неравномерном движении во времени и пространстве. Активно преобразующие импульсы русского контекста распространялись прежде всего на вербальный уровень традиций Ф-Ф; финский контекст-субстрат дольше всего удерживал в них чисто мыслительные композиционные формы и интонационно-ладовые модели (этнические стереотипы). Процессы взаимного освоения, взаимодействия и, в конечном итоге, структурной интеграции, происходившие в традициях Ф-Ф, в той или иной мере ориентировались на оба контекста. Наиболее продуктивным межэтническим «перекрестком» Северо-Запада оказалась обширная междужанровая сфера, ядро которой образовали, с одной стороны, тирадная мелострофа, с другой – песенно-нарративные жанры. В наиболее ранних традициях Ф-Ф процессы взаимной структурной «подгонки» закончились русскими формами выработанного урегулированного причетного и эпического стиха и вполне органично соответствующими этому стиху формами тирадной мелострофы. (Сама мелострофа-тирада из межжанровой родственно-этнической формулы превратилась в *межэтническую форму-универсалию*.)

Подобного рода традиции – фундаментальная часть русских фольклорных традиций рассматриваемого региона. Под таким углом зрения на противоположном конце оказывается буйно динамичная русскоязычная причетная мелострофа-тирада со свободным, неурегулированным стихом в современных традициях Ф-Ф западного Прионежья и значительной части Олонецкого перешейка. В то же время степень органичности всей региональной традиции и глубинная мощность формировавших ее процессов таковы, что мы до сих пор с изумлением записываем и обнаруживаем, например, у восточных вепсов тирадную причет (на вепском языке) с девятисложным стихом и слогоритмом русской трехсложной клаузулы – совершенно аналогичную и даже интонационно подобную русским тирадным причитаниям Пудожья, или поминальные, свадебные и бытовые причитания южных карел-ливвиков и людиков (на своих языках), практически совпадающие с карго-

польской русской свадебной причетью и, как уже отмечалось, с основным былинным напевом Рябининых.

Завершить опыт историко-этнической интерпретации северо-западной региональной традиции можно следующим выводом (в определенной мере гипотетическим). Мы можем с большой степенью вероятности допускать, что современные региональные записи фиксируют и отражают исторически и территориально *разновременные процессы и их отдельные стадии*. Пройдя продуктивный период, часть традиций Ф-Ф останавливалась в своем развитии и консервировалась. Именно эти стадии развития традиций (за вычетом последствий общего угасания традиционной культуры) чаще всего фиксируются в современных записях. А тот структурно-стилевой разброс, который они демонстрируют, это не только отражение специфики собственно локальных традиций, но в значительной степени территориальная проекция разных и предельных стадий их продуктивного развития. С такой точки зрения локальные музыкально-фольклорные традиции полиэтничного Северо-Запада в целом могут рассматриваться в качестве *единой системы* традиций, структурно, стилистически и стадияльно хотя и разновременных, но соотнесенных и взаимосвязанных.

В то же время современный фольклорный ландшафт региона – это своего рода дифференцирующая территориальная проекция общерегиональных этнокультурных процессов. В этом плане в качестве рабочего эскиза традиции можно систематизировать следующим образом:

- моноэтнокультурные (русские, севернокарельские);
- традиции фольклорного двуязычия, т. е. раннего и длительного взаимодействия (вепсские, людиковские, ливвиковские, водско-ижорские, отчасти ингерманландские);
- русские традиции сравнительно позднего формирования на иноэтнической основе (в относительно далеком прошлом, как правило, целиком или с активными очагами Ф-Ф);
- русскоязычные традиции (в сравнительно недавнем прошлом – иноэтнические традиции Ф-Ф);
- традиции позднего этнокультурного взаимодействия – в городских бытовых и слободских слоях и формах фольклора (в той или иной мере у всех народов региона, включая ингерманландских финнов).

Разумеется, предложенная типология носит предварительный характер и предполагает тщательно-спокойную и, главное, комплексную междисциплинарную проработку. Но уже сейчас можно высказать одно предположение. Продуктивный период традиций Ф-Ф как особого этнокультурного состояния был достаточно длительным и объемным. Развитие их проходило сложными, разветвляющимися и пересекающимися путями. По каким-то параметрам традиции начинали двигаться назад и возвращались в уже когда-то пройденное состояние. Но в любом случае в традициях оставались многочисленные следы, хотя бы и со знаком минус. Не случайно в предложенной группировке по крайней мере три, а то и четыре типа традиций так или иначе связаны с Ф-Ф. Впрочем, в зонах подобной длительности и интенсивности этнокультурных контактов первый, «чистый», тип традиций можно определять, конечно, лишь с известной степенью условности. Так или иначе, отталкиваясь от идеи Б. Н. Путилова, систему этих традиций, вероятно, можно рассматривать в плане *стадиально-типологической преемственности, но в специфическом контексте фольклорного двуязычия*. Коллективными и хорошо согласованными усилиями междисциплинарного характера можно было бы более полно и плотно восстановить одну из самых замечательных страниц истории нашей культуры.

Исследуя любой исторический процесс, а тем более историю традиционной культуры, нужно выделить основные факторы, которые определяли осуществление стабилизирующих и динамизирующих тенденций его развития. В нашем случае в плане **этнокультурной истории** к факторам, которые поддерживали **стабилизирующие тенденции** развития русского традиционного фольклора, можно отнести: 1) единство языка и 2) этнического самосознания; 3) конфессиональную общность и 4) преемственность развития древнерусской культуры в целом. **Динамизирующие тенденции** определялись прежде всего 1) преемственностью развития русских локальных и региональных традиций по отношению к разным этноплеменным образованиям восточного славянства; 2) разными по продолжительности и интенсивности культурными контактами с соседними иноэтническими народами.

Музыкальный фольклор и социальная история

Задачу конспекта проблем, вопросов и гипотез второго круга исторической проблематики автор видит в том, чтобы выделить и методически осмыслить с фольклористических позиций такие параметры и аспекты социальной истории, которые были реально значимыми и существенными для создателей и носителей русской фольклорной культуры в ее конкретных локально-региональных разновидностях. Мы и здесь, как в предыдущем «этническом» разделе, исходим из того, что каждая бóльшая или меньшая территориальная единица страны, каждая социально-сословная группа населения, каждая категория поселений имели свою реальную и разную историю и именно в этих «единицах» и в их сложных взаимодействиях происходили локальные и региональные процессы формирования и развития русского песенного фольклора донационального периода.

Качественно новые творческие импульсы, процессы, ими вызванные, и следствия этих процессов, которые начали стилистически перекрывать локально-региональные различия в традиционной культуре и формировать ее общерусское национальное единство, так или иначе, прямо или опосредованно, связаны с *городам*, который только с начала XVIII в. реально заявил о себе как об особой социокультурной сфере русской жизни. Однако в истории развития русского традиционного фольклора совершенно исключительное значение имел, по нашему убеждению, XVII в. Именно в это время завязывались сложные социально-культурные «узлы», многие из которых развернулись позднее в отчетливые процессы с далеко идущими для традиционной культуры последствиями.

Итак, в плане социально-исторической проблематики существенными в развитии русского музыкального фольклора и требующими специального фольклористического осмысления представляются следующие факторы.

1. Древнерусский (донациональный) период – динамика численности населения, характер расселения и типы поселений, территориальные миграции и переселения.

2. XVII в. – резкий скачок в приросте населения, усиление внутренних стихийных миграций; активное

освоение новых территорий и санкционированные переселения; становление церковно-приходской системы.

3. XVII в. – социально-сословная дифференциация, формирование некоторых специфических социальных и этнокультурных (этнографических) групп населения.

4. XVII–XVIII вв. – раскол русской православной церкви и его социокультурные и музыкально-стилевые последствия; русское старообрядчество, народное православие и русский фольклор.

5. XVII–XVIII вв. – формирование посадско-слободского (городского) населения, его место и значение во взаимодействии городской и традиционной крестьянской культур.

Конечно, некоторые из обозначенных временных рамок, кроме XVII в., относительны и, скорее, служат знакомыми ориентирами, с которыми можно соотносить процессы и события внутренней жизни фольклора и традиционной культуры в целом. В первую очередь это относится к группе вопросов, «привязанных» к донациональному периоду русской истории. Все перечисленные явления продолжали иметь место и позднее, кое-что даже в более актуальном значении, в частности, для активно формирующихся локально-региональных фольклорных ландшафтов на окраинах России и особенно на новых землях на Севере, Юге, в Зауралье и Сибири. Но эти факторы в общем уже находятся в поле более или менее активного внимания фольклористов и этнографов. Нам же представляется необходимым и, главное, возможным привлечь фольклористическое внимание к подобного рода факторам в более ранней и не столь очевидной истории русского фольклора. Кратко остановимся на некоторых группах вопросов.

Для начала приведем две округленные цифры: 6 и 125 млн человек – это население центральных и, стало быть, достаточно корректно сопоставимых земель = губерний России (без национальных окраин), соответственно, в конце XVI и в конце XIX вв. (по Я. Е. Водарскому⁵⁸). За этими цифрами стоят разные типы и масштабы поселений (связанных с разными формами землевладения) и особая система расселения русского крестьянства. Вплоть до XVII и даже XVIII в. русские

⁵⁸ См.: Водарский Я. Е. Население России в конце XVII – начале XVIII века: Численность, сословно-классовый состав, расселение. М., 1977.

деревни в абсолютном своем большинстве были маленькими, однодворными или в два-три двора. Но существовали и другие, хотя и не столь многочисленные типы поселений, выраставшие быстрее и энергичнее. Во всяком случае, земледельческое население древнерусского периода не было расселено равномерно ни во времени, ни в пространстве. Оно пульсировало между пунктирно заселяемыми огромными территориями в широко и редко разбросанных малодворных деревушках, в более или менее крупных приусадебных поселениях (на Севере – вокруг административно-церковных центров – погостов и волостей), в княжеских, боярских и монастырских селах-слободах и подмонастырских слободах-посадах. В районах первоначального освоения племенных территорий по мере уплотнения расселения постепенно накапливалось достаточное количество людей не только для разовых походов и сборов дани, но и для активного прорыва в новое пространство, для освоения и закрепления на новых землях. Процессы варьировались, но повторялись, хотя в целом в течение XIV–XVI вв. крестьяне как наследственные владельцы пашенной земли, по мнению историков, «сидели» на землях отцов и дедов из поколения в поколение и подвижность земледельческого населения Руси была весьма незначительной. На Севере специфика промыслово-хозяйственной жизни определила сравнительно более раннее укрупнение поморских «государевых» сел и монастырских посадков.

Типы и масштабы поселений, характер расселения не могли не влиять на качество традиции, ее сложность и интенсивность развития. Трудно предположить, чтобы весь комплекс традиционной культуры проявлялся и функционировал одинаково в условиях маленьких деревушек, разбросанных на больших пространствах и в крупных селах, слободах и посадах или в группах близлежащих деревень, «тянущих» к усадьбе, погосту или волости. С другой стороны, человеческие потери от войн и стихийных бедствий (особенно опустошительных в XVI – начале XVII в.) или насильственные переселения групп населения, которые, по нынешним меркам, представляются ничтожными, для того времени были массовыми и могли существенно изменять местную фольклорную традицию. В монографии подробно рассматривается подобный сюжет, связанный с судьбой Великого Новгорода.

Известные в самых общих чертах факты конфискации новгородских земельных владений в пользу государя и казны, принудительных «боярских выводов» и московского «испомещения» после присоединения Новгорода к Москве (1478) получали порой самые радикальные истолкования. Таков, например, решительный вывод московских диалектологов о том, что древних новгородцев здесь, в результате, вообще не осталось; все они, очевидно, ушли, а земли новгородской метрополии заселили выходцы из Ростово-Суздальской земли⁵⁹. Это очень удобно подкрепляет известные рассуждения о том, что новгородские певцы унесли на Север весь былинный эпос, скоморохи – все музыкальные инструменты и свой специфический репертуар и т. п. Однако недавние исследования петербургской школы археологов, историков и диалектологов (Д. А. Мачинский, Г. С. Лебедев, Е. А. Рябинин, А. С. Герд и др.), а также наши полевые фольклорно-этнографические разыскания⁶⁰ показывают, что выявленная по письменным источникам первоначальная племенная территория расселения ильменских (новгородских) словен в целом подтверждается не только археологическими и диалектологическими данными, но и более поздним, многослойным фольклорно-этнографическим комплексом, связанным с традиционной свадьбой и обладающим специфической музыкально-фольклорной стилистикой (ареал шелонско-лужской «Воли»⁶¹). Отсюда следует, что население первоначальной племенной территории сохранило непрерывную этнокультурную, в том числе и фольклорную традицию и, стало быть, никакого массового исхода земледельческого населения не было (что, разумеется, вовсе не исключает известной второй волны новгородских крестьянских переселений на Север).

⁵⁹ См.: Горшкова К. В. Историческая диалектология русского языка. М., 1972.

⁶⁰ См. публикуемую в настоящем издании статью «Воля» – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции»; Лапин В. А. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области: В записях 1970–1980 гг. Вып. 1 / Ред.-сост. В. А. Лапин. Л., 1987.

⁶¹ См.: Лапин В. А. О некоторых музыкально-фольклорных ареалах и границах Верхней Руси // Очерки исторической географии: Северо-Запад России: Славяне и финны. СПб., 2001 (Карта 2. С. 133).

Все это побудило нас посмотреть на имеющиеся источники и исторические исследования под другим углом зрения. В результате выяснилось, что в конце XV – первой половине XVI в. на протяжении жизни примерно двух поколений на новгородской земле действительно осело весьма значительное число пришлых *помещичьих людей*. Новые землевладельцы сажали их на землю *полными холопами* и либо расселяли отдельными деревушками в один-три двора (на запустевшие крестьянские наделы и новые распахки-«починки»), либо подсаляли в существующие поселения вперемешку с местными новгородскими крестьянами (*кабальными людьми*). Еще какое-то число пришлого вольного люда могло осесть в великокняжеских слободках, которые ставились на запустевших новгородских землях по грамотам Ивана III. В целом это была, конечно, только «прививка» к местному стволу, но прививка серьезная, и она не могла не повлиять на местные традиции народной бытовой и духовной культуры, интенсифицировав *общерусские* тенденции развития. Сближение новгородских традиций с традициями других русских земель, в первую очередь среднерусской полосы, нашло свое отражение, в частности, в диалектно-языковых особенностях и параллелях. Однако мы еще раз вернемся к новгородскому сюжету, потому что описанное историческое обстоятельство, а также и другие факторы, появившиеся позднее, определили, по нашему представлению, некоторые специфические характеристики новгородского музыкально-фольклорного ландшафта.

С типом поселений и характером расселения связано еще одно любопытное наблюдение академика С. Б. Веселовского, которое представляется существенным именно в плане изучения истории русских фольклорных традиций⁶². Дело в том, что только в писцовых книгах XVI в. впервые появляются сведения о *пастухах* – в связи с весьма важной тогда и для оседлого земледельческого населения, и для властей проблемой огораживания обрабатываемых полей и покосов и защитой их от домашнего скота. И совершенно естественно, что все случаи судебных тяжб по поводу потравленных полей связаны только со стадами больших поселений – посадов, монастырских вотчин или крупных приусадебных

⁶² См.: *Веселовский С. Б. Труды по источниковедению и истории России периода феодализма.* М., 1978.

сел. Актуальность вопроса сохраняется и на протяжении всего XVII в.

Для фольклористов и этнографов это означает очень многое. Неравномерность и неповсеместность распространения традиции пастушества у русских общеизвестна, так же как и приглашение пастухов из других мест. Наблюдения Веселовского вполне убедительно объясняют это различиями социально-хозяйственных типов и масштабов поселений, характером расселения и освоения территории. Но отсюда следует, что *пастушество* как социально-культурный институт, со всеми его атрибутами, – это в русской традиции сравнительно позднее и отнюдь не повсеместное, но локально-очаговое явление. Такой предварительный вывод уже в значительной степени объясняет 1) отсутствие единой инструментальной традиции русского пастушества (в части собственно инструментария); 2) отсутствие единого или хотя бы стилистически сопоставимого функционально-пастушеского репертуара; 3) заимствования русскими некоторых элементов, атрибутов и музыкальных инструментов пастушеской культуры у иноязычных соседей (или усвоение их в результате ассимиляций отдельных иноэтнических групп населения); 4) активное освоение пастухами-музыкантами позднего (слободско-го) песенного и танцевально-плясового репертуара.

Другая группа вопросов связана с весенней *егорьевской обрядностью*, которая, очевидно, у восточных славян-русских в течение более или менее длительного времени должна была иметь характер относительно замкнутой *семейно-обрядовой традиции*. И лишь с появлением бытовой фигуры пастуха в процессе достаточно длительного приспособления мог сформироваться *институт пастушества* – с переходом к пастуху некоторых архаичных функций и обрядовых действий, выработкой собственной атрибутики и ритуальных форм, включением пастуха в егорьевскую обрядность и превращением определенной ее части в *общинно-обрядовый праздник*. Наконец, в связи с изложенным представляется, что даже при минимальной исторической глубине соответствующих исследований методически гораздо корректнее и перспективнее ставить вопросы не об угасании или утрате русской пастушеской традиции в том или ином регионе, но о том, где, когда и при каких условиях, в том числе и в результате каких межэтнических этнокультурных контактов она *могла*

возникнуть в отдельных локальных очагах и каким образом распространялась (или не распространялась) затем на соседние территории.

Но вернемся к общей исторической проблематике. Отсутствие качественных различий в традиционной и бытовой культуре древнерусского города и деревни – и в этом смысле ее социальная однородность – сохранялись, по мнению историков, вплоть до XVII в. Локально-региональные фольклорные традиции прошли за это время огромный путь развития. Ранний, родо-племенной слой обрядности и органично связанные с ней музыкально-песенные формы, сложившиеся в рамках этноплеменных восточнославянских культур, должны были сохраняться и функционировать в тех этнотерриториальных сообществах, которые обеспечивали культурную и территориальную непрерывность осуществления этих традиций. И до сих пор, как известно, ареалы некоторых архаичных (так называемых календарных) песенно-обрядовых комплексов в основном хорошо соотносятся с территориями раннего расселения восточнославянских племен. Освоение новых земель и огромный территориальный разброс населения следующего периода русской истории (начиная с XVII в.), а также малодворность расселения, особенно на Русском Севере и Северо-Западе, должны были активизировать развитие, вероятно, прежде всего обрядово-бытовых и ритуальных комплексов и соответствующих песенных форм *семейной* обрядности.

XVII век в русском фольклорном процессе

Социальные катаклизмы и потрясения русского «бунташного века», который начался со Смуты, интервенции и первой крестьянской войны, продолжился расколом русской православной церкви, а закончился стрелецкой казнью и «гарями» старообрядческих саможжений, имели совершенно исключительные и порой весьма противоречивые последствия для всей русской культуры. В целом ряде отечественных исследований второй половины XX в. предлагаются общие историко-культурные интерпретации процессов XVII в., его роли и места в истории русской культуры и литературы (Д. С. Лихачев, А. М. Панченко), русской музыки (М. В. Бражников, Н. Д. Успенский, Н. А. Герасимова-Персидская) и т. д. Фольклористика к этой проблеме в

целом еще фактически не подступалась. Исключения представляют только тщательно собранные исторические песни XVI–XVII вв., осмысленные прежде всего Б. Н. Путиловым в контексте общей проблематики повествовательного фольклора и отчетливо проявившегося в это время кризиса русской эпической традиции. Вполне понимая, что это сюжет многих специальных исследований, кратко остановимся на некоторых факторах, которые представляются необходимыми на фольклористических подступах к проблеме.

Еще с конца XVI в., как устанавливают историки, в результате «великого разорения» и невиданных стихийных бедствий начались *миграции* сельского населения, которые на протяжении XVII в. все усиливались. Ни многократные переписи «тяглецов» и упорные сыски беглых, ни усиление крестьянской «крепости» и отмена давнего права крестьянского выхода в Юрьев день (Соборное уложение 1649 г.) не могли остановить нараставшие миграционные потоки. Эта тенденция подпитывалась начавшимся именно в XVII в. активным (хотя и неравномерным) ростом численности населения в целом, который намного перекрывал достаточно рыхлую сетку фискальной системы. Кроме того, на государевых, т. е. не вотчинных и не помещичьих землях, как раньше, так и после лишения права выхода почти все члены семьи и родственники тяглового человека считались вольными людьми. Таким образом, к концу столетия число мигрантов-переселенцев измерялось, по подсчетам Я. Е. Водарского, сотнями тысяч человек. Именно этот отчасти беглый, а отчасти вольный люд заселял южные степные окраины (не только казачьи вольные земли, но и строящиеся крепости новых «засечных» оборонительных линий), просторы Севера, Заволжья, Зауралья и Сибири. В непосредственной связи с двумя названными факторами начинается концентрация населения, увеличение, как говорят историки, «дворности» поселений и «людности» дворов, т. е. семей и, главное, заметный рост крупных сел, посадов и слобод.

Далее, идея оцерковления православного человека во всех сферах его жизнедеятельности, актуализированная именно в это время, стимулировала в XVII в. активное строительство церквей и монастырей, расцвет севернорусского деревянного зодчества, многочисленных местных певческих школ, центров книжного рукописания, иконописного «северного письма» и

т. д. Реально складывается *церковно-приходская система*, постепенно охватившая все православное население России. XVI–XVII вв. – пик формирования пантеона русских святых, канонизации их к общерусскому или местному почитанию. Кроме того, были еще так называемая народная канонизация (как правило, намного опережавшая официальную) и по сути близкая к ней местная церковная, связанная с одним монастырем, храмом и даже часовней (Г. П. Федотов).

Таким образом, общий праздничный православный календарь (двунадесятые и великие праздники) начинает существенно пополняться престольными праздниками общерусских и местночтимых святых – покровителей местных церквей. Формируются локально-региональные *системы местных престольных праздников*, единые в своей фундаментальной, православно-христианской основе, но многообразные в характерных, специфических местных особенностях и проявлениях.

Во взаимодействии всех выделенных здесь факторов вырисовывается первый фольклористический, в том числе и музыкально-фольклористический проблемный узел. Активный рост численности населения и все усиливавшиеся миграции, способствовавшие концентрации населения и росту крупных селений, – все это неизбежно должно было дать новое качество и интенсифицировать развитие местных / локальных традиций. С другой стороны, те же факторы не могли не способствовать взаимодействию и сближению отдельных элементов традиционной культуры, традиционного фольклорного фонда лексики, образов, сюжетов, интонаций и структурных песенных типов, т. е. появлению *общерусских* тенденций развития.

Разумеется, интегративные процессы могли проявиться в первую очередь в самом верхнем, активно формирующемся именно в этот период, слое традиционной культуры, едва ли сколько-нибудь существенным образом затрагивая ее архаичные фольклорно-обрядовые комплексы. Этим верхним слоем были прежде всего *массово-общинные* формы традиционной культуры. Можно с достаточной уверенностью предполагать, что именно с этим периодом связано возникновение и активное развитие специфической структуры *будней и праздников* (по Т. А. Бернштам), молодежных будничных собраний и праздничных бесед. По мере развития система местных престольных, общинных и «обетных»

праздников кроме службы, крестных ходов и праздничных звонов стимулировала активное развитие и включала в себя массовые хороводные действия, праздничные игры и развлечения, уличные гуляния, «красования» девушек-невест, праздничные «гощения» и т. д. В то же время ориентированная на природно-праздничный календарь, эта система естественным образом соотносилась и как бы вбирала в себя и архаичные обрядовые комплексы, и празднично ритуализованные обычаи, отражающие местную хозяйственно-бытовую и промысловую специфику.

Надо полагать, что в это же время традиционная русская *свадьба* проходит наиболее продуктивный период своего развития, превращаясь, в частности, из родового, а затем семейного события в общий и к тому же, как правило, календарно приуроченный праздник, к которому в той или иной степени оказывается причастной вся община. Во всяком случае, если ареалы календарно-обрядовых комплексов и специфических обрядовых музыкально-песенных форм в основном хорошо соотносятся с территориями расселения восточнославянских племен, то русская свадьба в целом, равно как сюжетно-образный фонд свадебного фольклора, его музыкально-песенные структуры и общая музыкально-обрядовая драматургия имеют, как известно, более крупную территориальную дифференциацию, в самом общем виде приблизительно совпадающую с крупным же диалектным членением великорусского языка (а в некоторых отношениях – и всей группы восточнославянских языков). В то же время различия в некоторых деталях обряда, обрядовой номенклатуры и терминологии, в особенностях свадебной мелодики до сих пор фиксируются чуть ли не в каждом селе или кусте деревень, в основном соответствующих церковно-приходским территориальным единицам.

Таким приблизительно образом, по нашему представлению, складывалась многослойная и сложно организованная структура русского празднично-обрядового года, которая начинала динамично пульсировать во времени и в пространстве. Эластичность и продуктивность этой системы, ее способность вбирать в себя, приспособлять, перерабатывать и, в свою очередь, продуцировать новые формы сохранялись, как известно, вплоть до XX в., но *началом* ее активного формирования нужно полагать именно XVII в. Импульсы нового

качества должны были идти от крепнувших сел, слобод и посадов, от церковно-приходских и энергично растущих торгово-ярмарочных центров и постепенно охватывать, втягивать в новые общинно-массовые формы население мелких окрестных деревень. Если же учитывать весь комплекс рассмотренных здесь факторов, то мы неизбежно приходим к выводу, что эти новые формы русской традиционной культуры в целом и музыкально-песенного фольклора, в частности, интегрируя все, что возникло и существовало ранее в локально-региональных традициях, и вырастая на этой основе, должны были в то же время *изначально нести в себе общерусский потенциал*.

Бурные события XVII в. резко динамизировали процессы *социально-сословной дифференциации* населения России. Размышляя в этом направлении об исторической динамике развития русского фольклора, выделим несколько важных, на наш взгляд, обстоятельств.

1. В районах раннего заселения *казаки* становятся особыми этнографическими группами со своим специфическим полувоенным бытом, способствующим формированию особого репертуара и мощных стилей мужского ансамблевого пения. Намечаются также новые очаги заселения, прежде всего на Кавказе и в Сибири.

2. В особую группу севернорусского населения выделяются *поморы* – в силу резкой промыслово-хозяйственной специфики, особенностей быта и празднично-хозяйственного календаря, существенно отличающегося от общерусского.

3. Еще в XV–XVI вв. в Московской Руси начала создаваться «государева ямская гоньба», прокладываются «государевы дороги» – тракты, на которых организуются «ямы» – специальные ямщицкие поселения-станы, определяются штаты ямщиков и их обязанности, их социально-правовой статус (освобождение от налогов, права на землю, слободское самоуправление и т.д.); строятся ямщицкие слободы на городских окраинах и в крупных торговых селах; развиваются связанные с этим занятием ремесла. В XVII в. учреждается регулярная ямская почта, причем сразу международная⁶³. *Ямщики* становятся особым сословием, которое активно функционирует почти до конца XIX в. В отличие от рус-

⁶³ См.: *Вигилев А. Н.* История отечественной почты. М., 1990.

ской литературы, поэзии и музыки со стороны фольклористов и этнографов ямщики и их культура практически не изучены, хотя в соотношении с сетью ямских и почтовых трактов и с поселениями ямщиков такое исследование представляется вполне перспективным.

4. На Руси издавна существовало три различных способа звона в колокола. Однако с середины XVII в. начинает активно распространяться один способ, вытесняя два других, – звон «в язык», т. е. не раскачиванием самого колокола или ударами по нему механического молотка, но раскачиванием и ударами языка, к которому привязана веревка. Выдающееся мастерство колокольного литья, все увеличивавшиеся подборы колоколов на колокольных и звонницах и «русский» способ звона, при котором осуществлялся непосредственный контакт звонаря с колоколами, обеспечили расцвет *русского колокольного звона*, поражающего своим темброво-гармоническим многообразием и виртуозной партитурно-ритмической сложностью. *Звонари* были служителями церкви и выполняли ритуальные задачи, но в то же время в представлении прихожан были окружены неким сакральным магическим ореолом (и сам колокол и колокольный звон как таковой). Кроме того, они несли в себе мощный потенциал собственно художественной функции. В осуществление этого потенциала искусство звонарей создавалось главным образом устной традицией, богатой не только специфическим колокольным знанием, но и собственно фольклорными формами, мнемоническими словесными формулами-клише, бытовыми традициями и традициями школ, народно-профессиональной терминологией, практикой обучения, передачи исполнительского мастерства и индивидуальных секретов и т. д. Кроме того, как и в фольклоре, традиции колокольных звонов в разных регионах России имели существенные музыкально-стилевые и исполнительские различия⁶⁴. Таким образом, можно утверждать, что в целом *культура звонарей и русских звонов – это устно-профессиональная культура фольклорного типа* (со статусом пограничного сакрально-профанно-

⁶⁴ См.: Колокола: История и современность / Сост. Ю. В. Пухначев. М., 1985; Музыка колоколов: Сборник исследований и материалов / Отв. ред и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999; Никаноров А. Б. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.

го феномена) и как таковая вливается в общий фонд и в историю русского музыкального фольклора. Соответственно изучение ее настоятельно предполагает, кроме существующих, также фольклористический и этномузыковедческий подходы.

5. По мере развития внутреннего рынка в течение XVII–XVIII вв. активизируются старые, создаются и осваиваются новые водно-транспортные артерии страны. На основных магистралях скапливаются огромные массы вольного наемного люда, который сезонно, а затем и постоянно (оседая в специализированных поселениях) обслуживает судоходство в качестве лоцманов, грузчиков, матросов, сплавщиков и бурлаков⁶⁵. В истории фольклора бесспорно существенно формирование социальных групп *бурлаков* и *плотогонов* (сплавщиков леса), чьи специфические формы припевок и особенно припевок-команд уже давно вошли в фундаментальную национальную символику. Современное этномузыказнание уделяет им серьезное внимание⁶⁶. Важно только не увлекаться провоцирующей якобы архаикой этого трудового артельного жанра и не упускать из вида его очевидно позднее время формирования.

6. С середины XVII в. начинаются поиски новых принципов создания регулярной русской армии. Основные из них, выпавшие на долю крестьянского и посадского населения, – *рекрутчина* и сначала пожизненная, а позднее 25-летняя солдатская служба – утвердились на рубеже XVII–XVIII столетий реформами Петра I. Богатейший *солдатский* песенный фольклор, его стилистика и общерусское интегрирующее значение; солдатские сказки и исторические песни и их место в общем развитии русского повествовательного фольклора; рекрутская обрядность и поэтика крестьянских рекрутских причитаний; воинские сюжеты и образы в русской песенной лирике – все это в той или иной степени известно, собрано и отчасти изучено. Гораздо менее известны и совсем не изучены некоторые специфические явления, связанные с русской армией, но оказавшие существенное влияние на развитие от-

⁶⁵ См.: Истомина Э. Г. Водные пути России во второй половине XVIII – начале XIX века. М., 1982.

⁶⁶ См.: Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971; Истомина И. А. Трудовые припевки плотогонов. М., 1979.

дельных локальных крестьянских традиций. Имеется в виду, в частности, давняя идея самокупаемости армии, опробованная в XVII в. на «пашенных солдатах» в Карелии и Старорусском уезде, а также в казачьей «службе с пашни» или на «служилых земледельцах» Сибири, которые с указа 1724 г. начали превращаться в первый старожильческий слой государственных крестьян. Попыты по реализации этой идеи, как и почти все рассматриваемые здесь сюжеты, выходят далеко за рамки «бунташного» века, но это, как уже отмечалось, общее правило: все социально-культурные «узлы», завязанные в XVII в., получают в той или иной форме дальнейшее развитие в русской традиционной культуре.

Продолжение возникло после Отечественной войны 1812 г. – в виде института *военных поселян* (1816–1857), введенного графом Аракчеевым и затронувшего огромные территории Украины и центральных уездов Новгородской губернии. Автор проводил полевые исследования в одной из таких новгородских традиций (бывшая Медведская волость, где был расположен окружной гарнизон поселенческих войск) и имел возможность познакомиться с рукописями интереснейших краеведческих воспоминаний местного старожилы И. Е. Братышенко (1893–1978), в четвертом поколении потомка одного из первых военных поселенцев. В роду бережно хранили и передавали из поколения в поколение рассказы прадеда, в том числе и о «поселенском устройении». Молодых солдат-новобранцев, рекрутированных из разных районов России, женили на местных девушках и «сажали на землю» в специально строившихся *поселенческих деревнях*. После ликвидации военно-поселенческих округов сами деревни и их жители, семьи бывших военно-пахотных солдат, остались на новгородской земле. В нашем случае сорок двоюродных братьев и сестер в поколении автора воспоминаний (т. е. скорее всего и около сорока семей на первую четверть нашего столетия), очень сильная традиция домашнего певческого музицирования и более сорока украинских песен из нескольких сотен, входивших в репертуар бытового пения, – это только верхний осязаемый вклад харьковского рекрута в местную русскую фольклорную традицию⁶⁷.

⁶⁷ Описанию одного компонента этой своеобразной традиции с использованием указанных рукописей посвящена статья, публикуемая в настоящем сборнике: «Опыт описания локальной традиции слободского фольклора».

Раскол: этномузыковедческая проблематика

Произошедший в середине XVII в. раскол Русской православной церкви, который породил огромное по масштабам движение *русского старообрядчества*, остается, по нашему представлению, одним из двух важнейших, кардинальных социально-исторических событий, повлиявших на дальнейшие судьбы русского фольклора. (Второе – противопоставление города как особой социально-культурной сферы традиционной крестьянской культуре – наступает исторически чуть позже и будет рассмотрено далее.)

К концу XVII в. в старообрядчество уходит от четверти до трети православного населения России. И масштабы его, несмотря на репрессии светских и церковных властей, нарастают, потому что к концу XIX в. пропорция эта, по мнению историков, сохраняется, а общая численность населения России увеличивается, как уже отмечалось, почти в двадцать раз⁶⁸. С точки зрения этномузыковеда-историка раскол как социально-культурное явление ставит перед исследователями три важнейшие проблемы:

какие традиции и тенденции развития *прервались* в связи с расколом Русской церкви – в древнерусской музыке, в музыкальном фольклоре и в сферах их взаимодействия / взаимовлияния;

что происходило после раскола в среде старообрядцев в церковно-певческих традициях и в отдельных общинах и согласиях, в фольклорной культуре, которую они с собой уносили; в соотношении или в процессах взаимодействия (если оно возникало) этих сфер в их собственном сознании, поведении и художественно-творческой практике; в процессах взаимодействия с фольклорными традициями соседнего православного населения или с общерусскими фольклорными явлениями и т. д.;

что происходило в богослужебной и прикладной музыке официальной Русской церкви после резкого «перерыва постепенности» в плане ее соотношения с древнерусскими музыкальными традициями, с одной стороны, и с русской музыкально-фольклорной

⁶⁸ См.: Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984; Зеньковский С. А. Русское старообрядчество: Духовные движения семнадцатого века. М., 1995.

сферой – с другой. Этой, другой, стороны мы коснемся ниже, хотя данный вопрос относится прежде всего к компетенции общей истории русской музыкальной культуры.

Как видим, попытка сформулировать только музыкальную проблематику раскола и только в одной специальной плоскости приводит к тому, что проблемы сразу начинают разветвляться и обрастать вопросами в каждом сегменте. Конечно, крайняя степень неизученности объясняется жесткой идеологической закрытостью темы – как в первые двести лет, так и после небольшого просвета – в последующие семьдесят лет. За время этого просвета (в самом начале XX в.) тему успели открыть российскому обществу, слегка обозначить ее контуры и вывести самих старообрядцев из общественно-правового подполья. В последние десятилетия XX в. особенно активно начали разрабатываться вопросы общей и религиозной истории раскола и старообрядчества (А. В. Карташов, С. А. Зеньковский), проблемы археографии (старообрядческие рукописные книги – В. И. Мальшев, Н. Н. Покровский) и музыкальной палеографии (певческие рукописи знаменного письма – Н. Д. Успенский, М. В. Бражников и его ученики). Музыкальная фольклористика получила ценнейший источник (хотя и распорядилась им не самым лучшим образом) – на родину вернулись несколько групп старообрядцев, в частности, казаков-некрасовцев.

Все эти исследования – важнейшие фрагменты, которые должны сложиться когда-нибудь в целостную картину. Сейчас для нас уже очевидно, что музыкально-историческая проблематика раскола – это общее поле тесно взаимосвязанных проблем и вопросов, относящихся к компетенции русской музыкальной медиевистики, палеографии и археографии, общей и музыкальной литургики, общей истории русской музыки, этнолингвистики и этномузыковедения.

Выделим несколько моментов, которые имеют отношение к интересующей нас области этномузыковедческой проблематики. Первые два сюжета связаны с исследованиями собственно древнерусской музыкальной традиции.

1. Открытие и аналитическое описание ранних певческих рукописей, включающих в себя значитель-

ное число «стихов покаянных»⁶⁹, заметно расширяет время существования письменной, а следовательно, и устно-певческой традиции этого жанра – с XV до начала XVIII в. Первый лирический жанр древнерусской музыки («ранняя русская лирика», по Л. А. Петровой и Н. С. Серегинной) стилистически рождался в музыкально-гласовой и жанровой системе Октоиха, но, очевидно, сразу предназначался для внебогослужебного музицирования. Во всяком случае стихи помещались в певческих книгах отдельными группами или разделами, а к концу XVI – началу XVII в. составлялись самостоятельные сборники стихов покаянных знаменной нотации. Во второй половине XVII в. стихи покаянные своей уже выработанной лексикой и образно-поэтическим строем дали, по-видимому, импульс псалмам нотолинейной нотации – первому русскому лирическому жанру, возникающему в новой музыкально-поэтической стилистике⁷⁰.

Для нас важно подчеркнуть, что после раскола стихи покаянные (и вообще духовные стихи) уходят, с одной стороны, в «старообрядческое подполье» и становятся одной из самых любимых и активно развивающихся областей старообрядческой устно-письменной певческой культуры, а с другой стороны – в столь же активно функционирующую устную фольклорную традицию в качестве повсеместно распространившегося духовного стиха. При этом сферы бытования стихов и их музыкальная стилистика в разных фольклорных традициях православного, а отчасти и старообрядческого населения получили существенные региональные различия: на Севере часть сюжетов вошла в повествовательную традицию и исполнялась сказителями с эпическими, былинными напевами; повсеместно духовные стихи стали «постовым» пением, особенно во время Великого поста; в некоторых регионах, в частности, на Смолен-

⁶⁹ См.: *Фралов С. В.* Из истории древнерусской музыки: Ранний список стихов покаянных // *Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции.* М., 1976; *Кораблева К. Ю.* Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: Автореф. дисс... канд искусствоведения. М., 1978; *Ранняя русская лирика: Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков* / Сост. Л. А. Петрова и Н. С. Серегина. Л., 1988.

⁷⁰ См.: *Васильева Е. Е., Лапин В. А.* Псалма, псалм, псалом // *Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь.* Т. I – XVIII век. Кн. 2. СПб., 1998.

щине стихи вошли в качестве обязательного ритуального компонента в похоронно-поминальную обрядность; у поморов «стихами» стали называть и сами причитания (а причитальщиц – «стиховодницами») и т. д.

Изучение проблемы структурно-стилевого взаимодействия и «пограничных» сфер собственно фольклорной музыкальной традиции у нас фактически еще только начинается. Поэтому заслуживает быть особо отмеченной публикация М. А. Енговатовой⁷¹, основанная на богатом экспедиционном материале и посвященная фольклорной жизни одного из канонических церковных песнопений – пасхального тропаря «Христос воскрес из мертвых» в Смоленской и части восточных районов Брянской области. Активно включенный во все местные календарные и окказиональные обрядовые действия от Пасхи до Вознесения, тропарь исполнялся поочередно и даже одновременно с другими песенно-обрядовыми формами. Сохранив практически без изменений словесный текст и троекратную форму исполнения, испытывая сильнейшую музыкально-стилевою трансформацию, он начал ветвиться во множестве типовых версий и узколокальных местных вариантов, обрастать характерной для каждой данной традиции многоголосной фактурой и довольно богатой функционально-исполнительской терминологией (типа «Христа кричать!», «живой» и «мертвый голос») и т. д. Тропарь также притягивает к себе некоторые сопутствующие напевы и сам приобретает дополнительные припевы. Кроме того, по полевым сведениям публикатора, еще один тропарь (Казанской иконе Богоматери) претерпел столь же сильные превращения, включившись в фольклорную календарно-обрядовую систему.

Таким образом, помня о длительном и продуктивном воздействии русской православной культуры на образно-поэтическую систему фольклорной традиции (календарно-обрядовая песенность, свадебный, повествовательный, материнский фольклор и т. д.), мы убеждаемся в том, что и на уровне музыкально-песенной *стилистики* **высокое** «духовное» и обыденное

⁷¹ Енговатова М. А. Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–1990-х годов. СПб., 1996.

«мирское» в русской культуре не были разделены непреходимой стеной.

«Случай» с духовными стихами, которые уже давно и стилистически вполне комфортно зажили в музыкально-фольклорной традиции, оказывается совсем не исключительным и не единичным. Донесенный до нас летописью призыв новгородского архиепископа Феодосия (1543) ходить по воскресеньям после Велика дня «со кресты около города и молебны пети» (о чем справедливо напомнил составитель указанного сборника М. А. Лобанов) тоже наверняка был не единственным. И православно-фольклорные корни многих явлений традиционной культуры оказываются достаточно глубокими. Надо надеяться, что по мере освобождения от советских идеологических шор и старательных поисков «языческого» (в противовес христианскому), мы многое сумеем для себя открыть в истории и в плоти русской традиционно-православной культуры⁷².

2. В конце XIX столетия в среде крупнейших русских композиторов и музыкантов-фольклористов еще дискутировался сам факт русского народного многоголосия. Сейчас, более ста лет спустя, не менее остро обсуждается проблема многоголосия древнерусского певческого искусства. Привычное, устоявшееся представление заключалось в том, что изначальной и до появления «партесов» основной формой древнерусского знаменного пения была монодия. Специфическое, линейно-диссонантное звучание разных видов многоголосия, зафиксированного в рукописях XV–XVII вв. партитурной знаменной нотацией, поначалу вызывало недоуменное и подозрительное к себе отношение, сомнения в правильности нотной расшифровки крюковых записей или предположения об ошибках переписчиков рукописей. Во всяком случае, демественное и путевое (строчное) многоголосие воспринималось как достаточно случайное и не вполне объяснимое образование, возникшее в XVI–XVII вв. на мощном монодическом стволе величественного русского знаменного распева. Сейчас,

⁷² P.S. Вскоре подобный материал стал публиковаться в большом количестве. См., например, фундаментальное издание: Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 1: Календарные обряды и песни / Отв. ред. О. А. Пашина; Том 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / Отв. ред. М. А. Енговатова. М., 2003.

когда русская музыкальная медиевистика располагает уже огромным корпусом выявленных и в значительной мере описанных певческих рукописей, когда русское строчное многоголосие не только исследуется, но и начинает занимать все более достойное место в художественно-исполнительской практике, это представление пересматривается, в частности, особенно решительно в последних работах московского музыковеда-медиевиста А. В. Конотопа⁷³.

Не вдаваясь в подробности проблематики и тонкости расшифровки крюкового письма, рискнем сформулировать несколько основных положений его концепции, которые кажутся нам перспективными в фольклористическом отношении.

Во-первых, многоголосие является фундаментальным свойством и основой исторического развития древнерусской музыки. Знак **Э**, впервые прочитанный А. В. Конотопом как обозначение подвижного бурдона, фиксирующего основной опорный тон соответствующего определенному гласу песнопения или его части, обнаруживается в певческих рукописях по крайней мере с XV по начало XVIII в. (обрастая постепенно все большим количеством дополнительных поясняющих признаков и помет). Этот знак имеет хейрономическую проекцию в ранних русских иконах и трактуется автором как вполне самостоятельный русский аналог византийского бурдона – «исона», певческая форма которого сохранилась до сих пор в живой традиции богослужбных песнопений болгарской и сербской православных церквей.

Во-вторых, именно к XVII в. демественное и строчное многоголосие широко распространяются и становятся любимыми во всех слоях русского общества. В то же время под влиянием новых веяний и, главное, под прессингом якобы никоновских реформ (после Никона) во второй половине XVII в. в музыкальной культуре Московской Руси происходит напряженное столкновение не просто разных способов нотной записи, но разных систем музыкального мышления. И появление так называемых двозначенных рукописей, в которых предпри-

⁷³ См.: *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие: текстология, стиль, культурный контекст: Автореф. дисс... докт. искусствоведения. М., 1996; *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие XV–XVII веков: Текстология. Стиль. Культурный контекст. М., 2005.

нимаются опыты переводов, т. е. параллельных записей песнопений крюками и новой, «киевской» нотолинейной нотацией, – это, конечно, лишь слабое и косвенное отражение трагически напряженного противостояния. Тем не менее эти «первые расшифровки знаменного пения»⁷⁴ выполнялись певчими или «головщиками», т. е. профессиональными носителями самой древнерусской музыкальной культуры, искренне заинтересованными в сохранении православной традиции певческого отправления службы. Рассматривая двоезнаменники именно с такой позиции, исследователь получает, по убеждению А. В. Конотопа, достаточно надежный ключ в своей работе с рукописями знаменных партитур.

В-третьих, используя аналитический опыт русских этномузыковедов, автор проводит последовательное многоуровневое сопоставление строчного и фольклорного многоголосия и приходит к выводу, что именно *музыкальная стилистика троестрочия*, основного вида древнерусского многоголосия, обнаруживает *наибольшее сходство* с народными традициями. Уровни этого сходства: 1) универсально-интегрирующие ладо-звукорядные системы (в первую очередь «обиходный» звукоряд); 2) сходные принципы образования мелодико-композиционных структур (в отличие от собственно текстов и форм их взаимодействия с мелосом); 3) соответствие приемов сложения многоголосной фактуры «монотембрового многоголосия» (рабочий термин автора, выведенный из определения Е. В. Гиппиуса) и его основных фактурных типов. Общий вывод: 4) благодаря такой обобщающей степени сходства или даже универсальности «именно музыкальных основ обеспечивалась всеобщая доступность стилистики троестрочия», способная преодолевать диалектно-языковые различия⁷⁵.

Последняя, сравнительная группа выводов для нас принципиально важна, потому что А. В. Конотоп фактически сдвигает с мертвой точки давно забуксовавшую проблему – о *взаимосвязи* древнерусского знаменного пения и русской народной песенности. Интуитивно верные утверждения типа «непрерывное взаимодействие породило...» до сих пор появляются в

⁷⁴ Владышевская Т. Ф. Музыка Древней Руси // Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.

⁷⁵ См.: Конотоп А. В. Русское строчное многоголосие... М., 1996. С. 62.

трудах музыковедов-медиевистов, но, не имея под собой реального предмета исследования, так и остаются декларациями.

Давно и многократно высказывались предположения о сходстве и взаимодействии, например, на интонационно-попевочном уровне. Но и здесь пока нет результата, потому что до сих пор не ясно даже, что понимать под термином = понятием «попевка», взятом из теории и практики древнерусской музыки, искусства преимущественно письменного, в органично и изначально устном по своей природе фольклорном песнетворчестве. Новаторская концепция Конотопа богата не только перспективами, но *новым подходом* на принципиально более высоком уровне обобщения и опытом выработки конкретной методики в решении проблемы взаимодействия.

В этом же аспекте представляется обнадеживающей давняя гипотеза С. В. Смоленского (1901), развитая и аргументированная С. В. Фроловым, о многораспевности древнерусского певческого искусства, присущей ему на протяжении *всей* истории развития (в противоположность более распространенной точке зрения о сравнительно позднем привнесении этого явления русскими распевщиками – с середины XVI в. в связи с проявлением авторского, личностного начала)⁷⁶. Если признать *многоголосие и многораспевность фундаментальными* характеристиками древнерусского певческого искусства, станут более понятными и объяснимыми процессы длительного накапливания местных стилевых различий и факт расцвета в XVI–XVII вв. локально-региональных школ, стилей и авторских «переводов» в строчном многоголосии древнерусской певческой культуры. Может показаться, что это рассуждение входит в некоторое противоречие с итоговым выводом А. В. Конотопа. Но противоречия тут нет, поскольку Конотоп имеет в виду сакрально-стилевое единство троестрочия, т. е. единство гораздо более высокого порядка, которое мягко перекрывает, но отнюдь не отменяет многообразие и местную специфику конкретных песнопений и служб.

⁷⁶ См.: Фролов С. В. Многораспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII веков). Л., 1983.

Нужно учесть, что в последнее время все большее внимание медиевистов привлекает компонент изустности в профессиональном искусстве средневекового пения⁷⁷. Вполне может оказаться, что *устная природа* (опосредованная и неразрывно связанная со специфической и, как известно, весьма избирательно фиксирующей формой знаменной нотации) наряду с многоголосием и многораспевностью также входит в число *фундаментальных* характеристик древнерусского певческого искусства. И тут мы вплотную приближаемся к феномену параллельно и одновременно формирующихся мощных локально-региональных систем и стилей русского музыкально-песенного *фольклора* классической поры. Но это тема специальных исследований.

Выше уже говорилось об особо сложной комплексности проблематики раскола. Один из таких проблемных узлов – судьбы всего объема традиционной духовной культуры в жизни старообрядческих сообществ разного масштаба. В советский период атеистических гонений и репрессий изучение этой огромной существовавшей и до сих пор реально существующей области русской культуры также было надолго закрыто.

Первым по времени и перспективным в методологическом отношении комплексным исследованием представляется издание МГУ, посвященное двум локальным традициям – поморцев Верхокамья (Пермская область и один из соседствующих районов Удмуртии) и Ветковско-Стародубских старообрядческих слобод (несколько смежных районов Брянской и Гомельской областей)⁷⁸. Многолетнее комплексное экспедиционное обследование обоих регионов принесло богатейший фактический материал, объемное представление об этих традициях и возможность впервые сформулировать ряд оригинальных фольклористических проблем.

⁷⁷ См., например: *Карцовник В. Г.* Григорианский хорал в свете этномузыкознания: невмы, артикуляция, звуковысотный аспект // *Народная песня: История и типологии.* Л., 1989; *Карцовник В. Г.* Палеография и семиология: (к изучению ранних систем музыкальной письменности) // *Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов.* СПб., 1996.

⁷⁸ См.: *Русские письменные и устные традиции и духовная культура: (По материалам археографических экспедиций 1966–1980 гг.): Сб. статей под редакцией И. Д. Ковальченко.* М., 1982.

Особый интерес представляет в этой книге цикл статей, посвященных старообрядческим традициям Верхокамья. Как вполне справедливо считает С. Е. Никитина⁷⁹, выявлен особый тип *устной народной культуры* с книжно-письменной доминантой, подробной системой запретов и регламентаций и своеобразной «возрастной циклизацией» нравственного и практически-бытового отношения к «мирскому» и «духовному», «соборному». При этом сама фольклорная традиция вполне полнокровна, богата жанрами и стилями, хотя и несколько трансформирована в функционально-жанровом отношении. В то же время в музыкально-поэтической плоскости фольклор оказывается включенным еще и в систему взаимодействия трех активных сфер – собственно народной песни, служебных песнопений и духовных стихов как своего рода моста между «духовным» и «мирским», между книжно-письменной и устной традициями.

Особо следует отметить сделанный этномузыковедом М. Б. Чернышевой своеобразный музыкально-психологический срез сознания, присущего носителям этой выдающейся по богатству традиции⁸⁰. Что касается понятия «устная народная культура», предложенного С. Е. Никитиной применительно к данному случаю вместо более узкого по объему понятия «фольклор», то позднее эта идея в значительной мере была развита автором в специальной монографии⁸¹.

Мы можем лишь предполагать, что в таких конфессионально замкнувшихся, но достаточно больших и территориально обширных сообществах, как Верхокамье, сама система народно-песенной традиции с самого начала могла начать формироваться иначе, чем в районах с единоверческим православным населением. С другой стороны, авторы, вероятно, справедливо полагают, что система идеологических и культурно-бытовых запретов в среде старообрядцев должна была со временем усиливаться качественно и количественно. Но тогда мы не-

⁷⁹ См.: Никитина С. Е. Устная традиция в народной культуре русского населения Верхокамья // Русские письменные и устные традиции... М., 1982.

⁸⁰ См.: Чернышова М. Б. Музыкальная культура русского населения Верхокамья // Там же.

⁸¹ См.: Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993.

произвольно экстраполируем на слишком большую глубину те различия с окрестными «никонианами», которые существовали на начало XX в. И может быть, фольклористы вообще прошли мимо не одной традиции, в том числе и традиций старообрядцев-эмигрантов. Во всяком случае издание МГУ существенно расширило наши представления о возможных путях развития локальных традиций русского фольклора и о самом понятии «народная культура».

Есть и еще один вопрос, который в издании МГУ только упоминается в статье М. Б. Чернышевой и чуть более подробно ставится в статье Л. А. Игошева о знаменном пении в Стародубских слободах. Вопрос этот имеет отчетливый фольклористический аспект. Дело в том, что, несмотря на активную подготовку и издания на рубеже веков старообрядческих певческих азбук, практических и теоретических руководств, с начала XX столетия в практике старообрядцев в значительной мере утрачивается знание крюковой, знаменной нотации. То есть уходит фактическое книжное умение *петь по крюкам*. Песнопения запоминаются и передаются устным путем, и этот способ получает специальное название – *петь по напевке*. Так, в частности, ко времени работы экспедиций МГУ в Верхокамском регионе среди беспоповцев уже никто не умел читать крюки; среди белокриницких кое-кто еще владел этим искусством; в Стародубских поповщинских слободах было несколько хоров, которые грамотно пели по крюковым книгам. При этом везде сохранялся необходимый набор служебных песнопений. Следовательно, с некоторым допущением мы можем говорить о том, что и обязательная служебно-певческая практика, и весь объем традиционной музыкальной культуры у большей части старообрядцев сохранялись и функционировали в режиме *устной фольклорной традиции*.

Появилось наконец специальное исследование, автор которого вопреки сложившейся источниковедческой научной традиции рассматривает старообрядческую певческую культуру в качестве самостоятельного культурного феномена⁸². Из пяти видов воспроизведе-

⁸² Денисов Н. Г. Устные традиции пения у старообрядцев: пение по «напевке» / Автореф. дисс... кандид. искусствоведения. М., 1996.

дения певческих текстов, существующих в настоящее время у старообрядцев, автор выбирает один – *пение по напевке*, т. е. устную традицию служебного знаменного пения в разных общинах поповцев Белокриницкого согласия. Методика работы – фольклористическая, опирающаяся на обильные собственные экспедиционные звукозаписи и аналитическую концепцию Е. В. Гиппиуса, дополненную систематическим сопоставлением устных версий распевов (разных жанров, но главным образом ирмосов) с письменными оригиналами-источниками. Не вдаваясь, естественно, в подробности, отметим и прокомментируем две группы важных для нас наблюдений и выводов Н. Г. Денисова.

Во-первых, судя по всему, устная традиция «пения по напевке» – достаточно давняя и устойчивая. Во всяком случае, еще в первые годы после Высочайшего указа «О веротерпимости» (1905), когда началось короткое «старообрядческое возрождение», попытки унифицировать старообрядческие певческие книги вызвали решительный протест в общинах и согласиях. Следовательно, тогда уже существовала устойчивая традиция «пения по напевке». В силу этого в разных общинах и приходах вполне закономерно сложились *локальные устные версии* песнопений, в которых, при сохранении некоторого единства, отражались существенные местные особенности. Такая картина в целом сохраняется и сейчас: местная специфика песнопений, как свидетельствует Н. Г. Денисов, для посторонних оказывается камнем преткновения. Уместно напомнить аналогичную ситуацию с собственно фольклорными песенными, особенно песенно-обрядовыми и классическими лирическими локальными традициями.

Во-вторых, устные версии песнопений, при всех отличиях от письменных «оригиналов», свидетельствуют о том, что певцы вполне «владеют законами древней певческой традиции», правилами построения формы и поэтому создают новый певческий «текст, по стилю и морфологии отвечающий требованиям канона данной культуры»⁸³. При этом, однако, изменения в целом, особенно в плане ритмо-синтаксическом, свидетельствуют, по мнению автора, о движении в сторону большей расчлененности и архитектурной кристаллизации напевов.

⁸³ Там же. С. 23.

Таким образом, у нас есть основания предполагать, что при достаточно длительном устном бытовании знаменных песнопений, устно-письменных по своей изначальной природе, в традиции, точнее в сознании активных носителей старообрядческой певческой культуры, *актуализируется устное начало*, на основе механизмов устной традиции складываются устойчивые местные, *локальные версии песнопений*, в которых может начаться более или менее отчетливо выраженное структурно-стилевое движение в сторону *песенных форм*. Мы вновь, как и в конце рассуждений по поводу исследований А. В. Конотопа, вплотную подходим к проблеме локально-региональных традиций русского музыкального фольклора. Этим выводом-гипотезой и завершим наш фольклористический комментарий по данному сюжету⁸⁴.

Деревня и город: слободской фольклор

XVII в. стал вполне определенной гранью и в процессе формирования *посадских людей*. Активно прираставшее население городских посадов и слобод было еще весьма пестрым по составу и роду занятий: по подсчетам историков, уже в XVI в. помимо всякого рода мелких торговцев, возчиков, грузчиков, купцов, белого духовенства, военных и гражданских служилых людей насчитывалось около 210 названий профессий ремесленников, составлявших до четверти населения русских городов. Соборным Уложением 1649 г. большая часть этого люда была превращена в особое «тяглое» сословие, а через десять лет оно было накрепко привязано к своим слободам, поскольку вслед за помещичьими крестьянами «тяглых» посадских обывателей также лишили права переходить из одного посада в другой. Население посадов продолжало расти и в 1699 г., уже по Указу Петра I, вошло в число других «городских обывателей», получивших городское самоуправление. В течение XVI–XVII вв. постепенно изживает себя «кончанская» структура, идущая от новгородско-псковской традиции, и

⁸⁴ P.S. Продолжая свои исследования, Н. Г. Денисов подготовил и защитил докторскую диссертацию: *Денисов Н. Г. Старообрядческая богослужебно-певческая культура: (к проблеме типологии)* / Автореф. дисс... докт. искусствоведения. СПб., 2010.

основной единицей посада становятся *слободы*, каждая из которых имеет свою организацию – «тяглое общество» или цех ремесленников, старосту, патрональную церковь и, соответственно, приходскую структуру. На Севере и Урале города-посады часто формировались из увеличивавшихся крупных торговых сел, сраставшихся торгово-ремесленных или подмонастырских слобод, промышленных слобод-заводов⁸⁵.

Сословная система, введенная Уложением, надолго стабилизировала нижние слои социальной структуры города. В то же время они постоянно подпитывались и росли за счет крестьянского населения округи, военно-служилых отставников и пришлых вольных людей, оседавших в посадских слободах. Набирает силу торг и торговая площадь как центр общественной, торговой и ярмарочно-праздничной жизни посада. Именно в посадско-слободской среде начинается активное формирование системы общих и местных престольных праздников как праздников массово-общинных. Складываются формы больших уличных праздничных гуляний, шествий, хороводно-игровых действий, а возможно, и праздничных молодежных собраний – бесед, вечеринок, посиделок и т. д. (о чем говорилось выше). Совершенно естественно, все это активизирует собственно фольклорные процессы в направлении трансформации уже существующего богатого фольклорного фонда и создания новых форм и видов музыкального фольклора (музыкального в широком смысле – музыкально-песенного, музыкально-хореографического, музыкально-зрелищно-игрового, песенно-инструментального и т. д.).

Следуя логике нашего исследования и учитывая работы коллег, можно с достаточным основанием утверждать, что максимально *продуктивными* с этого периода становятся активно развивающиеся песенная лирика и фольклорно-обрядовый комплекс свадьбы, а также не менее активно формирующийся слой песенности, который сейчас обобщенно и достаточно условно называют «песенно-игровым фольклором». Именно в этом слое зарождаются дошедшие до нашего времени молодежные игровые и шуточно-игровые песни и «хороводы нового слоя» (в отличие от «старого» обрядового,

⁸⁵ См.: Рабинович М. Г. Очерки этнографии русского феодального города: Горожане, их общественный и домашний быт. М., 1978.

по А. В. Рудневой), т. е. хороводы как фольклорно-этнографический комплекс новой формации, как *тип традиционных праздничных гуляний* (по Е. Е. Васильевой).

Постепенно распространяясь на собственно крестьянское население вместе с церковно-приходской структурой и взаимосвязанной с ней системой местных престольных, а также календарно ориентированных профессиональных и «заветных» праздников, этот комплекс, как и два других указанных вида, тоже должен был оформляться поначалу в бесконечном множестве локальных образований, варьируя на всех уровнях. Результаты этого территориального варьирования устойчиво сохранялись в локальных традициях вплоть до XX в. Однако «завязь» слободского ответвления русской традиционной культуры к рубежу XVII–XVIII вв. не могла не быть уже достаточно сформировавшимся слоем народно-песенной и празднично-бытовой культуры. В противном случае резко возросшее с начала XVIII в. социально-психологическое, культурно-поведенческое и, в конечном итоге, музыкально-стилевое давление города и престижных форм его бытовой культуры привело бы к уничтожению этого окраинного образования. На самом же деле именно в посадско-слободской среде начинается *реальный процесс взаимодействия* традиционной крестьянской культуры (в ее слободском варианте) с бытовой культурой города. Процесс этот достаточно быстро привел, по нашему убеждению, к формированию особой *субкультуры*, которую мы предложили назвать **слободским фольклором**, а весь комплекс материальных и духовных ценностей носителей этой традиции – **слободской культурой**.

Таким образом, в XVII в., когда, казалось бы, «фольклор уходит из города» (Д. С. Лихачев), фактически закладываются основания того социально-культурного организма, который сформировал особую фольклорную субкультуру и которому суждено было сыграть выдающуюся роль в истории русской музыкальной культуры в целом⁸⁶.

⁸⁶ Исторической несправедливостью представляется то, что этот феномен до сих пор оставался невычлененным, неосмысленным и даже не поименованным. Хотя в смежных научных дисциплинах не одно десятилетие обсуждаются так называемая третья культура, изобразительный примитив, народно-декоративное посадское искусство и т. п.

На протяжении XVIII в. среда носителей слободского фольклора, постоянно поддерживая кровную связь с крестьянской культурой, становилась своеобразным и все более мощным резервуаром, в котором концентрировались и в своих специфических формах многократно усиливались и тиражировались попадавшие в него явления бытовой культуры, в том числе и бытовой песенности города. Активное освоение новой музыкальной стилистики и взаимное приспособление превратили слободской фольклор к концу XVIII – началу XIX в. в достаточно цельную динамично гибкую жанрово-стилевую систему. Именно с этим слоем русской народной песенности в первую очередь и по преимуществу соприкасались русские музыканты и просвещенные любители в течение по крайней мере столетия, со второй половины XVIII до начала второй половины XIX в. Исключения, т. е. прорывы за пределы слободской песенности, редки и единичны.

Развернутой аргументации и обоснованию этой гипотезы, а также самих терминов «слободской фольклор» и «слободская культура», предложенных для обозначения кратко описанных здесь историко-культурных категорий, посвящены два этюда в монографии и две специальные статьи⁸⁷. Однако источниковедческая неочевидность обсуждаемых категорий заставляет нас остановиться еще на нескольких моментах.

Во-первых, слободской фольклор, кроме всего прочего, – это *особое качество* культуры, которое проявлялось не только в слободах больших и малых городов. Слободские формы культуры, в отличие от крестьянского фольклора, не имеют ареальной природы, очаги слободского фольклора постепенно возникали там, где складывались определенные социально-культурные условия и, следовательно, в территориально рассредоточенном виде пульсировали неравномерно, ступаясь и подчиняя себе большую часть традиционных крестьянских форм, например в «сельских столицах» (по В. И. Далю), и ослабевая, расслаиваясь и рассеиваясь по мере удаления от них.

⁸⁷ См.: Лапин В. А. Русская крестьянская музыкальная традиция и город (К постановке проблемы слободского фольклора) // Традиции музыкальной науки. Л., 1989; Кукин А. Ф., Лапин В. А. К проблеме русских хороводов (публикуется в настоящем сборнике).

Во-вторых, из множества факторов, в разное время и с разной степенью интенсивности воздействовавших на формирование и развитие слободского фольклора, следует особо выделить так называемую книжно-песенную поэзию нового, силлабического, типа, активное время существования которой охватывает весьма значительный период, с середины XVII до начала XIX в., а нижняя временная граница, как видим, практически совпадает со временем зарождения слободской культуры. «Книжная песня»⁸⁸ вначале представляла собой почти исключительно внебогослужебные псалмы нового типа, важнейшим центром создания которых была «никоновская школа» в Новоиерусалимском монастыре. В XVIII в. в этой культуре появляются светские по содержанию канты – канты-виваты, канты-пасторали, песни и пародии и, наконец, с середины XVIII в. – просто народные песни, тоже записанные в кантовой фактуре, т. е. в виде троестрочных партитур нотолинейной нотации. Нам осталось от этой культуры драгоценное наследие – огромное количество нотных рукописных сборников, которые только в последнее время начинают всерьез изучаться филологами и музыкантами⁸⁹.

Принципиально важно отметить четыре устойчивые характеристики этой изначально *устно-письменной* традиции:

⁸⁸ Термин, введенный в научный обиход филологом А. В. Позднеевым. См.: Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII–XVIII веков: Из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996.

⁸⁹ Подробнее см.: Васильева Е. Е., Лапин В. А. Кант; Псалма, псалм, псалом // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. I – XVIII век. Кн. 2. СПб., 1998.

P.S. За прошедшее время изучение культуры «книжной песни» заметно продвинулось вперед. Отдельными изданиями авторами опубликованы два сборника: Рукописный песенник XVIII века // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. I – XVIII век. Кн. 5. СПб., 2002; Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны. СПб., 2002. Кроме того, значительное число материалов и подробное описание нескольких рукописных сборников опубликованы в кн.: Русская народная песня: Неизвестные страницы музыкальной истории. Вып. 2. СПб., 2009. Об общей проблематике изучения «книжной песни» см. в статье «„Книжная песня“ XVII–XVIII вв. и фольклорные песенные традиции», публикуемой в настоящем сборнике.

синтетичность (если не синкретичность фольклорного типа) – существование новой поэзии вначале только в музыкально интонируемом виде;

анонимность – даже тогда, когда в кантовой традиции начинают активно распеваться опубликованные произведения широко известных поэтов (В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, Г. В. Державина и др.);

вариантность – практически в любой паре сравниваемых песенных книг;

песенный (строфический) *тип формы* – в отличие от господствовавшего ранее сквозного развития знаменного распева.

Исторически совершенно понятно, что новая культура, содержательно и мировоззренчески прочно опираясь на культурно-православную традицию, стилистически достаточно резко противопоставляет себя древнерусским песнопениям. В то же время активно развивающееся кантово-псалмовое творчество и музицирование, особенно с начала XVIII в., обнаруживает существенное родство, а затем и активное сближение с фольклорной музыкально-песенной традицией. В этом плане весьма показательны направления (выясненные А. В. Позднеевым главным образом по владельческим записям в рукописных сборниках), по которым происходило расширение сферы живого бытования кантов и псалмов: возникнув в образованной монастырско-церковно-школьной среде, книжно-песенная традиция в первой половине XVIII в. опускается вниз, широко охватывает средние и нижние социальные слои, включая купечество, слободское мещанство и даже крестьянство, а во второй половине столетия начинает подниматься в дворянско-офицерскую среду и, наконец, в аристократические салоны и гостиные.

Этот «срединный» период, пик активности кантовой культуры, интересует нас в данном случае в первую очередь. Похоже, что именно в это время происходит первое практическое соприкосновение двух слоев русской музыкальной культуры – **кантовой** устно-письменной традиции и **слободской** песенности. Обе находятся примерно в одинаковой и одинаково продуктивной стадии развития, к тому же одна из них энергично расширяет сферу своего функционирования, прежде всего в сторону городских посадов и слобод, а другая тянется к престижным, но и доступным формам городской куль-

туры. В результате начинается их активное *взаимодействие*, взаимное структурно-стилевое приспособление и взаимопроникновение. Во всяком случае, к середине XVIII в., по мнению Позднеева, слободская традиция уже усваивает и *фольклоризует* многие музыкально-поэтические тексты «книжных песен», а кантовая традиция, в свою очередь, начинает *осваивать народные песни*, фиксируя этот процесс в рукописных нотных сборниках и существенно опережая по времени первые русские печатные издания.

Сформулируем теперь предварительные выводы, которые следуют из гипотезы о слободском фольклоре и которые неизбежно, в силу неразработанности проблемы, превращаются в обозначение перспектив ее дальнейшего исследования.

1. Зарождаясь в новом псалмотворчестве второй половины XVII в., кантовая традиция XVIII в. реально и весьма результативно участвует в формировании сюжетно-поэтического и, главное, *музыкально-стилевого* фундамента русского слободского песенного фольклора. По-видимому, со второй половины XVIII в. начинается *продуктивный* период развития слободской фольклорной традиции. А далее, в результате как внутреннего развития, так и воздействия многих других явлений и факторов городской культуры, особенно практики домашнего бытового музицирования, именно эта музыкально-стилевая основа слободской традиции в значительной мере определила 1) появление в конце XVIII–XIX в. *городской народной песни* (вплоть до жестокого романса), используя, в частности, уже хорошо освоенный в кантовой традиции прием фольклоризации авторских произведений поэтов-песенников; 2) активное освоение в музыкальном быту русской гармонии и развитие многообразных форм *вокально-инструментального* музицирования; 3) освоение *городских балльных танцев* и органичное включение их, в несколько переработанном виде, в фонд народной, в том числе крестьянской хореографии. Это одна, более или менее определенная линия, которую нетрудно проследить вплоть до начала XX в.

2. Другое направление исследований, гораздо менее определенное, связано с прояснением роли **слободского фольклора** в формировании и развитии собственно **городской музыкально-бытовой культуры**. Если эта роль вполне очевидна, скажем, в развитии город-

ских ярмарочно-зрелищных и массово-праздничных форм (типа народных гуляний и увеселений, комплекса «праздничной площади» и т. п., по А. Ф. Некрыловой), то определить границу между слободской песенностью и собственно городской народной песней уже гораздо сложнее. Для XVIII в. двусторонне активную посредническую функцию выполняла, очевидно, кантовая традиция. Точно так же трудно разграничить слободскую песенность и фольклоризирующуюся часть «российских», а затем «русских» песен и бытовых романсов. Далее возникает вопрос: с какого времени и в городах какого масштаба слободской фольклор (или один из его слоев) становится (или его можно считать) частью собственно городского фольклора? Сложность возрастает в силу того, что, во-первых, все эти слои бытовой музыкальной культуры города постепенно стилистически выравниваются, а во-вторых, процесс их взаимодействия и нарастающего взаимопроникновения достигает такого уровня, что дифференцировать их в синхронии становится подчас просто невозможно. Возникает общий континуум, который достаточно рельефно структурирован сферами и формами бытования, характером разного рода предпочтений, но не поддается определению жестких границ. По-видимому, дифференцировать эти явления в принципе можно будет только в диахронии, на уровне их происхождения и функционально-контекстных связей.

С такой точки зрения и для XIX в., кажется, есть посредник, по существу и по происхождению совершенно другой, но по функции отчасти подобный кантовой культуре предыдущего столетия. Это традиция русского *цыганского исполнительства*, которое, как известно, зарождается в России в конце XVIII в., а на протяжении первой половины XIX в. стремительно превращается в экзотически красочный феномен русской музыкально-бытовой культуры. Сюжетно и в известной мере стилистически в период своего формирования «цыганская транскрипция русской песни»⁹⁰ опирается прежде всего именно на слободской фольклор и ранний слой городской песни. А дальше цыганское музыкально-фольклорное двуязычие на какое-то время начинает фактически определять песенно-романсовый быт города.

⁹⁰ См.: Щербакова Т. А. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984.

3. Очевидно, что концепция слободского фольклора как субкультуры должна включать вопрос о его *посреднических функциях*, часть из которых выше была отмечена. Остановимся еще на двух, фундаментальных по определению: по отношению к творчеству профессиональных русских музыкантов, с одной стороны, и к крестьянской фольклорной традиции – с другой. Можно думать, что социально-вертикальная ось: крестьянский фольклор – слободская песенность – авторская музыка – одна из важнейших координат становления и развития русской национальной музыки. (Имея в виду поле, в котором второй координатой может быть линия: древнерусское певческое искусство – западноевропейская музыка в России – русская композиторская школа.)

Выше уже отмечалось, что за редкими исключениями слободской фольклор по крайней мере в течение столетия был близким, очевидным и преимущественным источником народной песни для профессиональных музыкантов и любителей. Можно даже предложить точные даты, фиксирующие принципиально важные в этом плане события: 1770 и 1871 гг.

Первая дата – год появления в Петербурге первой части «Собрания простых песен» М. Д. Чулкова, первого и весьма внушительного печатного издания текстов народных песен, за которым последовал активно нарастающий ряд собственно музыкальных событий: первая русская комическая опера («Анюта», 1772); первый нотный сборник В. Ф. Трутовского (1776) и т. д. Вторая дата – появление перед петербургскими музыкантами и просвещенной публикой первых заонежских сказителей, носителей крестьянской эпической традиции.

Последняя треть XVIII в. насыщена «русскими» музыкальными событиями, в мозаике которых наш сюжет, слободской фольклор, явно доминирует – в рукописных песенных книгах и первых печатных песенниках и нотных сборниках, в «голосах» русских комических «песенных» опер и в огромном количестве инструментальных вариаций и обработок народных песен.

Мы провели небольшой, своего рода статистический эксперимент⁹¹, который показал, что, с одной сто-

⁹¹ См.: Васильева Е. Е., Лапин В. А. Русская народная песня в музыкальной культуре Петербурга // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Том I – XVIII век. Кн. 3. СПб., 1999.

роны, при очевидном стремлении композиторов того времени насытить русскую оперу народными песнями, только наиболее талантливым из них, таким как Е. И. Фомин и В. А. Пашкевич (а двумя поколениями позже – М. И. Глинка), удастся прорваться за пределы русской слободской песенности и нескольких популярных малороссийских шлягеров и включить в оперы крестьянскую лирику, даже протяжные и обрядовые свадебные песни. С другой стороны, многочисленные и самые разнообразные по составу инструментальные вариации их современника, замечательного виртуоза-скрипача и композитора И. Е. Хандошкина, очевидно предназначенные для домашнего бытового музицирования в широких кругах любителей, дали сводный перечень в сорок с лишним песен. И это почти исключительно слободская песня и фольклоризовавшаяся часть кантовой культуры – хороводные, игровые, любовно-пасторальные, шуточные и плясовые песни, четко периодичные напевы которых без усилия поддаются инструментальным вариационным обработкам в европейской стилистике. Такая традиция сохраняется долго, подхватывается и разрабатывается музыкантами-цыганами и определяет стилевую основу городского музыкального быта. Но если М. И. Глинка своего слободского «камаринского» виртуозно и изобретательно переплетает с классической свадебной обрядовой «Лебедушкой», то Е. И. Фомин в финале «Ямщиков» (1787) и П. И. Чайковский в финале Четвертой симфонии (1878) символом праздничного народного веселья выбирают популярную слободскую «Во поле береза стояла».

Эффективность функционирования второго звена предложенной оси, думается, не требует особой дополнительной аргументации. В силу органичной и постоянной связи с крестьянством посадско-слободское население все более активно выполняло функцию «транслятора» уже воспринятых и освоенных им форм городской бытовой культуры, в том числе музыкально-песенной, инструментально-хореографической и т. п., в крестьянскую среду. Здесь процессы освоения и трансформации продолжались и порой гораздо более радикально.

Мы имеем достаточно большое число записей, фиксирующих, например, параллельное бытование в разных локальных традициях одних и тех же песенно-городских, а также авторских по происхождению сюжетов

как в слободском варианте, так и в виде подчиненных стилистике индивидуального или ансамблево-многоголосного распева протяжных лирических песен.

Примерно то же самое можно сказать о механизмах освоения крестьянской фольклорной традицией бальных городских танцев, инструментов (особенно многочисленных разновидностей гармонии) и форм инструментального музицирования. Особенно активное обратное движение началось в пореформенное время, когда город через уже хорошо работающий канал связи стал выбрасывать в деревню массу пошлостей городского кича. Об активности этой коммуникации свидетельствуют как многочисленные бытовые и этнографические описания с конца XVIII до начала XX в., так и фольклорные публикации и практика полевой собирательской работы вплоть до наших дней.

Органичность «крестьянской фольклоризации» стилистически новых форм городского музыкального быта свидетельствует об отлаженности слободского механизма, равно эффективно и длительное время работавшего как в одну, так и в другую сторону.

Таким образом, давняя и действительно принципиально важная проблема взаимодействия города и деревни, в том числе и двух типов русской музыкальной культуры, начинает приобретать некоторые конкретные историко-культурные очертания. Вместо в общем справедливых, но в известной мере абстрактно-благопожелательных утверждений перед нами вырисовывается вполне реальный социально-культурный организм, который выполнял важнейшие в истории русской культуры функции. В силу своего «срединного» положения он сформировал специфическую слободскую культуру и одновременно соответствующие механизмы ее функционирования. В определенном плане слободской фольклор можно считать *субкультурой-посредником*. Именно с этой культурой и через ее посредство резко противопоставивший себя с начала XVIII в. город спустя какое-то время стал налаживать контакт с традиционной крестьянской культурой и искать пути к ней.

Гетерогенность происхождения, неоднородность самой плоти слободской культуры в целом и слободского музыкально-песенного фольклора, в частности, а также его источниковедческая неочевидность делают проблему весьма сложной, требующей специальных методик анализа и комплексного междисциплинарного изучения.

Заключение

Завершая основную часть исследования, вернемся к его процессуально-авторскому началу. Свою первую и, как тогда казалось, вполне частную задачу мы видели в том, чтобы выявить основные *факторы исторического развития* локальных традиций русского классического музыкального фольклора (прежде всего в обозначенных региональных пределах) и сформулировать вытекающие из такого подхода этномузыковедческие *проблемы изучения* локальных традиций. Постепенно и в общем неожиданно для автора объем проблематики становился все более внушительным, далеко выходящим за рамки первоначальной задачи. Феномен локальной традиции, рассматриваемой в качестве *историко-культурной категории*, становился ядром большого круга общей *исторической проблематики* русского музыкального фольклора в целом. Почти каждый сюжет порождал следующие вопросы и требовал продолжения.

Поэтому настоящий текст (по сравнению с монографией 1995 г.) представляет собой фактически *новую версию изложения концепции исследования*, в которой учтена не только изменившаяся общая литературно-научная ситуация, но и более поздние публикации автора. В результате были *существенно переработаны* или *практически заново написаны* разделы, касающиеся следующих проблем:

- 1) межэтническое взаимодействие и особенно феномен фольклорного двуязычия (в северо-западном регионе);
- 2) опыт историко-этнической интерпретации фольклорной традиции Заонежья;
- 3) соотношение фольклорной традиции и древнерусского певческого искусства;
- 4) XVII в. в истории русской традиционной музыкально-фольклорной культуры;
- 5) последствия раскола Русской православной церкви и, в частности, фольклорные традиции внутри особого типа устно-письменной культуры русского старообрядчества;
- 6) слободской фольклор как историко-культурная категория, в том числе триада слободской фольклор – кантовая устно-письменная традиция – городская музыкально-бытовая культура.

Автор надеется, что ему удалось обозначить контуры **исторической концепции** русского музыкально-песенного фольклора, выявить и сформулировать основной круг ее **проблематики** и наметить некоторые направления дальнейших исследовательских поисков. Предложения и обоснованы в качестве **категорий традиционной**

культуры понятия **локальная фольклорная традиция** и **слободской фольклор**; развернуты обоснования двух гипотез – о **фольклорном двуязычии** и **слободском фольклоре** (шире – **слободской культуре**) и на этой основе выполнен конкретный опыт *историко-этнической интерпретации русских фольклорных традиций* Обонежья. В поле нашего внимания постоянно удерживался феномен **локальной традиции** – он всегда был в фокусе разных аспектов исследования и для него, в свою очередь, все возникавшие исторические сюжеты оказывались в той или иной мере актуальными и значимыми. Учитывая приобретенный опыт, предложим в заключение краткий и, разумеется, предварительный эскиз **проблематики локальной традиции**, обращая особое внимание на ее исторические аспекты.

Проблематика локальной традиции

Развитие народной культуры всегда происходило в реальных пространственно-временных и социокультурных условиях, поэтому синхронный срез любой локальной традиции фиксирует момент пересечения территориально-временной и этно- и социокультурной динамики ее развития. Можно сказать, что фольклорная традиция этноса в целом представляет собой непрерывный динамический процесс внутреннего жанрово-видового и структурно-стилевого развития и внешнего территориального развертывания. Исходя из этих общих представлений, учитывая работы и некоторые находки отечественных этномузыковедов, предшественников и многих коллег современников, а также результаты проведенного автором исследования, предлагаем некоторый понятийно-терминологический набор инструментов, с помощью которого можно создать *аналитическую модель локальной традиции*.

Итак, первая группа понятий, связанных с ареальной природой русской фольклорной культуры.

Локальная фольклорная традиция – наиболее обобщенное понятие, вытекающее из необходимости ареального, т. е. территориально определенного и жанрово дифференцированного изучения фольклорных явлений. Подобно языковому диалекту, локальная традиция предполагает территориально любой по масштабу, но при этом обоснованно выявленный по комплексу признаков **ареал**. Таксономически вверх фольклористы пользуются не очень строгими терминами *региональная* или *локально-региональная* (а еще выше – *национальная / общенациональная*) *традиция*.

Местная традиция – предельный (точечный) случай локальной традиции (иногда используется термин *узколокальная традиция*): традиция одного населенного пункта или компактной группы поселений типа куст деревень, потенциально способных превратиться в концы одного села.

Локальный музыкально-песенный стиль – выделяемые по комплексу структурно-стилевых признаков песенные типы, или жанры, или группы жанров и т. п., обязательно имеющие свой *ареал*.

Местный и индивидуально-исполнительский стили – достаточно свободные термины, соотносимые с понятием *местной традиции* как ее стилевые характеристики, отражающие местные или индивидуальные особенности.

Из этой группы два понятия, *местная традиция* и *локальный стиль*, взаимодополняют друг друга – в соответствии с двойственной природой фольклорного процесса.

Местная традиция – это весь фольклорно-этнографический комплекс народной культуры, включающий в себя все жанрово-исторические слои, образующий целостную систему и, следовательно, максимально глубокий по временной шкале и минимальный в территориальном отношении.

Локальный стиль – это явление, дифференцированное в жанрово-видовом отношении, т. е. относительно ограниченное во времени и максимально развернутое в пространстве, ареальное по своей природе и истории. Реальное содержание и соотношение этих понятий весьма сложно, многомерно и неоднозначно. Определяется это как сложностью собственно исторического развития традиций (что было предметом данной работы), так и сложностью самой *структуры* локальной фольклорной традиции, которая складывалась в процессе этого развития на каждом его этапе.

Так мы переходим ко второй паре понятий – *структура локальной традиции* и ее *жанрово-стилевая доминанта*.

Структура локальной традиции также может раскрываться на пересечении двух основных координат исторического развития – временной (внешней, явленной и внутренней, имманентной) и пространственной. Можно сказать, что любая локальная традиция имеет вертикальное и горизонтальное измерение.

Вертикальное измерение – это:

1) *система функционирования* традиции в целом, т. е. ее функциональная и календарно-празднично-обрядовая

обусловленность; половозрастная дифференциация и механизм межпоколенной передачи традиционного знания; система ритуально-обрядовых регламентаций, обиходных правил, запретов и обычаев и т. д. (особенно подробная и жесткая регламентация - в традициях старообрядческих общин);

2) *исполнительская стратификация*, т. е. способы и механизмы осуществления музыкально-песенной традиции: половозрастная циклизация, соотношение устойчивых певческих групп-ансамблей и общинного, обиходного пения, лидеров-запевал, мастеров и рядовых ансамблистов или пассивных, «подтягивающих» исполнителей и т. д. Одна из возможных реализаций творчески активной традиции – относительная профессионализация исполнительства (сказители, вопленицы, замкнутые ансамбли мастеров, музыканты-пастухи и просто мастера-инструменталисты, инструментальные ансамбли и т. д.) и формирование исполнительских школ. Профессионализация и школы – это почти всегда выход за пределы местной традиции и переход в качество локального стиля;

3) *жанрово-видовая и структурно-стилевая система* / системы традиции и ее историческая динамика. Именно на этом уровне необходимо ввести еще одно понятие – *жанрово-стилевая доминанта*, количественно и, главное, качественно определяющая жанровую систему традиции и ее специфику.

Горизонтальное измерение – это:

1) *пространственное развертывание* традиции, т. е. ареалы ее фольклорно-этнографических комплексов, их отдельных элементов и составляющих;

2) *музыкально-песенный ландшафт* локальной традиции, т. е. ареалы и микроареалы распространения определенных песенных жанров и сюжетов, жанрово-структурных систем традиционных культурных комплексов и отдельных специфических песенных форм, музыкально-ритмических и мелодических песенных типов, видов ансамблей и фактурных типов многоголосия и т. д.

3) *ареальный контекст* локальной традиции, т. е. границы ареала, зоны выхода (маргинальные, переходные зоны) в общерегиональный (в пределе – в общенациональный) фольклорный ландшафт.

Особая проблема – зоны длительных и активных межэтнических контактов, где возникают два специфических типа локальных традиций: *традиции фольклорного двуязычия* и в некоторых случаях постепенно формирующиеся на их основе *русскоязычные / русские традиции*.

Внутренняя структура традиции и ее жанрово-стилевой облик могут существенно отличаться от нормативных моделей. Момент непредсказуемости и вероятности развития всегда присутствует в зависимости от характера контактов и особенностей процессов формирования подобных традиций. (Соответственно требуется и другая методика анализа – см. выше об историко-этнической интерпретации подобных традиций.)

В поздних *переселенческих* традициях (в научном обиходе их называют *традициями позднего формирования*), в традициях-*анклавах*, а также в связи с формированием и нарастающе активным распространением слободской культуры происходят (или могут происходить) существенные изменения классической структуры локальной традиции. Важнейшие из них: развитие системы общих и местных престольных праздников, праздничных и бытовых форм общения и контактов, обусловленных рядом меняющихся хозяйственно-бытовых, социально-культурных и административно-конфессиональных условий (появление особых старообрядческих традиций и т. д.); возникновение новых массовых форм праздничного быта, будничных и праздничных молодежных собраний, нового песенного и песенно-игрового репертуара и формирование новых ареально-стилевых границ; воздействие обиходно-клиросного пения и церковно-приходских школ на собственно фольклорную музыкально-исполнительскую традицию; распространение новых песенно-хореографических, вокально-инструментальных форм и типов музицирования и т. д.

Оба эти измерения взаимосвязаны и должны равно учитываться при синхронном срезе традиции, описании ее структуры, исследовании ее *исторической динамики*. В этом аспекте при этномузыковедческом анализе принципиально важна, как представляется, еще одна, уже упомянутая категория.

Жанрово-стилевая доминанта локальной традиции – жанр (или группа жанров, или вид), который становится «централизующим элементом» музыкально-песенной системы (по Е. В. Гиппиусу), т. е. оказывает влияние на другие песенные жанры или их тексты и образует из них внутри локальной традиции более крупные музыкально-стилевые единства или фольклорно-обрядовые комплексы; это – обусловленная внутренним развитием и исторически меняющаяся характеристика традиции, соответствующая продуктивному периоду развития того или иного песенного жанра или вида; это всегда *межжанровое* и чаще всего *ареальное* явление.

При таком подходе каждая локальная и даже местная традиция предстают как **система музыкально-песенных стилей**. В особых условиях, в частности в *анклавных* традициях, местные стилевые признаки могут развиваться в *исполнительски-стилевую доминанту* (например, особый межжанровый «мелодико-фактурный тип», по Е. А. Дороховой, в нескольких этнически изолированных русских селах Слободской Украины)⁹².

В синхроническом плане жанрово-стилевые доминанты различны для разных локальных традиций, и это различие, наряду с другими, рассмотренными ранее, также свидетельствует о внутренней неоднородности и неравномерности темпов развития русских фольклорных традиций в целом. Фронтальное сравнительное изучение традиций под таким углом зрения могло бы привести к созданию *исторической типологии локальных традиций* и возможности проверить наше предположение об *историко-типологической преемственности* в развитии локально-региональных традиций русского музыкально-песенного фольклора.

⁹² P.S. В связи с проблемой исторической динамики и жанрово-стилевой доминанты традиции назовем две наиболее интересные в этом плане работы: *Дорохова Е. А.* Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции. Песенный фольклор Курского Посемья и Слободской Украины. СПб., 2013; *Резниченко Е. Б.* Свадебная причетъ Поморья как система локальных традиций / Автореф. дис... канд. искусствоведения. М., 2014.

Специфика локальных традиций

Некоторые проблемы локальных песенных традиций (на материале Ленинградской области)*

Принципиально важным моментом любого фольклористического исследования является изучение того, как реально существовала песенная традиция, в каком бытовом, праздничном и обрядовом контексте она осуществлялась, какова ее стратификация, т. е. какие половозрастные группы сельских общин, в какое время года, при каких обстоятельствах, с какой целью и каким способом исполняли (могли исполнять) те или иные виды (жанры) песен. Иначе говоря, песни всегда являлись лишь частью, притом органичной частью, несравненно более сложного явления – традиционной народной культуры. Вряд ли поэтому перспективно систематизировать только песенные формы и структуры, даже системы этих структур, и совершенно не представлять себе их жизни в традиционном культурно-бытовом комплексе.

Конечно, сейчас, при нынешнем состоянии традиционного фольклора, далеко не все из отмеченных аспектов можно рассмотреть непосредственно, как и далеко не всегда имеется возможность получить в поле необходимый материал. Тем более важно, чтобы те остатки традиции и скудные сведения о ней, которые мы фиксируем, не оставались грудями разрозненного материала, но становились фактами, осмысленными в их взаимосвязях и тем самым получающими научную и практическую ценность.

Русский музыкальный фольклор в целом представляет собой, по убеждению автора, **систему локальных традиций**, многослойных по составу, со сложным и неравномерным внутренним взаимодействием этих

* Опубликовано в кн.: Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области: В записях 1970–1980 гг. Вып. 1 / Сост. и ред. В. А. Лапин. Л., 1987; переиздано: Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области: В записях 1960–1980 годов. Изд. 2-е, перераб. и доп., со звуковым приложением / Ред.-сост. В. А. Лапин. СПб., 2008. Публикуется по 2-му изд.

слоев и с не менее сложными внешними отношениями самих традиций. Поэтому тщательное обследование отдельных песенных традиций – лишь первый, эмпирический этап, необходимо требующий уяснения их соотношений. Только такой, дифференцированно-системный путь может привести в конце концов к адекватной картине истории, состава и динамики развития русской традиционной музыкальной культуры.

Опытом подобного рода является настоящее издание. Разумеется, результаты каждого подобного опыта находятся в прямой зависимости от собранного и имеющегося в распоряжении материала, от его качества и полноты и еще от множества других объективных обстоятельств. Но субъективно – в пределах возможного – мы стремились к тому, чтобы это была не просто очередная публикация новых экспедиционных записей, но исследовательский опыт, который, возможно, кому-либо окажется полезным именно в этом качестве.

Нужно сказать, что в нашем случае перед *составителем* сборника и *автором* настоящей статьи стояли разные, иногда прямо противоположные задачи. Составитель из огромного количества полевых материалов должен был отобрать такой минимум, который бы сжато, но определенно и ярко представлял каждую традицию. Автор статьи, наоборот, старался, чтобы неизбежная ограниченность количества песен в сборнике не заслоняла читателю-музыканту всего богатства и бесконечного многообразия песенных традиций. Если вынести за скобки параллель – время воспоминаний (записи) и время, о котором вспоминают, то составитель объективно имеет дело с материалом, представляющим синхронный срез традиции. Автор же стремился, чтобы материал разворачивался перед читателем на максимально возможную историческую глубину.

Песни, представленные в сборнике, несут в себе начало самоценности и, главное, статичности. Первое – естественно и объективно, именно это обеспечивает фольклорному сборнику долгую жизнь в качестве первоисточника как для исследователей, так и для практиков. Второе свойство – неизбежное следствие письменной и во всех смыслах «точечной» фиксации фольклора. Именно поэтому автор статьи не делал обычной в таких случаях систематизации звукорядов, ладовых структур, слогоритмических моделей и пр., что всегда придает материалу еще бóльшую статичность. Напротив,

в статье предпринята попытка выявить динамику существования традиций, динамику их непростого соотношения; заинтриговать читателя-музыканта, показав исследовательскую открытость рассматриваемых традиций, предполагающую дальнейшие разыскания. Другими словами, автор стремился вызвать у читателей активный интерес – и к материалу, и к перспективам его освоения и изучения.

Три локальные традиции (верхнелужская, киришская и пашско-шиженская), представленные в настоящем сборнике, соотносятся между собой достаточно сложно и динамично. Если сравнивать только верхние, исторически наиболее поздние песенные слои, легко обнаруживается повсеместно знакомая ситуация: на этом уровне традиции почти не отличаются друг от друга. Поздний песенный слой активно бытует до сих пор, считаясь в среде исполнителей «старинным», «до-сюльным», на самом же деле по своему происхождению принадлежит главным образом бытовой песенной культуре города, а если говорить точнее, то, вероятно, культуре городских окраин – территориальных и социальных. Близость к столице и непосредственная принадлежность Петербургской губернии на протяжении двух столетий обуславливали особенно интенсивные и систематические контакты сельского населения с иной, городской культурой. Массовое мужское отходничество (сезонное и долговременное) на строительство дворцов, соборов, пригородных усадеб, дорог и каналов; бурлачество и судоходство, ямская и солдатская служба; ремесло, торговля и предпринимательство; «услужение» девушек и молодых женщин в няньках, горничных, в барской дворне – все названные и еще многие неназванные факторы способствовали активному взаимобмену культурными и духовными ценностями¹. На-

¹ Уже к 30-м гг. XVIII в. крепостные крестьяне, обслуживающие барские усадьбы в Петербурге, исчислялись тысячами; основную часть рабочего люда составляли «тысячи работников, высланных в Петербург в первые два десятилетия XVIII в. в порядке выполнения государственной отработочной повинности, <...> таковыми были и «рабочие солдаты», направленные в столицу и ее окрестности для выполнения крупных государственных работ» (см.: Семенова Л. Н. О семьях мастеровых Петербурга в XVIII в. // Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Л., 1977. С. 175; *Семе-*

конец, нужно отдавать отчет в том, что стремительно пополнявшийся мещанско-слободской слой российского населения становился не просто особой социальной группой, но в то же время и творчески производящей средой, в которой, во всяком случае с XVII в., начался синтез традиционной крестьянской и бытовой городской культур, приведший в XVIII в. к формированию достаточно самостоятельной культуры, которую можно назвать *слободской*. Естественно, что слободской фольклор становится все более активным посредником между двумя поначалу мало соприкасавшимися сферами культуры России – традиционным искусством и бытовой песенностью города².

Для сельского населения столичной губернии стремительный рост Петербурга имел самые решительные последствия в сфере хозяйства и быта, психологии и традиционных форм культуры, в ритме годового жизненного цикла. Разумеется, традиционные формы культуры в деревне продолжали существовать – и тем дольше и полнокровнее, чем глубже и прочнее была сама традиция в целом. Тут и возникает особая исследовательская проблема, разрешение которой может отчасти объяснить различия глубинных слоев фольклора в рассматриваемых традициях, а именно: проблема этнокультурной истории каждого из избранных районов. С такой точки зрения, наш материал обнаруживает как специфические песенные формы, так и целые фольклорно-этнографические комплексы, характерные для одной традиции и отсутствующие в других. Подобные

нова Л. Н. Рабочие Петербурга в первой половине XVIII в. Л., 1974). Нараставший масштаб этих контактов деревни и столицы можно хотя бы отчасти представить по количеству официальных «адресных билетов», выдававшихся властями для крестьян, которые приходили в Петербург на сезонные работы: в начале 40-х гг. XIX в. – около 127 тысяч, к концу 40-х гг. – 350 тысяч в год (см.: Яцевич А. Г. Крепостной Петербург пушкинского времени. Л., 1937. С. 21–22).

² Процесс этот со временем становился все более интенсивным, чему способствовали не только интеллектуальные и художественно-эстетические усилия самого города, направленные на освоение народной песенности, но и, в частности, начавшееся с XVIII в. систематическое «рекрутирование» выдающихся народных мастеров-исполнителей, трансплантация их искусства в городские формы культуры.

различия могли возникнуть только вследствие разных исторических и этнокультурных судеб исследуемых районов. Поэтому нужно привести здесь хотя бы краткие, но более или менее достоверные сведения о самых ранних этапах их истории.

Верхнее Полужье – одна из самых ранних территорий расселения ильменских (новгородских) словен. Факт этот, известный по летописным источникам (согласно «Повести временных лет», княгиня Ольга устанавливает погосты по верхней Луге в 947 г.), подтверждается и данными археологов, активно работавших здесь в 1960-е – 1970-е гг. Выявленные ими памятники материальной культуры свидетельствуют о том, что, во-первых, Верхнее Полужье издавна освоено человеком и уже во времена Великого Новгорода было «плотно заселенной областью с развитым и разнообразным хозяйством»³; во-вторых, начиная с IX в. здесь происходил сложный и активный процесс ассимиляции местной чуди и полного ее слияния «со славянами в единую древнерусскую народность». Более того, городища Верхнего Полужья сначала прикрывали «с северо-запада первоначальное ядро новгородских земель»⁴, а затем стали «исходным рубежом для движения земледельческого славянского населения далее на север», в том числе вниз по течению р. Луги⁵.

Таким же особым и самостоятельным «культурно-историческим районом» (по определению археологов), как Верхнее Полужье, было Южное Приладожье⁶, в зону которого входит территория **Пашско-Шиженской** традиции, представленной в настоящем сборнике. Сходство, однако, на этом и заканчивается. Насколько в общем плане ясна ранняя этнокультурная история вер-

³ Лебедев Г. С. Археологические памятники Ленинградской области. Л., 1977. С. 13 (далее – Лебедев, 1977).

⁴ Булкин А. В., Дубов И. В., Лебедев Г. С. Археологические памятники Древней Руси IX–XI веков. Л., 1978. С. 78 (далее – Лебедев, 1978).

⁵ Лебедев, 1977. С. 137. Сводную карту археологических памятников см. в работе: Лебедев Г. С., Платонова Н. И., Лесман Ю. М. Археологическая карта Верхнего Полужья (вторая половина I – первая половина II тысячелетия) // Северная Русь и ее соседи в эпоху раннего средневековья. Л., 1982. С. 45–49.

⁶ См.: Лебедев, 1977. С. 14–15, 194–220.

ховьев Луги, настолько же сложны и даже загадочны в этом отношении соответствующие периоды истории «приладожской чуди». Даже само это название принято археологами и историками условно, так как никто пока не знает, что это за чудь жила по берегам Сяси, Тихвинки и Паши с их притоками. Пока что археологам ясно, что на этих землях «тесно переплелись финно-угорские <...> (местные. – В. Л.) и скандинавские культурные традиции», мощными волнами накатывавшиеся в IX–XI вв. из древней Ладоги вместе с оседавшими на этих реках норманнами⁷. Особенно отчетливое скандинавское влияние археологи обнаруживают в материальной культуре этого периода на р. Паше, интересующей нас в первую очередь⁸.

Одна загадка сменяется другой. В XI–XII вв. на Паше и Сяси резко меняется тип археологической культуры – с северо-востока, от Ояти, сплошной волной распространяется этнически иное население, «растворяя в своей среде роды и семьи приладожской чуди»⁹. Археологи, антропологи и этнографы осторожно предполагают, что этими пришельцами могла быть летописная весь, предки нынешних вепсов, которые и сейчас живут в северо-восточных районах Ленинградской области¹⁰. Во всяком случае, в первые века нашего тысячелетия «новгородская крестьянская колонизация обошла земли Южного Приладожья стороной»¹¹.

⁷ Лебедев, 1977. С. 198. О роли Ладоги в истории Русского Севера см. также: Лебедев, 1978; Бернштам Т. А. Поморы. Л., 1978; Мачинский Д. А. О времени и обстоятельствах первого появления славян на Северо-Западе Восточной Европы по данным письменных источников // Северная Русь и ее соседи... Л., 1982. С. 7–24.

⁸ Лебедев, 1977. С. 198–213. См. также: Назаренко В. А. Норманны и появление курганов в Приладожье // Северная Русь и ее соседи... С. 142–147; Назаренко В. А. Погребальная обрядность Приладожской чуди / Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Л., 1983.

⁹ Лебедев, 1977. С. 215.

¹⁰ Впрочем, В. А. Назаренко историческую преемственность весь – вепсы отвергает, предлагая, на наш взгляд, малоубедительную линию «приладожская чудь» – вепсы. По проблемам этнической истории и традиционной культуры вепсов см.: Пименов В. В. Вепсы: Очерк этнической истории и генезиса культуры. М.; Л., 1965.

¹¹ Лебедев, 1978. С. 99.

Историческая память и самосознание современных жителей бассейнов Сяси и среднего течения Паши не сохранили ни скандинавско-норманнской, ни приладожско-чудской, ни весско-вепсской предыстории. Их самосознание – русское, язык – русский, песенный фольклор – русский. И тем не менее загадка остается. Мы вернемся к ней ниже, когда будем рассматривать и сравнивать специфические особенности фольклора всех трех традиций.

Наконец, территория нынешнего **Киришского района** представляет третий, не менее яркий вариант ранней истории: во времена Великого Новгорода и вплоть до начала XVIII в. большая часть ее практически не была заселена. Интенсивное освоение этих земель начинается только в XVIII в. в связи со строительством Петербурга и заселением Петербургской губернии¹².

Разумеется, этот краткий исторический экскурс не дает оснований для определения каких-либо количественных различий в рассматриваемых традициях или для разного оценочного подхода к ним. Все традиции, по имеющимся у нас материалам, в конце XIX – первые два-три десятилетия XX в. существовали равно интенсивно и полнокровно. Однако внутренняя их организация, структуры годового цикла, системы жанровых доминант¹³ и основных фольклорно-этнографических комплексов существенно (если не принципиально) различаются. Начнем сравнение с тех пластов, которые в представленных в сборнике традициях можно считать наиболее архаичными.

Календарно-обрядовая песенность в целом во всех обследованных районах представлена почти исключительно колядками, входившими в комплекс святочных обрядов, игрищ и развлечений молодежи включая гадание, ряженье и беседно-вечериночные игры, особенно полно и богато зафиксированные в материалах РИИИ по Киришскому району. Но если киришские и пашские колядки – это повсеместно распространенная однострочная бесприпевная форма (с текстами, со-

¹² Подробнее об истории заселения киришских земель см.: Лапин В. А. Фольклоризм на киришской земле (о специфике локальной песенной традиции) // Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Л., 1984. С. 16–32.

¹³ О понятии жанрово-стилевой доминанты в локальной традиции см.: Там же. С. 18.

держателями обычные описания двора – дома – семьи и заканчивающимися, как правило, благопожеланиями, просьбами о вознаграждении или шуточными угрозами), то в верхнелужской традиции устойчиво фиксируются колядки с припевом на общевосточнославянскую словесную формулу «святой вечер».

Насколько нам известно, такая форма колядок в севернорусской зоне в целом фиксируется впервые, существенно меняя представление об ареалах архаичных обрядовых песен зимнего обхода дворов у восточных славян-русских, тем более что эта форма принадлежит одной из ранних, достоверно славянских традиций¹⁴. Поэтому в сборнике есть лишь единичные образцы киришской и пашско-шиженской традиций, зато верхнелужская представлена несколькими вариантами колядных песен.

Сходную структуру имел в трех традициях свадебный обряд, включавший в довенечной части девичник, баню, расплетение косы, дары и прощание с родным домом и родственниками. Различия касались главным образом последовательности обрядовых событий, например: девичник с расплетением косы – сразу после бани, или баня – утром, в день венчания, а девичник – накануне вечером и т. п. Некоторые расхождения обнаруживаются и в названии отдельных обрядовых действий.

Поскольку традиционный свадебный обряд с начала 1930-х гг. в обследованных районах, за редкими исключениями, не выполнялся, постольку воспоминания о нем в памяти информаторов сейчас уже достаточно отрывочны и сбивчивы. Вероятно, часть расхождений в терминологии и последовательности действий можно отнести именно на этот счет. Однако для верхнелужской традиции у нас имеется вполне надежный ориентир – описание свадебного обряда, сделанное в 1910 г. жителем деревни Малое

¹⁴ Песенный фольклор верхнелужской традиции (Батецкий район) отчасти представлен в трех сборниках, посвященных Новгородской области в целом: *Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И.* Свадебные песни Новгородской области. Новгород, 1974 (далее – *Банин*, 1974); Традиционный фольклор Новгородской области. Песни, причитания (ИРЛИ) / Сост. В. И. Жекулина, М. А. Лобанов. Л., 1979 (далее – *Жекулина – Лобанов*); Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области / Сост. и коммент. А. А. Банина. Новгород, 1983 (далее – *Банин*, 1983). Но и в этих публикациях описываемая колядная форма отсутствует. Общую проблематику русских зимних обходных песен с припевом см.: *Бернштам Т. А., Лапин В. А.* Виноградье – песня и обряд // Русский Север. Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981. С. 3–109.

Раковно в верховьях Луги¹⁵. Описание подробное, с полными текстами свадебных причитаний, песен и приговоров. По некоторым деталям этих приговоров можно предполагать, что описание сделано профессиональным дружкой, т. е. знатоком и распорядителем обряда. На эту публикацию мы и опирались при реконструкции некоторых не вполне ясных моментов и при выстраивании последовательности соответствующего (верхнелужского) материала в сборнике. По этой же причине в примечаниях нет описания верхнелужского свадебного обряда (кроме перечня свадебных песен из публикации Ив. Максимова), зато приведены подробные описания свадебного действия киришской и пашско-шиженской традиций, выполненные составителем по экспедиционно-полевому материалу.

Сквозной музыкально-поэтической формой, объединявшей довенечную часть свадьбы, были причитания. В верхнелужской традиции они начинали звучать уже на рукобитье, после ухода сватов, и во всех трех традициях исполнялись с девичника до самого приезда женихова поезда в день венчания.

Киришские и шиженские причитания сходны как в функциональном отношении (по месту и значению в обряде), так и по исполнителям и форме исполнения: невеста, подруги, мать и родственницы причитывали на один и тот же напев – но свой, особый почти в каждой деревне или группе деревень. Это сольное индивидуальное причитание, форме которого подчиняется и групповое исполнение подруг. Зато в структурно-стилевом отношении киришские и шиженские причитания различаются вполне определенно. Стилистически однородные напевы шиженских причитаний имеют точные аналогии в смежных восточных и северо-восточных традициях Тихвинского, Лодейнопольского и Подпорожского районов¹⁶. Киришские же причитания стилистически не столь однородны, но представляют один структурный тип с закрепленной, хотя, впрочем, не всегда явной цезурой в середине строки; иногда эта цезура (или остановка) подчеркивается словоразрывом (в нашем сборнике № 50–57). Такой тип напевов широко распространен на Русском Севере, но ближайшие мелодико-ритмические соответствия киришским при-

¹⁵ См.: *Максимов Ив.* Свадебные обряды крестьян Лужского уезда Петроградской губернии // *Живая старина*. Пг., 1916. Вып. IV (отд. оттиск – Пг., 1917).

¹⁶ См.: *Астахова*, № 265 (Ефимовский район); *Рубцов*, № 70 (Тихвинский район); 100 песен, № 36, 39 (похоронное причитание, Лодейнопольский район).

читаниям обнаруживаются не в территориально соседних традициях, но в верхнелужской, представленной в нашем сборнике (№ 17, 18, 21, 29, 30), а также в восточных районах Новгородской области – Пестовском, Мошенском, Хвойнинском¹⁷.

Вроде бы определенно наметившееся разграничение пашско-шиженских причитаний, с одной стороны, а киришских и верхнелужских – с другой на самом деле основания для однозначного ареального членения не дает, поскольку в верхнелужской свадьбе зафиксирован не один, а два вида причитаний. И второй из них – **коллективное голошение** девушек-подруг – представляет собой ярчайшую доминанту лужской свадебной традиции.

Впервые это явление было зафиксировано в указанном выше описании Ив. Максимова; единственная одноголосная слуховая запись напева опубликована в сборнике Ф. А. Рубцова (№ 65), где эта форма названа песней с особым названием «Зоря» (исполнители называют ее еще «Зоренькой», «Зорюшкой»). После просватания подружки пели «Зорю» утром и вечером, трижды в течение недели, потом еще раз в утро дня венчания и всегда под окнами невесты.

Однако коллективное пение девушек на свадьбе в особой музыкально-поэтической форме не ограничивалось только «Зорей» и не было просто песней. По всей поэтической стилистике и по функции в обряде «Зоря» – это лишь первое коллективное *голошение* на свадьбе. Дальше девушки сопровождали причетью на этот же напев весь баенный обряд с последующим расчесыванием волос и заплетением косы; ходили с невестой по деревне и приглашали на свадьбу родственников; наконец, пели причеть во время одаривания невесты, одевания ее в подвенечный наряд и благословения родителями перед отъездом к венцу. Таким образом, практически весь цикл довенечных обрядов в музыкальном отношении оформляется в верхнелужской традиции двумя резко различающимися видами причитаний – коллективным голошением подруг и индивидуальными причетами невесты, ее матери и родственниц. Последовательность чередования коллективной причети и индивидуальных причитаний, место и значение двух этих

¹⁷ См.: Банин, 1974, № 1–3, 6, 19; Жекулина – Лобанов, № 453, 477, 499; Банин, 1983, № 49–51.

видов в структуре обряда определяют музыкально-обрядовую драматургию довенечной части свадьбы – до момента появления женихова поезда, когда, резко ломая эмоционально-психологический тон свадьбы, начинают звучать свадебные припевки – величания приехавшим поезжанам.

Содержание текстов говорит о том, что коллективная причеть в рассматриваемой традиции выполняет фактически две функции: обращение (или комментирование) либо от имени девушек-подружек (например, «Да поучешемте, сестрицы, буйну голову»), либо – от лица невесты, функционально замещая ее индивидуальное причитывание (например, «Только поназябнуса, понадрогнуся, Только у чужих я у родителей»). Поскольку это совмещение-переключение функций происходит внутри одного свадебного действия, очевидно, что в какие-то моменты обряда девушки принимают на себя функцию самой невесты.

С точки зрения музыкальной формы причитаний, все участницы свадьбы делятся на две группы: девушки-подруги – с одной стороны, мать и все остальные женщины-родственницы – с другой; с каждой из групп всегда связана только одна форма – соответственно, групповая причеть или индивидуальное причитание. Невеста в это разделение не входит, она либо противостоит всем – и тогда голосит в форме индивидуального причитания, либо сливается с группой девушек – и тогда девушки голосят от лица невесты в форме коллективной причети.

Архаичный смысл такой странной ситуации с невестой наиболее убедительно объясняется, на наш взгляд, в работах Т. А. Бернштам¹⁸. Обрядовое поведение не-

¹⁸ Бернштам Т. А. О «двойной природе» причети (к проблеме генезиса северно-русских причитаний // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии. Петрозаводск, 1979. С. 138–145; Бернштам Т. А. Обряд «расставание с красотой» (К семантике некоторых элементов материальной культуры в восточно-славянском свадебном обряде) // Памятники культуры народов Европы и европейской части СССР / Сб. МАЭ, XXXVIII. Л., 1982. С. 43–66; Бернштам Т. А. «Плач» в восточно-славянском свадебном обряде // Краткое содержание докладов научной сессии, посвященной основным итогам работы [Института этнографии] в десятой пятилетке. Л., 1983. С. 69–71; Бернштам Т. А. Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX – начало XX в.) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986. С. 82–100.

весты, соответствующие ритуальные символы, поэтические образы и тексты причитаний исторически формировались в сфере «плачевой культуры» (ключевое понятие в концепции Т. А. Бернштам) и в связи с представлениями о «свадьбе-смерти», т. е. об обряде *инициации*¹⁹. Но если правомерно предполагать, что оплакивание невесты матерью и другими родственницами – некоторая трансформированная реализация архаичных представлений о «свадьбе-смерти», то форма их индивидуальных причитаний, структурно близкая, а иногда и буквально совпадающая с похоронными причитаниями (так в некоторых деревнях верхнелужской и киришской традиций), становится естественно объяснимой. В эту «форму контакта» включается и невеста. С другой стороны, подружки выступают своеобразными «жрицами» девичьего инициационного обряда, и потому их групповое голошение имеет свою, совершенно особую форму.

В плане собственно этномузыковедческой проблематики можно указать на еще одно наблюдение, касающееся соотношения коллективной причеты и индивидуальных причитаний верхнелужской традиции. В структурном и интонационно-мелодическом отношении эти виды причитаний не взаимодействуют. Некоторые интонационно-мелодические совпадения пока что представляются исключениями, если не случайностью. Это два самостоятельных вида, которые существовали и развивались, очевидно, по своим внутренним законам. Такой вывод (пока что в качестве предположения) подкрепляется тем обстоятельством, что ареалы их типовых структур принципиально не совпадают, существуя в совершенно разных соотношениях. Если, как уже отмечалось, верхнелужские индивидуальные при-

¹⁹ См.: Левинтон Г. А. Комментарий к разделу свадебных песен // Угличские народные песни. М.; Л., 1974. С. 209–211; Левинтон Г. А. К статье Д. К. Зеленина «Обрядовое празднество совершеннолетия девицы у русских» // Проблемы славянской этнографии (к 100-летию со дня рождения Д. К. Зеленина). Л., 1979. С. 172–178; Скворцова З. Р. О причитаниях в свадебном обряде // Фольклор и этнография. Л., 1974. С. 244–250; Соколова В. К. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности (образ свадьбы-смерти в славянском фольклоре) // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977. С. 188–195.

читания могут рассматриваться на одном структурно-типологическом уровне с киришскими, восточно-новгородскими причитаниями, обнаруживая определенное сходство с разными традициями Русского Севера, то групповое голошение Верхней Луги как обрядовый феномен обнаруживает *непосредственное территориальное продолжение* совсем в другом направлении – на юг, в бассейн Шелони, и на запад, и юго-запад, в бассейн Плюссы, и на Гдовщину²⁰.

Необходимо сделать одно уточнение обрядово-терминологического порядка. Как уже говорилось, первая причеть девушек имеет местное название «Зоря». Название это фиксируется, однако, только в правобережной части Батецкого и Лужского районов, к северу от Луги и непосредственно вдоль ее течения. Южнее Луги и дальше на юг этого названия нет, а вместо него повсюду существует «Воля» («Волюшка»). В материалах сборника это нашло отражение в записи «Воли» из Нежатицкого сельсовета, расположенного в юго-западной части Батецкого района (№ 20).

Так все становится на свои места. «Воля вольная» – центральный поэтический образ-символ коллективной причети, звучащей на свадьбе в первый раз. Этот же образ, обычно синонимически взаимосвязанный с «красой девичьей» как «олицетворение девичьей души» (по определению Т. А. Бернштам), является предметом «заботы» невесты в ее индивидуальных причитаниях. Более того, дальше на юг термин «воля» становится объемным и многообразным, объединяющим целый фольклорно-этнографический комплекс обрядовых представлений и действий: Волю поют или *кричат*, Волю невесты (иногда «молодость») ритуально-символически сжигают. Волей называют вечеринку, девишник у невесты и т. д. Специальному рассмотрению этого комплекса посвящена указанная выше работа автора, однако упоминание о нем здесь необходимо для того, чтобы понять материал нашего сборника. Можно с уверенностью полагать, что верхнелужская традиция – это

²⁰ Основываюсь на материалах экспедиций СПб ГУКИ (Гдовщина, Плюсса) и собственных поездок в бассейн Шелони в 1980–1986 гг. Подробнее см. статью «Воля – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции», публикуемую в настоящем издании; *Бурьяк М. К.* Групповое голошение гдовской свадьбы // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986. С. 116–124.

северная окраина ареала свадебной «Воли» (в широком значении термина). Здесь этот комплекс либо никогда не существовал в полном виде, либо со временем основательно выветрился и упростился. Устойчивой оставалась только особая музыкально-поэтическая форма группового голошения подружек и ее место и значение в структуре обряда. Все это, возможно, объясняет замену самого термина, произошедшую с тем большей легкостью, что в инициальной части текста «Зори» устойчиво сохранялся образ вечерней или утренней зари, когда девушкам полагалось петь или кричать свою причету под окнами невесты.

Что касается собственно музыкальной структуры верхнелужской коллективной причеты, то она достаточно хорошо выявлена графической формой записи. Необходимо остановиться лишь на следующем обстоятельстве. В разных вариантах причеты, при всем их стилистическом единстве, присутствуют разные, порой неожиданно совмещающиеся структурные признаки. Так, если рассматривать преимущественно стиховую форму, обнаруживается: 1) одностиховая форма с определенно выраженными анакрузой и клаузулой; 2) тенденция к явному симметричному членению стиха (5+5, 6+6, 7+7); 3) тенденция эта может усиливаться разного рода повторами части стиха (аав, аввс); 4) распетость стиха, энергичные внутрислоговые распевы. Привлечение многочисленных вариантов, особенно из шелонских традиций, показывает, что развитие типовых структурных возможностей, заложенных в групповом голошении, шло в двух определенных и, казалось бы, противоположных направлениях: с одной стороны, насыщение внутрислововыми распевами, «инкрустация» стиха, усложнение мелодической формы с использованием заданной повторности частей стиха (как один из вариантов – цепная строфика, т. е. структурное взаимодействие строф между собой) и т. д.; с другой – сокращение внутрислововых распевов, упрощение слогоритма, усиление повторности – до превращения мелострофы в структурном плане в дважды (иногда и трижды) повторенную ритмоформулу. Очевидно, что на другом уровне обе эти тенденции смыкаются, так как разными путями ведут к одному результату – песенной форме: в первом случае – в сторону лирических песен, во втором – к величальным (см. соответственно № 23, 25–28, 31, 33 и 13, 20).

Богатство и активность формы группового голошения, его потенциальная способность структурного «продвижения» в сторону песни естественно выводят нас на проблему взаимодействия коллективной причеты с собственно песнями внутри каждого местного свадебного цикла. Наблюдения подобного рода можно сделать и на материалах нашего сборника – ср., например, некоторые напевы голошений с вариантами песни «Не долго веночку». Не имея возможности развить здесь эту проблему, отметим лишь, что при активности местной песенной, в том числе и свадебной, традиции отчетливая интонационно-мелодическая взаимосвязь между коллективной причетью и свадебными песнями должна восприниматься как нормальный и естественный результат²¹.

Автор позволил себе подробно остановиться на верхнелужской свадебной групповой причете, потому что хотя, как уже упоминалось, из печати вышли три сборника, в той или иной степени затрагивающие верхнелужскую традицию, в том числе специальный сборник, посвященный песням и обряду новгородской свадьбы (Банин, 1974), этот феномен до сих пор не был ни описан, ни представлен музыкально-песенными материалами. Между тем ясно, что он важен не только для верного представления о рассматриваемой традиции, но и для более широкого круга проблематики, связанной с историей восточнославянской традиционной культуры²².

²¹ Несколько таких «сюжетов», в том числе один верхнелужский, рассматриваются в уже упомянутой работе автора (см.: Лапин В. А. «Воля»...).

²² Значительность и исследовательская перспективность представляемой традиции подчеркивается тем, что на Русском Севере известны и другие, отчасти уже описанные и изученные локальные очаги коллективной причеты – восточная Вологодчина, Поморье, Пинега и др. См.: Коски Т. А., Краснопольская Т. В. О напевах свадебных причитаний и песен Колежмы и Нюхчи // Русская свадьба Карельского Поморья. Петрозаводск, 1980. С. 194–197; Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. М., 1980; Ефименкова Б. Б. Причетная песня в бассейне реки Юг // Памяти К. В. Квитки. М., 1983. С. 149–165; Резниченко Е. Б. Поморские «свадебные стихи» как особый вид северной причеты // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1982. С. 64–78. См. также тезисы докладов Е. Е. Васильевой, И. И. Земцовского, И. Рютейль, К. В. Чистова в сб.: Симпозиум-79. Об общих историко-культурных проблемах «ареала

Не будем специально останавливаться на характеристике верхнелужских и киришских свадебных песен. Это две традиции одного севернорусского типа, привычно совпадающие и различающиеся между собой и по набору песенных сюжетов, и по структуре собственно свадебных напевов, и по обилию явно поздних по происхождению популярных плясовых мелодий, вошедших в свадьбу. Читатель-музыкант найдет в сборнике достаточно материала, для того чтобы составить о них представление.

Особого внимания заслуживает цикл песен третьей, пашско-шиженской свадебной традиции. Тут ситуация совершенно иная. Свадебный песенный цикл образуют четыре песенных сюжета («Волюшка наша девичья», «Распрекрасненькое да беззаботное», «Прощай, жизнь-радость моя» и «Ты лети-ко, черный ворон»), устойчиво бытовавшие во всех обследованных деревнях именно в таком значении. При этом функционально-обрядовой дифференциации их в представлении местных жителей почти не обнаруживается – все они исполнялись в день свадьбы, перед отъездом к венцу. Накануне дня венчания звучали только причитания, связанные с баней (один напев в каждой деревне, с минимальными различиями). В момент отправления свадебного поезда исполнялась специальная *отправбиная* песня «Как у нас было во посеки» или «Не сходить ли молоденькой» с популярными плясовыми напевами. И всё. Других специальных песен на свадьбе не пели – разумеется, не считая свадебного пира, к концу которого уже можно было петь и плясать все, что угодно.

Ясно, что четыре названные песни – не свадебные, а распространенные лирические, причем две из них – достаточно поздние по происхождению. Собственно же русских свадебных песен в этой традиции нет. Специфичность традиции подчеркивается тем, что на территории бывшего соседнего прихода (выше по течению Паши) существовала обычная русская свадьба с полным набором причитаний и собственно свадебных песен. «Черного ворона», по словам Т. Ф. Бедовой (уроженки деревни Прогаль из этого прихода), здесь «век

особой развитости традиции причитывания» у разных народов Русского Севера см.: Чистов К. В. Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы) // Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982. С. 101–114.

не певали». Зато певали «Распрекрасненькое», но не как свадебную, а как *долгую* на зимних беседах и весенне-летних качелях. Записана от Т. Ф. Бедовой и песня «Не сходить ли молоденькой» – с тем же плясовым напевом, но не как свадебная «отправошная», а как *беседная*, исполнявшаяся *под кандрёшку*.

Очевидно, что мы имеем здесь совсем не тривиальный случай, странность которого можно сопоставить лишь с песенными традициями прибалтийско-финских народностей, живущих на территории Ленинградской области, в частности вепсов, соседствующих с рассматриваемой традицией с северо-востока. Известно, что под влиянием длительных контактов со славянами – русскими – вепсы (потомки летописной веси) восприняли русские песни, хотя и очень избирательно в жанрово-стилистическом отношении. В частности, в их свадебную обрядность также вошли группы русских, главным образом не свадебных песен (порой с причудливым переплетением свадебных и несвадебных зачинов, образов и сюжетов) с одновременным сохранением свадебных причитаний на своем языке и с типичными прибалтийско-финскими напевами. В то же время на окраинах вепсской этнической территории, где контакты с русскими были особенно тесными, происходила интенсивная русификация вепсов, утрата ими своего языка, этнического самосознания и как следствие – полный переход на русскую свадебную песенную традицию²³. Таким образом, вепсская свадьба в обеих ее модификациях существенно отличается в музыкально-этнографическом отношении от пашско-шиженской.

В отечественной фольклористике никто еще специально не занимался анализом форм и стадий освоения русской песенности разными группами нерусского населения (хотя частных наблюдений подобного рода сделано немало). Разумеется, и мы не можем пока

²³ См.: Лапин В. А. Русские свадебные песни у вепсов // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973. С. 37–52; Лапин В. А. Русская песня у вепсов (к вопросу о генезисе народного музыкального мышления) // Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977. С. 183–215; Мацневский И. В. О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 9–20.

сказать, как формировалась и эволюционировала шихенская традиция. Можно лишь констатировать, что, с одной стороны, на время фиксации это в целом *русская* музыкально-песенная традиция, включающая достаточно большое число жанров, известных в других районах Ленинградской области, а порой и неизвестных до полевой работы Л. П. Гуляевой (например, детские весенние заклички первого ледохода, припевки лесосплавщиков, развитая традиция пастушеской музыки – *трубля* на рожках, ритмические наигрыши на пастушеской доске – *барабанке* и т. д.)²⁴. С другой стороны, странный «симбиоз» русских свадебных причитаний и русских лирических песен, выполняющих функцию свадебных, находит определенную аналогию в свадебной традиции вепсов, хотя полностью с ней и не совпадает. Добавив к сказанному особенности ранних этапов этнической истории этих земель (загадка «приладожской чуди», неясность расселения славян и неславян и их перемещений), мы можем высказать предположение о том, что это относительно *поздняя русская музыкально-песенная традиция*, достаточно длительное время формировавшаяся на *местной иноэтнической основе*²⁵. Стимулирующим фактором этого процесса могло быть активное заселение русскими соседних (с юга) земель, вызванное ростом и расцветом в XVI–XVII вв. Тихвина и его округи²⁶.

Продолжим сравнительное рассмотрение наших традиций на другом фольклорно-этнографическом уровне и на иной стадии их исторического развития.

²⁴ См.: Гуляева Л. П. Пастушеская обрядность на р. Паше (традиция и современность) // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986. С. 172–180.

²⁵ Однозначный вывод И. В. Мацневского (в указанной выше работе) о вепсской подоснове традиционной музыкальной культуры междуречья Волхова и Сяси представляется несколько преждевременным, особенно если принять во внимание новейшие данные историков и археологов. Убедительной может оказаться лишь аргументация в пользу частичной принадлежности этой культуры на ранней, дославянской ее стадии к прибалтийско-финскому пласту.

²⁶ См.: Уханова И. Н. К истории художественных ремесел Ленинградской области // Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Л., 1977. С. 31–32.

Судя по экспедиционно-полевым материалам, в конце XIX – первых двух десятилетиях XX в. во всех трех традициях активно бытовали праздничные и будничные молодежные собрания: *беседы* – с поздней осени до масленицы, уличные *гулянья* – весной и летом. Беседы и гулянья объединяли большое число традиционных художественных форм – святочное ряженье, песни, хороводы, игры (в том числе и под песни), танцы, бытовую инструментальную музыку (во всех ее структурно-функциональных проявлениях). В свою очередь, беседы смыкались со свадебной обрядностью: девушка-невеста приходила прощаться в свою беседу (супрядку), беседницы пели под ее окнами «Зорю» и активно участвовали во всей довенечной части обряда (верхняя Луга). Собственно искусство теснейшим образом переплеталось в беседах и гуляньях с бытом, реальной жизнью, с этикетными нормами и правилами и т. д.

Структура молодежных собраний была, по видимому, достаточно сложной, но, к сожалению, по современным полевым материалам полностью она уже не восстанавливается так, как это еще оказалось возможным в других северных районах, например в Поморье²⁷. Тем не менее для ее выяснения можно выделить несколько существенных моментов. Во-первых, система праздников – общих и локальных, местных. С одной стороны, Рождество, Новый год и Крещение (святки), масленица и некоторые весенне-летние праздники (Пасха, Троица и др.); с другой – местные престольные и «заветные» праздники, по несколько в каждой деревне. Каждый праздник (или группа праздников) интенсифицировал разные виды творчества и развлечений, в которых как бы фокусировалось все разнообразие форм. Например, на святки – колядование и представления ряженных, девичьи гадания, песни, хороводы и игры в замкнутом пространстве избы; на масленицу – песни во время катания на лошадях по своей и соседним деревням, сжигание «масленки»; весной и летом – массовые уличные гулянья-хороводы, гулянья по улице с песнями и частушками-припевками; огромный ритуальный огонь в купальскую ночь (в некоторых деревнях Киришского района; песен, сопровождавших это действо, сейчас

²⁷ См.: Бернштам Т. А. Девушка-невеста и предбрачная обрядность в Поморье в XIX – начале XX в. // Русский народный свадебный обряд. Л., 1978. С. 48–71.

уже не помнят); качели на берегу реки как пространственный и семантический центр весенне-летних гуляний на реке Паше и т. д. В свою очередь, система местных престольных праздников способствовала некоторому выравниванию и соотнесенности музыкально-песенного стиля и обрядовых комплексов (в целом и в отдельных элементах) внутри локальных традиций, поскольку предполагала регулярные праздничные встречи-гощения, смотры-выборы невест и женихов, совместное бытовое и ритуальное музицирование, во время которого происходил естественный обмен песенным репертуаром, и т. д.

Второй существенный момент – собственно художественные и, как правило, специфические для каждой локальной традиции формы-ядра, вокруг которых выстраивается иногда и внутренняя структура молодежных собраний. Тут задача гораздо более сложная, так как мы собираем сейчас осколки, рассыпавшиеся и оставшиеся в виде причудливой мозаики. Можно лишь гипотетически реконструировать некоторые фрагменты этого художественного явления.

Так, в Верхнедужской традиции сквозной формой для зимних бесед и весенне-летних гуляний была *круговина* – песенно-игровой комплекс, включавший определенный цикл песен и достаточно простое игровое их решение, в котором участвовали все присутствовавшие. Цикл песен круговины достаточно открыт, существенна только общая последовательность групп песен: короткие *наборные припевки* («набирают кружок»), опевающие каждую цепочкой меняющуюся пару девушка – парень, парень – девушка; собственно *круговые* песни хороводной структуры, под которые ходят в круг; наконец, *расхожие* с заключительной словесной формулой «расходиться приказал», означающей окончание игры. По наблюдениям Е. Е. Васильевой, процесс циклизации песен (или, во всяком случае, бытование круговины) был активным, по-видимому, еще в начале XX в., так как кроме сюжетов, явно связанных с авторской поэзией XVIII–XIX вв., в песнях круговины нашли некоторое отражение и события Первой мировой войны.

В Шиженской традиции наряду со святочным комплексом, включающим те же компоненты, что и в двух других традициях, выделяется своеобразная и уравнивающая святки «качельная доминанта». Весной, на Пасху, на берегу реки из сплавного леса ставили

огромные качели, которые разбирали только на зиму. Во время качельных гуляний, пока качели только начинали раскачиваться, пели любые *длинные* песни, т. е. традиционные лирические и поздние городские романсы; когда качели раскачивались сильно, начинали петь *короткие* песни – *качельные припевки* с частушечными текстами, но с особыми напевами, резко отличающимися от общераспространенных частушек ритмической структурой (долгий унисон с паузой после него в третьей строке, как правило, со словоразрывом и долгий же унисон в конце строфы) и фактурой многоголосия (нарочито терпкое соотношение голосов с гроздьями секундово-квартовых созвучий). Наконец, исполнялись они только девушками и молодыми женщинами, причем только теми, которые в этот момент качались на качелях, и в особой манере пения – напряженно-звонкими голосами в очень высокой тесситуре.

Таким образом, отмеченная параллель со святками здесь вовсе не случайна, поскольку, во-первых, качельные гулянья молодежи, как и святочные беседы, происходили по воскресеньям и праздникам; во-вторых, песенный комплекс качельных гуляний имел определенную внутреннюю структуру, включая наряду с обычными песнями специфическую форму качельных припевок; в-третьих, он был, как видим, до известной степени ритуализован.

Рассмотренная шиженская традиция праздничных собраний молодежи представляется достаточно своеобразной и яркой. Если же иметь в виду свадебные обряды (от Крещения до масленицы), затем уже упоминавшиеся весенние заклички детей на ледоход, припевки лесосплавщиков, а осенью – гулянья и проводы *некрутов*, то вместе со святочными беседами и весенне-летними качельными гуляньями выстраивается достаточно цельная и уравновешенная система, охватывающая практически весь годовой круг. Именно так мы и попытались выстроить песенный материал в соответствующем разделе сборника. Отказ от привычного жанрового деления позволил хотя бы пунктиром показать внутреннюю динамику местной фольклорной традиции в ее движении во времени – не историческом, но циклическом, в последовательности сменяющихся времен года и связанных с ними будней и праздников. Нужно лишь, разумеется, отдавать себе отчет в том, что наш материал отражает состояние традиции на XIX – начало XX в. и, кроме того, отражает ее неполно – не только в силу ограниченности объема издания, но и по нынешнему состоянию самой традиции.

Органичной художественной формой, активно входившей в молодежные гулянья, были частушки. Они

фиксируются повсеместно, но и здесь обнаруживается определенная дифференциация. Кроме уже описанных качельных припевок на Паше, в Киришском районе экспедициями ЛГИТМиК выявлена еще одна специфическая частушечная форма – *спасовская*. Впрочем, это привычное, но не совсем точное определение: «спасовская» – не отдельная форма, скорее система структурно взаимосвязанных форм, имеющих самостоятельно-уточняющие названия (например, «спасовская по-робячьи», «по-девичьи») и, возможно, прошедших определенную структурную эволюцию. Структурные отличия возникают и при исполнении «спасовских» с инструментальным сопровождением – гармонь, бала-лайка, гитара, «под язык»²⁸.

«Спасовская», как и многие местные частушечные формы, достаточно четко локализуется. По данным Ю. Е. Бойко, центр и основная часть ее ареала относится к Волховскому району; в Киришском районе в зону «спасовской» входит только северная его часть (по обеим сторонам Волхова); северо-восточная граница ареала проходит по водоразделу Сяси и Паши. Таким образом, с пашско-шиженскими качельными припевками «спасовские» территориально не пересекаются, хотя в своей зоне вполне уживаются с общерусскими формами. Активные талантливые частушечницы и музыканты-инструменталисты владеют многими формами, в том числе специфическими, но при этом всегда знают их самоназвание и территориальное происхождение.

Остановимся на этом, поскольку невозможно в небольшой статье поставить все вопросы, возникающие в связи с фольклорными традициями. Нам важно привлечь внимание к таким аспектам, которые часто ускользают из поля зрения составителей, особенно во вступительных статьях к сборникам. Насколько это удалось, судить читателям, а мы убеждены в том, что фольклор Ленинградской области таит в себе столько же художественно совершенных явлений, сколько и неразгаданных исторических судеб его локальных традиций.

²⁸ «Спасовским» посвящен раздел в диссертационном исследовании Ю. Е. Бойко «Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада» (ЛГИТМиК, 1982). P.S. В 2014 г. вышел сборник Ю. Е. Бойко «Интерпретация музыки. Заметки инструментоведа», в котором опубликована статья «Спасовские частушки Междуречья, Волхова и Сяси» (С. 19–62).

К проблеме русских хороводов*

Важность русских хороводов для нашей народности столь велика, что мы, кроме свадеб, ничего не знаем подобного.

И. П. Сахаров

Трудно назвать более известное и яркое явление традиционной русской культуры, чем хоровод. Многократно воспетый в русском искусстве, литературе и поэзии, хоровод уже давно стал в общественном сознании одним из национальных символов. В то же время трудно выделить такой объект гуманитарно-исторического знания, который при всей своей кажущейся простоте и очевидности представлял бы столько сложностей и противоречий. Свои концепции хороводов возникали почти в каждой области фольклористики. Хороводы рассматривались как обрядовые формы с архаичной солярной символикой; как отражение космогонических представлений о смерти – возрождении или отзвук аграрной магии и инициальных девичьих обрядов; как «первородные» синкретические действия; как переходная форма от песенной лирики к народному театру; как развлечение, игра – компонент молодежных игр и бесед и т. д. Не меньший интерес представляют классификационные опыты фольклористов, особенно филологов, над бесконечно и неуловимо подвижным песенным материалом хороводов. Но даже искусственно отделенные от обрядово-бытового контекста, песенные тексты не раскладываются по классификационным полочкам без остатка. И каждая локальная традиция заново (для исследователя) осмысляет материал, вычерчивая свой профиль распределения его между основными способами проявления творческого потенциала и «праздничным рельефом года» (выражение Е. Е. Васильевой).

Одна из исследовательских трудностей – соотношение понятий «песня» и «хоровод». Три общепризнанных песенных жанра – хороводные, игровые и плясовые

* Опубликовано в сб.: Народный танец: Проблемы изучения. СПб., 1991. С. 11–29. (Серия «Фольклор и фольклористика» [Вып. 11].) (В соавторстве с А. Ф. Кукиным.)

песни – вроде бы соответствуют трем основным формам исполнения: хороводу, игре, пляске-танцу. Это исходное соответствие фиксирует, в частности, Е. М. Рогачевская, справедливо рассматривая три названных жанра (или «песенных цикла») в качестве составных частей «единого песенно-игрового комплекса»¹. Однако чем больше вдумываешься в эту триаду, тем яснее становится ее неоднородность, неоднородность. Игра, танец и песня (в широком значении – музыка) – это субстратные фундаментальные слои традиционной культуры, сопоставить с которыми можно, вероятно, только обряд². «Хоровод» же, включенный в этот ряд, начинает неуловимо вибрировать и мерцать. Не случайно именно это и происходит даже в наиболее интересной по общему замыслу и точной в некоторых формулировках работе Рогачевской. Как только автор, опираясь на постулируемую триаду, намечает более подробную классификационную дифференциацию материала, так все явственнее категория «хоровод» начинает распадаться на всякого рода промежуточные и смешанные типы, связанные преимущественно либо с игрой, либо с танцем. Вполне закономерно перспективу наиболее подробного уровня «классификации хороводов» автор видит в «систематизации хороводных игр»³.

«Песенно-игровой комплекс» имеет еще одно, более нейтральное, но именно поэтому пока что, может быть, наиболее точное название – «песни, связанные с движением». Думается, для верного понимания сути хороводов мало фольклорно-этнографического, этномузыковедческого и даже театроведческого изучения. Требуется еще и профессиональный анализ их движеческой пластики. Но в отношении русских хороводов это разработано в наименьшей степени. Суммируя отдельные наблюдения (иногда очень тонкие и точные) из исследований главным образом фольклористов-филологов и этномузыковедов, А. А. Соколов вынужден, на-

¹ Рогачевская Е. М. О русском хороводном творчестве // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 122, 124.

² Согласно концепции Л. М. Ивлевой, «значительная часть обрядов предстает перед нами как мифология, актуализируемая в игровой форме», которая изначально и всегда присутствует обряду. См.: Ивлева Л. М. Два методологических аспекта в театроведческом изучении обрядово-игрового фольклора // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 113.

³ Рогачевская Е. М. О русском хороводном творчестве. С. 130.

пример, констатировать недооценку ими «самого танца, его собственной значимости, функциональной и эстетической»; явное или подспудное желание «свести хоровод к хороводной песне» и, таким образом, «видеть в танце некое, не столь уж обязательное дополнение к слову и музыке»⁴. Впрочем, Соколов формулирует и важнейшую проблему: необходимость разграничения танца и игры в пределах одного явления. Он констатирует «обязательность ритмической организации для танца – и значительно большую свободу в этом отношении игровых движений, в той или иной мере не утративших еще внешнего подобия жизненному прототипу, развивающихся по иным, чем танец, законам. Различие в отношении к ритму – вероятно, существенный признак для разграничения игровой и танцевальной стихий»⁵.

Хороводы глазами этнохореолога

Прежде всего попытаемся совокупно и по возможности кратко изложить то, что известно о хороводах с интересующей нас стороны⁶.

1. Все без исключения хороводы представляют собой массовое действо, участники которого двигаются под песню. Передвижение может осуществляться и в виде процессии, и двумя противостоящими группами, в замкнутом кругу или разомкнутой цепью, которая либо образует четкие фигуры, либо движется без конкретного плана по произвольному выбору ведущего. Возможны переходы от одной пространственной формы к другой, например, замкнутый круг трансформируется в цепь и обратно, процессия завершается образованием круга. Участники хоровода могут держаться за руки (чаще всего в разомкнутых цепях), а могут двигаться обособленно.

2. Хороводные песни различаются по темпу исполнения. Медленные песни обычно сопровождаются нетанцевальным хождением, скорые (или быстрые) – пляс-

⁴ Соколов А. А. Проблема изучения танцевального фольклора // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 128.

⁵ Там же. С. 132.

⁶ См., например: *Бачинская Н. М.* Подмосковные хороводы. М., 1964; *Бачинская Н. М.* Русские хороводы и хороводные песни. М.; Л., 1951; *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. М., 1975.

кой, которая состоит из дробей ногами, взмахиваний рук, хлопков в ладоши и т. д.

3. В хороводах медленного темпа участники нередко двигаются парами. Передвижение парами встречается в хороводах-процессиях (распространенных на Русском Севере), обычных круговых и так называемых фигурных. В хороводах скорого темпа продвижение парами не зафиксировано. Исключение составляют быстрые хороводы юго-западных областей России, в которых мужчина иногда движется спиной по кругу, обращаясь лицом к следующей за ним женщине. Принцип цепочки при этом не нарушается.

4. Под игровым хороводом чаще всего подразумевается действие, в котором хор движется по кругу, а в центре круга «персонажи» хороводной песни разыгрывают ее сюжет. Разыгрывание может быть не слишком драматизированным и включать лишь периодические поклоны действующих лиц друг другу в паузах между обычным хождением в центре круга. Известны примеры, когда выходящие в круг проявляют большую активность: от весьма условных манипуляций с платком, используемых для передачи содержания песни, до развернутой пантомимы. Другой тип игрового хоровода демонстрирует последовательность действий-иллюстраций, которые выполняются всеми участниками хоровода (например, «Ленок»).

5. Некоторые авторы выделяют группу «фигурных», или «орнаментальных», хороводов («хороводов с элементами изобразительности»), в которых траектория передвижения участников образует ломаные, извивающиеся или переплетающиеся линии⁷.

6. Во многих областях России игровой хоровод предвзрывается так называемой наборной песней, а заканчивается «разводной» («разборной»), причем первая сопровождается передвижением поющих в виде постепенно пополняющейся процессии или цепочки. Завершается игровой хоровод пляской, идущей сразу же за короткой «разводной» песней. Хороводное действие, таким образом, может быть многосоставным⁸.

⁷ См.: Яцунок Е. И. Русские хороводные песни: эстетические проблемы жанра. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1976.

⁸ Подобное развернутое действие с особым названием *круговина* зафиксировано экспедициями ЛГИКа в качестве центральной части молодежных вечеринок и уличных гуляний в

Приведенные данные демонстрируют, на наш взгляд, чересчур широкое толкование термина «хоровод», содержание которого распространяется на различные явления танцевального и игрового порядка, которые с хореографической точки зрения существенно различаются и не могут быть сведены к одному понятию. Например, и курские «кривые танки», и северные «ходечи», и подмосковные хороводы с «разыгрыванием» считаются хороводами. При этом первые – по существу пляски, в которых танцоры движутся извивающейся цепочкой; вторые – торжественные процессии, участники которых передвигаются парами с помощью обыкновенных нетанцевальных шагов; третьи – игровые действия, где единственным хореографическим элементом является пространственная форма – круг. Почему же столь разные и по внешним признакам, и по народной терминологии явления называются исследователями одинаково? Чтобы как-то прояснить сложившуюся ситуацию, мы должны уточнить, какие формы в огромном корпусе русских хороводов могут без особых оговорок и натяжек стать предметом этнохореологического исследования, иначе говоря, являются танцами по существу как вид искусства.

В современной литературе нет единого и лаконичного определения танца. Используя ряд теоретических положений авторитетного хореолога Роберта Ланге, можно сказать, что танец – это совокупность взаимосвязанных и мотивированных пространственных и временных качеств движения; из этой совокупности и развивается форма танца⁹. Если спроецировать это определение на все известные русские хороводы, из них придется исключить абсолютное большинство хороводов с «разыгрыванием», а также все хороводы-процессии. Действительно, те и другие, имея пространственную форму (а точнее, только часть ее – траекторию передвижения), не содержат организованных временных единиц. Отсутствует, таким образом, одна из двух составляющих танцевальной формы – ритм танца.

верхнелужской традиции. Функцию набора пар (или, по определению этнографов, игрового «переженивания») чаще выполняет в *круговине* не одна песня, а цикл однострофных припевок (см.: Быстрова А. В., Васильева Е. Е. Новгородская круговина. Новгород, 1983).

⁹ См.: Lange R. Nature of Dance. London, 1975. P. 37–46.

При всей тонкости замечания Н. М. Бачинской о том, что «для медленных хороводов характерна несогласованность ритма движения, поступи участников хоровода с ритмом и темпом напева»¹⁰, следует считать ошибочным отождествление понятий «ритм движения» и «ритм танца». Безусловно, у хороводной поступи, т. е. почти обычной ходьбы, есть свой ритм, но это прежде всего ритм физический, регулируемый дыханием певцов, отчасти хороводным «этикетом» и лишь весьма опосредованно – общим характером песни, а потому, естественно, не совсем согласованный с ритмом напева. Танцевальный же ритм обязательно образует ритмические регулярности в виде пусть даже простейших ритмических моделей. Регулярности эти могут быть как метрического (количественного), так и акцентного (динамического) типа. Хороводы-шествия и хороводы с «разыгрыванием», т. е. медленные хороводы, не демонстрируют каких-либо устойчивых пространственно-временных отношений и повторяющихся структур и, строго говоря, не могут рассматриваться в качестве танцев¹¹.

Зато полностью отвечают понятию танца быстрые, или плясовые, хороводы. Двигаясь цепочкой или по кругу (построение парами исключается), участники хоровода дробят ногами. Кроме того, если танцоры не держатся за руки (что бывает очень часто), движения головы, плеч, рук, торса могут быть активными и сложными по координации. Скорые хороводы зафиксированы нами, в частности, на территории Гдовского района Псковской области. В зависимости от конкретной песни они могут исполняться по кругу или «змейкой». По траектории и способу ее вычерчивания хороводы-змейки почти аналогичны кривым танкам Беларуси и соседних с ней районов России (ведение цепочки лидером с более рельефной и свободной танцевальной партией, периодические остановки и т. д.). Ввиду того, что гдовские хороводы представляют для нас исключительный

¹⁰ Бачинская Н. М. Подмосковные хороводы. С. 1.

¹¹ В этом смысле, вероятно, прав А. А. Соколов, высказавший предположение о том, что «именно в медленном хороводе, где в отличие от быстрых хороводов танцевальная стихия приглушена, еще не развита, выступает наиболее наглядно единство танцевально-игровых начал» (Соколов А. А. Проблема изучения танцевального фольклора. С. 133).

теоретический интерес и еще не описаны в литературе, остановимся на них подробнее.

Исполняются они ограниченным числом хороводниц в небольших кружках. Кроме того, эти хороводы одновременно являются и свадебными песнеплясками – о соответствующих песнях могут сказать «хороводная» или «свадебная». Дробь, которую исполняют участники хоровода, называется «частой дробью» («дробить частенького»; другой термин – «ходить уточкой»). Состоит она из трех элементов, которые произвольно чередуются в ходе пляски, объединяясь в серии разной длины. Основные элементы дроби представлены сравнительно медленными рессорными шагами (каждый шаг сопровождается двукратным сгибанием и разгибанием коленей), более быстрыми приставными (по принципу простого браня: шаг-приставка) и мелкими дробными шагами, которые объединяются в группы по четыре с небольшим акцентом на первом шаге, отделяющем одну группу от другой. По длительности один рессорный шаг равен двум приставным и четырем дробным. Таким образом, соотношение единичных кинетических элементов образует временную пропорцию 1 : 2 : 4, что позволяет танцорам в ходе пляски легко заменять один элемент другим. С помощью группировки элементов в ткани танца возникают ритмические структуры, выстраивание и соотнесение которых происходит на уровне песенной мелострофы или ее частей (соответствующих стиху или полустиху).

Гдовские скорые хороводы демонстрируют определенный тип танцевальной импровизации, главные моменты которого – секвенционное изложение материала (чередование коротких и длинных серий различных по длительности шагов) и количественный характер ритмики (образование ритмических формул только на основе соотношения длительностей). Если судить об архаичности частой дроби весьма затруднительно (несмотря на то, что, по крайней мере, два ее элемента – рессорные и приставные шаги – широко распространены во всем мире и встречаются также в древнейших культурах), то оригинальность и вместе с тем исключительность для европейской традиции такого типа импровизации несомненны.

Во-первых, отметим, европейскому танцу неизвестны примеры согласованной коллективной импровизации. Но даже рассмотренная отдельно, импровизация


каждого участника гдовских скорых хороводов не имеет аналога в европейском фольклоре. В систематике хореографических структур, разработанной Д. Мартином и Е. Пешоваром и в настоящее время общепризнанной, наименьшей и неделимой единицей танца является кинетический элемент – *кинема*. Кинемы складываются в *кинетические группы* и *кинетические секвенции*. Последние образуются тогда, когда кинетический элемент создает независимую единицу с помощью идентичного или симметричного повторения. За секвенцией через ряд промежуточных стадий следует *мотив* – наименьшая органическая единица танца, которая характеризуется кроме повторяемости структурной и ритмической завершенностью. Мотив отличается от секвенции не только наличием заключения (хотя могут быть и открытые мотивы), но и тем, что имеет более сложную опорную конструкцию и опорный ритм. Самые простые мотивы имеют не менее трех кинетических элементов (в рамках мотива они называются мотивными), а по длительности, как правило, равны четверти музыкального периода¹².

Сольные танцы народов Европы (венгерские, шотландские, баскские и др.) в основном состоят из мотивов, хотя в их ткани и присутствуют более однородные структуры – кинетические группы, секвенции и отдельные кинемы. Тип импровизации в них преимущественно мотивный. Кроме того, ритмика сольных танцев акцентна, причем наблюдаются как динамические акценты, так и темповые (агогические). Хотя теория акцентности в этнохореологической литературе ввиду сложности вопроса разработана слабо, в самом общем смысле можно сказать, что структура мотивов (наличие начальных формул, заключений, пауз, перемены опоры и т. д.) благоприятствует появлению акцентности.

Если в свете изложенного рассмотреть любую отдельную импровизацию в гдовских скорых хороводах, станет ясно, что серии различных по длительности шагов формируют кинетические группы и секвенции. Сами же шаговые элементы частой дроби не приводят к образованию в танце мотивных структур, поскольку характеризуются только одной формой опоры – пере-

¹² *Martin G., Pesovar E. A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1961. Vol. 10. № 1–2. P. 1–40.*

менной (шаги правой и левой ногами постоянно чередуются). Кстати, отметим, что опорная конструкция является основным критерием систематизации мотивов.

Тем не менее и в гдовских импровизациях мы обнаружили структуры мотивного типа, которые определили как «потенциально мотивные». Рассмотрим одну из них: . Эта последовательность имеет заключение и отделена от других структур танца паузой. Она занимает четверть строфы песни и состоит из трех элементов. Наконец, она демонстрирует две формы опоры (из трех возможных) – переменную и парную (последний элемент в формуле – акцентированный прыжок на две ноги). Все это позволяет рассматривать приведенную последовательность как потенциально мотивную. Настоящим мотивом она не может стать и потому, что появление ее в танце случайно.

Подобные более сложные секвенции в гдовских хороводах встречаются крайне редко, причем только у тех танцоров, которые известны как мастера сольной пляски. По-видимому, у них иногда возникает желание (может быть, бессознательное) разорвать однородную ткань танца, что возможно лишь с привнесением нового элемента, в данном случае – прыжка на обе ноги. Таким образом, исключение и здесь подтверждает правило особой специфики и своеобразия секвенционного типа импровизации в гдовских скорых хороводах.

Исследования, проведенные нами в Ленинградской и ряде районов Псковской области, на территории русско-белорусского пограничья; материалы, полученные с помощью наблюдения и киносъёмки на этнографических концертах; наконец, данные источников свидетельствуют о том, что гдовская частая дробь и тесно связанный с ее спецификой тип импровизации – отнюдь не узколокальное явление. Например, на территории русско-белорусского пограничья целый ряд свадебных песен сопровождается пляской, в которой с небольшими изменениями присутствуют те же три шаговых элемента гдовской частой дроби. Рессорные шаги здесь могут постепенно переходить в раскачивание, а затем и в прыжки на двух ногах в том же ритме, а вместо частого четырехшага исполняется переменный трехшаг – возможно, под влиянием исключительно популярной в этом регионе польки. Хотя трехшаг в целом не меняет ритмического соотношения элементов дроби, исполнители свадебных песенплясок применяют его редко,







пытаясь по возможности исключить акцентность. (Наличие паузы после каждого трехшага приводит к появлению акцента на третьем шаге.) Отметим еще один существенный момент: свадебные песнепляски чаще всего исполняются без продвижения, практически на одном месте. Несмотря на это, танцевальная импровизация, отличаясь лишь деталями, в главном идентична гдовской. К сказанному добавим, что в ряде деревень русско-белорусского пограничья удалось зафиксировать точно такие же импровизационные пляски во время исполнения календарных песен.

О достаточно широком распространении частой дроби и секвенционного типа импровизации свидетельствует А. В. Руднева. Рассматривая две основные ритмические формулы русской народной пляски – «в две ноги» ♪♪ и «в три ноги» ♪♪♪ , она отмечает, что «в плясках с ритмом ♪♪ наблюдается частое суммирование мелких долей в более крупные $\text{♪♪♪♪} = \text{♪♪}$ на притопывании и хождении. В плясках с ритмом ♪♪ наблюдается еще более частое дробление восьмых $\text{♪♪♪♪} = \text{♪♪♪♪}$ »¹³.

Танцевальные шаги с ритмом ♪ и ♪♪♪♪ (а именно о них идет речь) – не что иное, как второй и третий элементы шаговой триады гдовской частой дроби – приставной шаг (в случае небольшого сгибания коленей на первом шаге он называется «припаданием») и частый четырехшаг. Что же касается более медленных в сравнении с ними рессорных шагов, о которых автор ничего не сообщает, то на них даже специалисты из-за привычки видеть танцевальные элементы лишь в более или менее дробных шагах обычно не обращают внимания. А между тем рессорные шаги присутствуют практически везде, в каждой русской пляске. По мнению Рудневой, танцевальные шаги с ритмом ♪ и ♪♪♪♪ получаются путем дробления или суммирования основных ритмических формул. Однако вряд ли танцоры в ходе исполнения круговой пляски могут по своему желанию менять ритм основных шаговых элементов. Опыт показывает, что в сольных танцах только выдающиеся исполнители могут изменять конкретный элемент или мотив и тем самым создавать новый непосредственно

¹³ Руднева А. В. О ритме и форме хороводных и плясовых песен // Русские народные хороводы и танцы. М., 1948. С. 73–74.

в процессе пляски. Это подтверждают и наши наблюдения сольных русских плясок. Если же такое правило существует, оно тем более приложимо к коллективным танцам, пусть даже импровизационным, где усилия каждого участника направлены на общий результат.

Таким образом, представляется очевидным, что все приведенные Рудневой ритмические формулы, а вместе с ними и соответствующие элементы пляски должны рассматриваться в качестве основных. Если среди них и есть производные элементы, то таковыми, по нашему мнению, скорее всего могут быть шаговые комбинации «в две ноги» и «в три ноги». Действительно, если исполнить только первые три шага частой четырехшаговой серии, получится комбинация «в три ноги»:  – . При этом небольшой акцент, которым отделяется один четырехшаг от другого, сохраняется и даже усиливается благодаря наличию паузы (более точная запись ритма «в три ноги» с хореографической точки зрения – ). А комбинация «в две ноги»  (или точнее ) получится, если вести отсчет с третьей доли или третьего шага. Перенос же акцента мог произойти в результате практики контрастного сопоставления ритма одной и той же формулы. Такой прием отмечается в курских и белгородских плясках, где он имеет даже специальное название «пересек»: 

Что же касается шаговых элементов гдовской триады, то и в курских танках, и карагодах, и в белгородских круговых плясках они встречаются не реже шаговых комбинаций «в две» и «в три ноги», что подтверждают и наблюдения самой Рудневой¹⁴.

Итак, элементы гдовской частой дроби присутствуют в хореографических образцах различных районов России, представляющих огромный ареал – от Ленинградской до Курской и Белгородской областей и северных районов Беларуси. Кроме того, мы уже отмечали, что они принадлежат не только быстрым хороводам, но и свадебным, и календарно-обрядовым песнепляскам. Нам также удалось зафиксировать целый ряд сольных плясок, в которых роль элементов частой дроби была весьма значительной. И хотя сольные пляски требуют отдельного рассмотрения, отметим один существенный факт: элементы частой (теперь мы можем сказать –

¹⁴ См.: Руднева А. В. Курские танки и карагоды. С. 133.

и хороводной) дроби встречаются преимущественно в плясках тех исполнителей, которые всю жизнь прожили в деревне и поэтому не имели непосредственных контактов с городской культурой.

Попробуем определить, какое место могли бы занять быстрые хороводы в ряду известных европейских народных танцев. Напомним, что русские скорые хороводы импровизационны; число шагов-элементов в них ограничено; основные шаговые элементы представляют собой триаду, кинемы которой образуют временную пропорцию 1 : 2 : 4; способ импровизации в скорых хороводах секвенционный, а именно: элементы, следуя друг за другом сериями разной длины, образуют ритмические группы, которые выстраиваются в пределах песенной строфы или ее части. Наконец, мы говорили также о том, что европейскому танцевальному фольклору импровизационные групповые формы неизвестны. Тем не менее, осмыслить русские скорые хороводы в контексте европейского народного танца полезно для того, чтобы понять сущность русского хореографического фольклора.

Отметим, что единой общепринятой классификации европейских танцев нет. Поэтому рассмотрим общие принципы одного из известных методов систематизации, который разработан признанным главой венгерской этнохореологической школы Д. Мартином¹⁵. Кратко суть его метода состоит в следующем. В основу систематизации положены два признака. Первый вытекает из того реального факта, что все танцы (и не только европейские) являются *сольными, парными* или *групповыми* (коллективными). Последние могут исполняться парами, из чего следует, что существует и четвертая группа – *коллективные парные* танцы. Вторым признаком учитывает степень свободы танцоров в обращении с хореографическим текстом, и с этой точки зрения танцы делятся на *регулярные* и *нерегулярные* (иначе – *регламентированные*, т. е. танцы с каноническим текстом, и *импровизационные*). Сопоставление этих критериев дает достаточно объективную картину танцевальных типов или, по Мартину, *жанров*. Теоретически можно предполагать, что таких жанров должно быть восемь.

¹⁵ См.: *Martin G. Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1980. Vol. 29. № 3–4. P. 391–397.*

Однако в Европе отмечены только пять: отсутствуют сольные регламентированные, а также, как уже отмечалось, коллективные импровизационные. Что касается групповых парных, то они, очевидно, могут быть только регламентированными.

Цепочные и круговые танцы были развиты и сохранились до нашего времени прежде всего на Балканах, хотя остатки этих древнейших форм можно обнаружить во многих европейских странах (чаще, впрочем, в детских играх)¹⁶. Болгарские, македонские, сербские *хоро* и *коло* – танцы регулярной структуры, с мотивным членением. Количество мотивов минимально. Один мотив или комбинация из двух-трех мотивов исполняются всеми танцорами в кругу или цепи в течение всего танца или его части. Более свободна партия ведущего (иногда замыкающего) цепочку, но лишь в деталях, без существенного изменения мотива¹⁷. Эти балканские танцы и представляют в настоящее время жанр регламентированных коллективных танцев. С другой стороны, совершенно не ясно, как выглядели европейские цепочные и круговые танцы Средневековья, были ли они, подобно балканским, только регламентированными, или среди них встречались и импровизационные формы.

Русские скорые хороводы объединяет с балканскими круговыми и цепочными танцами пространственная форма (круг, цепь), исполнение под песню, достаточно быстрый темп, позволяющий плясать, а не ходить, наличие в цепочных формах лидера, ведущего цепь (кривые танки, хороводы-змейки). Отличие же касается самой танцевальной структуры и способа ее реализации. Если цепочные и круговые танцы Балкан регламентированы и содержат структуры мотивного типа, то русские плясовые хороводы импровизационны и состоят из кинетических секвенций и групп. Из всего изложенного следует, что русские скорые хороводы могут рассматриваться в качестве *цепочных и круговых танцев нерегулярной структуры* и, таким образом, заполнять

¹⁶ См.: *Martin G. Hungarian Folk Dances*. Budapest, 1974. P. 14–17.

¹⁷ См.: *Jankovit L., Jankovit D. Dances of Yugoslavia*. London, 1952. P. 21; *Димоски М. Орската традиција во село Инево (Радовишко)*. Скопје, 1974. С. 16; *Илиева А. Народни танци от Среднегорието*. София, 1978. С. 517–520.

одну из жанровых лакун в общеевропейской этнохореологической систематике.

Однако в самом этом жанровом определении кроется известное противоречие. Ведь цепочные и круговые танцы называют еще и коллективными, общинными, а нерегулярность, импровизационность означают наличие индивидуальных черт, определенной степени свободы. Противоречие это разрешают сами танцоры, и опорой им служит уже рассмотренный нами тип импровизации, смысл которой не в том, чтобы противопоставить танцевальные партии, а в том, чтобы соотнести их. Так, например, если в гдовском хороводе одна из участниц начинает «дробить частенького», т. е. исполняет длинную цепочку четырехшаговых секвенций, то другие в это время стараются плясать с помощью менее мелких шагов, тем самым как бы уходя в тень. Такой прием позволяет, с одной стороны, более рельефно изложить свой материал каждому танцору, а с другой – сократить число ритмических наложений-дублирований в танце, сделать его более разнообразным по ритму. Высокая степень координации в нерегулярных круговых и цепочных танцах, тесно связанная с их структурными особенностями, выступает в качестве фактора, выравнивающего коллективные и индивидуальные начала этого танцевального жанра.

Добавим, что «определенные танцевальные образования употребляются в определенных социальных ситуациях»¹⁸.

Определив хороводы скорого темпа как круговые и цепочные танцы нерегулярной структуры, обратимся к проблеме общей классификации русских хороводов. Очевидно, что весь корпус хороводов можно разделить на две группы: *танцевальные* хороводы, представленные импровизационными круговыми и цепочными танцами, и *нетанцевальные*, в которых отсутствует важный признак хореографической структуры – ритм танца. Среди нетанцевальных хороводов можно выделить хороводы-процессии (или хороводы-шествия), в которых участники движутся парами обычными шагами по определенной, установленной траектории, и хороводы-игры. Главная разновидность хороводов-игр – хороводы с разыгрыванием, характеризующиеся

¹⁸ *Lagne R. Semiotics and Dance // Македонски фолклор. Скопје, 1982. Год XV, 29–30. С. 166.*

наличием «хора» и «актеров», которые своими пластическими действиями призваны передать или «проиллюстрировать» содержание песни. К игровым хороводам следует отнести также образцы, в которых участники или по очереди выполняют одно действие (например, завивание или развивание капустки), или все вместе – несколько действий (например, последовательные стадии обработки льна в хороводе «Ленок»).

Безусловно, такая классификация является еще очень общей. В ней не учтены, например, формы, возникающие в результате взаимовлияний основных групп хороводов. Так, Н. М. Бачинская приводит описания танцевальных шагов, отмеченных ею в ряде игровых хороводов¹⁹. По нашим наблюдениям, широко известный игровой хоровод «Вейся, капустка» может иметь характер плясового, с использованием дроби. Кроме того, приходится помнить о том, что в русском хореографическом фольклоре присутствует не только большое число городских бальных танцев, усвоенных и в той или иной мере переработанных крестьянской традицией²⁰, но и значительное число нетанцевальных хороводов, так или иначе связанных с городской культурой. Например, игровые общерусские хороводы «Со вьюном я хожу», «Хожу я, гуляю» и др. были привнесены на территорию русско-белорусского пограничья (где само слово «хоровод» до начала XX столетия было неизвестно) учителями церковно-приходских школ. В Гдовском районе, где начиная с пореформенного времени местные жители регулярно отправлялись в Петербург на «отход», бытуют так называемые гулевые хороводы. Вариантов их несколько. Остановимся здесь только на двух. В первом мужчины и женщины, составив пары, ходят по кругу сначала в одну сторону, затем, после исполнения одной или двух строф песни, в другую. Вторым вариантом представляет собой простое хождение цепочкой по кругу, при этом они держатся за руки. При избытке участников может возникнуть и второй круг, который движется внутри первого в противоположную сторону. Оба варианта хорошо известны в качестве послека-

¹⁹ См.: Бачинская Н. М. Подмосковные хороводы. С. 5.

²⁰ Об этом процессе и его примерной датировке см.: Кукин А. Ф. Новый хореографический стиль в традиционном быту русской деревни // Пластическое воспитание актера в театральном вузе. Л., 1987.

дрильных фигур «Большой ронд» и «Большой променад» салонной кадрили конца XIX – начала XX в.

Не исключено также, что и некоторые севернорусские хороводные процессии сформировались под влиянием города. На первый взгляд, это предположение может показаться невероятным, но не будем забывать, что Русский Север не только обнаруживает архаичные элементы национальной культуры, но одновременно и весьма восприимчив к инновациям²¹.

Классификационно-логические и исторические аспекты проблемы

Итак, описанная на фольклорно-хореографическом материале Гдовщины и русско-белорусского пограничья песнепляска оказывается общерусским типом, распространённым на огромной, подчеркнем особо – славяно-русской территории, и принадлежит собственно хороводной (в привычном представлении), календарно-обрядовой и свадебной традициям. Профессиональность ее этнохореологической характеристики подтверждается убедительностью и естественностью места быстрого русского хоровода в общеевропейской систематике народных танцев. Прежде чем перейти к собственно историческим аспектам проблемы, подведем итог нашим классификационно-логическим рассуждениям.

Хореографически обоснованное разделение всего песенного материала, «связанного с движением», на танцевальные и нетанцевальные формы дает возможность вернуться к фундаментальным категориям традиционной культуры, о которых мы говорили в связи с проблемой хороводов. Таких категорий, на наш взгляд, четыре: песня (шире – музыка), танец, игра, обряд.

Не будем касаться соотношения слова и музыки в песне. Примем ее как диалектически противоречивое единство, как феномен, бесспорно относящийся к фундаментальным категориям культуры. По отношению

²¹ Об этом еще в 1920-е гг. писал В. Н. Всеволодский-Гернгросс, отметивший присутствие в севернорусских деревнях целого корпуса городских танцев, среди которых такие, как «Ки-ка-пу» и «Дирижабль», неизвестные даже в близлежащих к столицам областях. См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н. Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР: Искусство Севера*. Л., 1928. С. 236.

к интересующим нас песням оптимальным представляется подход Е. Е. Васильевой, которая использует оба названия – «песенно-игровой фольклор» и «песни, связанные с движением», – в качестве взаимоуточняющих определений самостоятельного вида русского песенного фольклора²². Неизбежно возникающую при этом неточность соответствия «игры» и «движения» нам и нужно рассмотреть.

Очевидно, что «движение» в нашем случае выступает примерно таким же нейтрально общим эквивалентом, как, скажем, понятие «материя» в физике и философии. Движение как таковое равно присуще и танцу, и игре, и обряду и потому не может быть основой сущностной классификации. Попробуем, слегка видоизменив прием формальной логики, обозначить логическими полукругами соотношение объемов основных понятий, о которых идет речь.



Пояснения к схеме минимальны. Танец, пляска немислимы вне музыки (или хотя бы структурно организованного ритма). Объем понятия «игра» шире понятия «обряд», поскольку кроме дидактики и развлечения (например, многие детские, молодежные, спортивные игры) игра, согласно концепции Л. М. Ивлевой, является органично присущей обряду субстанцией («игровая форма ритуальной деятельности»).

Можно предположить, что в обратной исторической перспективе перекрестье наших четырех полусфер и есть логически-понятийное «место рождения» архаичных обрядово-синкретических действ. Еще только предстоит длительный процесс дифференциации и автономизации отдельных видов искусств. Но специфика фольклора и традиционной культуры в целом тако-

²² См.: *Васильева Е. Е.* Виды русского песенного фольклора: Песенно-игровой фольклор. ЛГИК, 1986 (рукопись).

ва, что этот процесс в них никогда не заканчивается. И, развиваясь в разных направлениях, различные слои и формы традиционной культуры в той или иной мере всегда сохраняют признаки синкретизма как родовое свойство. Так же сохраняются диффузность, способность к постоянному взаимопроникновению разных форм традиционного искусства и, как следствие, принципиальная возможность возникновения все новых и новых синкретически-синтетических форм.

Как нам представляется, недооценка именно этого родового свойства традиционной культуры приводит исследователей ко всякого рода недоразумениям и невозможности согласовать разные точки зрения. Думается, что в истории с русскими хороводами мы имеем дело именно с таким случаем. В самом деле, множество авторов по-своему определяют понятие «хоровод», включая это явление в узкоспециализированный контекст. И получается, что хоровод одновременно и «особый вид искусства»²³, и «переходная форма от народной лирики к народному драматическому искусству»²⁴, и один из двух жанров русского танцевального фольклора²⁵, и что «подлинная хороводная песня всегда игровая по происхождению»²⁶ и т. д., и т. п. Ряд такого рода определений можно еще долго продолжать, и каждый автор будет по-своему прав, так как все это действительно есть в хороводе. Но это еще не весь хоровод. Потому что хоровод – не жанр, и не вид, и не форма. Достаточно взглянуть на предложенную выше схему (с. 134), чтобы убедиться в том, что у хоровода нет собственной субстанциональной плоти, которая бы давала возможность выявить его жанрово-типовую структуру как вида искусства. Сущность хоровода лежит в другой плоскости – в плоскости особого *типа культуры* в широком значении. На это обращает внимание Васильева: «Слово “хоровод” имеет значение фольклорно-этнографического комплекса, это тип традиционных гуляний»²⁷.

Хоровод – лишь один из многих терминов, которыми в локальных русских традициях называли весенне-

²³ *Рогачевская Е. М.* О русском хороводном творчестве. С. 120.

²⁴ *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 148.

²⁵ *Климов А. А.* Основы русского народного танца. М., 1981. С. 29 (по автору, два жанра – это хоровод и пляска).

²⁶ *Аникин В. П.* Русский фольклор. М., 1987. С. 155.

²⁷ *Васильева Е. Е.* Виды русского песенного фольклора... С. 5.

летние праздничные действа: *карагод*, *танок* (кривой *танок*), круги (кружки, круговины), змейка, плетень, *ходечи* (ходить на / под песню), застенки, столбы, улица, горка, игрище, метище, петровщина, троицкие, купальские и т. д. Даже такой далеко не полный перечень показывает, что и сами носители народной традиции осмысливают хороводное действо в разных его гранях, выделяя то общий характер движения и его пространственные проекции-траектории; то место действия и календарно-сезонную или обрядовую приуроченность; то характерные песенные сюжеты (образы) или композиционно-исполнительское соотношение песни с движением и т. д. Но в целом ритуально-магическое значение и обрядовое происхождение хороводов (о чем любят говорить исследователи) в этой терминологии практически не просматривается. Что в общем объяснимо. В качестве особого типа традиционного праздничного гулянья, каковым он предстает перед нами по описаниям и материалам XVIII–XX вв., хоровод может быть более или менее определенно локализован во времени. Это – поздняя стадия существования русской фольклорной традиции, связанная с качественными изменениями социальных условий ее развития.

К такому предположению приходят многие исследователи, хотя и высказывают его, как правило, осторожно, со всякого рода оговорками и ссылками на древность происхождения хороводов. Наиболее определена, хотя и не до конца последовательна, точка зрения Рогачевской, которая считает, что песенно-игровой комплекс, в состав которого входят хороводы, «сложился в русском крестьянском быту не позднее XVIII века»²⁸. По мнению Рудневой, «хороводы нового слоя» (в отличие от «старого», обрядового) «стали излюбленным видом народных развлечений с конца XVII в.»²⁹. Впрочем, подозрение о влиянии города на особенное распространение игровых хороводов высказывалось еще в XIX столетии, например А. Г. Глаголевым и И. П. Сахаровым³⁰.

²⁸ Рогачевская Е. М. О русском хороводном творчестве. С. 122.

²⁹ Руднева А. В. Курские танки и карагоды. С. 79.

³⁰ См.: Глаголев А. Г. О характере русских застольных и хороводных песен // Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете. М., 1821; Сахаров И. П. Сказания русского народа: В 2 т. СПб., 1849. Т. 2. Кн. 7.

Думается, что рубежом в нашем случае, как и во многих других, оказался XVII в. Именно в этот период русской истории, открывшийся Смутным временем, начинается активная ломка социальных структур, резкое изменение социально-ценностных ориентаций. Для судеб русского фольклора чрезвычайно существенно, что в это время начинается заметный рост общей численности населения и его социальной и территориальной подвижности (вопреки окончательному закреплению крестьянства, узаконенному Соборным уложением 1649 г.); заканчивается, а у других групп активно продолжается формирование особых социально-этнографических групп русского населения; предпринимается последняя попытка оцерковления быта, следствием чего оказывается, в частности, уничтожение скоморошества как явления русской культуры, с одной стороны, а с другой – раскол Русской православной церкви и возникновение старообрядчества; резко увеличивается ремесленно-слободское население городов за счет крестьянства; активизируется строительство сельских церквей и окончательно складывается церковно-приходская система, охватившая всю территорию и все православное население страны³¹.

Последние два фактора имеют самое непосредственное отношение к нашей проблеме. Дело в том, что XVII в., закончившийся реформами Петра I, привел к возникновению специфической городской культуры, противопоставившей себя традиционной крестьянской (чего Россия ранее не знала). Но одновременно начинается и социально-стилевое расслоение городской культуры – как следствие социальной дифференциации самого городского населения и его ценностно-эстетических ориентаций. Постоянный и все усиливающийся приток сельского населения в города, а точнее в окраинные и пригородные слободы, обеспечивал столь же постоянную их связь с крестьянской традиционной культурой. В то же время возрастало и давление города – социально-психологическое, культурно-поведенческое и т. д.

³¹ См.: Рабинович М. Г. Очерки этнографии русского феодального города: Горожане, их общественный и домашний быт. М., 1978; Водарский Я. Е. Население России в конце XVII – начале XVIII века (численность, сословно-классовый состав, размещение). М., 1977; Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.

Здесь, в мещанско-слободской среде русского города, и начинается тот реальный процесс взаимодействия традиционной крестьянской культуры с городом, который привел к формированию особой субкультуры – *слободского фольклора* (шире – *слободской культуры*)³². Оставляя в стороне вопросы стилистики, в том числе и, может быть, в первую очередь музыкально-песенной стилистики слободского фольклора, отметим особенно широкое распространение общественно-городских праздников и гуляний (кончанских, слободских, уличных, профессиональных), которые, как правило, сливались с престольными праздниками³³.

С другой стороны, в это же время, по мере территориально-административного развития церковно-приходской системы, охватывающей все сельское население, складывается и взаимосвязанная с ней система местных престольных и «заветных» праздников. Гулянья и «гощения» во время праздников оказываются одной из самых продуктивных форм праздничной жизни сельской общины, сохраняющих свое значение вплоть до начала XX в. В «праздничном рельефе года» достаточно органично «сплавляются» православные праздники с языческими обрядами и обычаями, наиболее активно проявляясь, как правило, в рамках прихода. Регулярные навыки праздничного общения и совместного музицирования до сих пор ощущаются в музыкально-стилевых границах приходов – почти во всех традиционных фольклорных жанрах, кроме позднего слоя и архаичных календарно-обрядовых форм.

Можно думать, что регулярное и в течение XVIII–XIX вв. неуклонно возрастающее отходничество (сезонная миграция крестьянства в город и обратно) оказывалось важнейшей коммуникативно-передаточной артерией, которая в целом равно питала ремесленно-торгово-слободскую среду и приносила в деревню последние новинки слободской культуры. Устойчивая общаемость этих «культурных сосудов» способствовала

³² Обоснование этого вводимого в научный обиход понятия см.: *Лапин В. А.* Традиционное крестьянское искусство и город: К проблеме русского слободского фольклора // *Традиции музыкальной науки.* Л., 1989.

³³ См.: *Рабинович М. Г.* Очерки этнографии русского феодального города: Горожане, их общественный и домашний быт; *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX века. Л., 1984.

известному выравниванию их «содержимого». Разумеется, тенденция к выравниванию могла проявиться только в исторически самых верхних слоях народной культуры, где, во-первых, происходили наиболее активные творчески формирующиеся процессы и, во-вторых, не было жестко охраняющих обрядовых норм, запретов и ограничений. Сельские и слободские престольные праздничные гулянья энергично активизировали соответствующий слой песенно-игрового творчества, которое в своем слободском варианте получало все более усиливавшиеся структурно-стилевые прививки со стороны городского бытового музицирования.

Похоже, что тип массового праздничного гулянья, в котором ведущее место заняли близкие нашему нынешнему представлению хороводы-шествия, процессии, уже давно поддерживался городскими властями от столиц до провинциальных городов и городков. Одно из известных ранних свидетельств – гигантские хороводы-шествия, которыми встречали, например, в Курске Екатерину II во время ее поездки по России³⁴. А. В. Руднева точно описывает один из типов освоения новых российских территорий в XVI–XVII вв.: «служилые» из разных мест, которые вначале несут сторожевую службу, затем обычно оседают на «засечных линиях», в городках-крепостцах и пригородных слободах (так же чуть позднее будут осваиваться Сибирь и Дальний Восток). А песни приносят отовсюду, активнее всего хороводно-игровые и плясовые. Не случайно, как замечает Руднева, из общего числа курско-белгородских песен, вошедших в первый русский музыкально-песенный сборник В. Ф. Трутовского, уроженца этих мест, почти все оказались хороводными³⁵. С резко возросшим во второй половине XVIII в. интересом города к традиционному крестьянскому песнетворчеству обнаруживается и фиксируется во всех первых сборниках преимущественно этот слой песенности, в наибольшей степени отвечающий по своей стилистике запросам европейски ориентированного музыкального вкуса.

Подведем некоторые итоги. Вряд ли есть резон отказываться от термина «хоровод», широко вошедшего в литературу и в общественное сознание. Важно уяснить некоторые принципиальные содержательные и исто-

³⁴ См.: Руднева А. В. Курские танки и карагоды. С. 82.

³⁵ См.: Там же. С. 29–30.

рические аспекты стоящего за этим термином понятия и явления. Из наших рассуждений должно быть ясно, что термин «хоровод» не может быть однозначно отнесен ни к области фольклористики, ни к области этнохореологии. Хоровод должен быть осмыслен в качестве общего этнокультурного термина, отражающего сложный феномен традиционной культуры в широком значении. В этом смысле хоровод можно соотнести с таким фольклорно-этнографическим комплексом, как свадьба. Это означает, что и анализ его должен быть многоаспектным и междисциплинарным. Выше было показано, что с точки зрения движенческой пластики можно говорить о *хороводах-песнеплясках*, *хороводах-играх* и *хороводах-шествях*. В то же время в этнохореологическом плане к собственно танцам относится только первая группа, две другие – нетанцевальные хороводы.

В историко-стадиальном плане можно с достаточной уверенностью предполагать, что календарно-обрядовые и свадебно-обрядовые песнепляски – наиболее архаичные формы. Это подтверждается сохранившимися у восточных славян остатками таких ритуальных песнеплясок-действ, как «Стрела» или «Кострома». Напомним еще карпатские и балканские обрядовые *коло* и *хоро*, прибалтийские свадебные круговые песнепляски и т. д. К сожалению, славяно-русский материал в таком аспекте практически не исследован.

Очевидно, что восточнославянский хоровод (в принятом нами широком значении) прошел огромный путь развития, сохраняя некоторые формы и даже фольклорно-этнографические комплексы и формируя новые единства и образования. Известны многочисленные факты переосмысления и переструктурирования более ранних форм. Так, брянская «Кострома» зафиксирована в других традициях в качестве беседной и даже детской игры; курский троицкий обрядовый хоровод «Утушка» бытует в Беломорском Поморье в качестве беседной игры и через молодежные вечеринки включается в качестве обрядово значимой формы в свадьбу, и т. д.

Наконец, только на верхнем хронологическом полюсе возникает то, что обычно называют русским хороводом. Но и здесь хоровод-гулянье – сложный комплекс со множеством функций и достаточно часто с сильной ритуализацией, в котором вновь и вновь реализуется родовое свойство традиционной культуры – ее синкретичность / синтетичность.

К этнокультурной истории Северо-Запада*

За прошедшие со времени первого издания сборника годы появилось много исследований и публикаций, в которых представлен огромный материал по народному искусству, фольклору и этнографии народов Северо-Запада. К сожалению, серьезных исследований и более или менее представительных публикаций по музыкально-песенному и инструментальному фольклору в нашем регионе практически не появилось, а возможность собрать в поле полноценные материалы живых функционирующих традиций или найти ярких традиционных исполнителей становится почти исчезающей величиной. Поэтому повторные издания выдержавших испытание временем собраний или публикация архивных материалов, записанных от носителей реальных фольклорных традиций, представляются сейчас крайне актуальными.

Есть и еще один пробел в наших научных знаниях, и этот пробел, на мой взгляд, существенно ограничивает художественно-исполнительские и дидактические возможности потенциальных читателей-музыкантов, исполнителей, педагогов, учителей и детских воспитателей. До сих пор не существует обобщающего исследования, посвященного музыкально-фольклорной картине региона в целом. Именно поэтому я взял на себя смелость предложить здесь обзорный очерк, опираясь в основном на три свои статьи, подготовленные для электронной энциклопедии «Культура Ленинградской области». В книжном варианте и в виде цельного очерка он публикуется впервые. Впрочем, некоторая облегченность изложения, идущая от типа энциклопедии, здесь сохранена. Надеюсь, что очерк поможет вписать материалы сборника и представляемые в нем традиции в более широкий контекст истории традиционной музыкальной культуры народов Северо-Западного региона.

* Опубликовано в кн.: Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области: В записях 1960–1980 годов. Изд. 2-е, перераб. и доп., со звуковым приложением / Ред.-сост. В. А. Лапин. СПб., 2008. С. 11–19. Публикуется с небольшими сокращениями.

Этнокультурная история региона, ядро которого составляли земли Великого Новгорода, в значительной своей части расположенные на территории нынешней Ленинградской области, начинается по крайней мере полтора тысячелетия назад. Первые славяне, достигшие бассейна озера Ильмень к VII в., встречаются здесь с аборигенными группами *чуди* и *води*. К рубежу тысячелетий, активно включаясь в процесс образования Северной Руси и формирования ее древнерусского населения, они становятся для русского летописца все более различимыми прибалтийско-финскими племенами – *водь*, *ижора*, *весь* и *корела*. За это короткое время взойдет столичная Ладога и уступит эту роль Великому Новгороду, но добавит в складывающийся союз славянских и финно-угорских племен Северо-Запада скандинавско-варяжский компонент.

В плане этнокультурной истории региона процессы межэтнических контактов и взаимодействий развивались очень неравномерно и по-разному – в западной и восточной его зонах, а также в средневековый период – и в эпоху Нового времени. При этом условной территориальной границей можно считать реку Волхов, а хронологической – Смутное время, т. е. рубеж XVI–XVII вв. К этому времени, продвигаясь вниз по Луге и осваивая Ижорское плато, ильменские славяне в основном завершают процесс ассимиляции основных групп *води*. С конца I тыс. активизируется *ижора* и, по-видимому, получая подкрепление от родственной *корелы*, начинает продвигаться на запад, на земли *води*, в свою очередь также ассимилируя некоторые ее группы. Хотя и *водь*, и *ижора* рано принимают православие, они в значительной мере сохраняют свои языки, этническое самосознание и основной объем и формы традиционной культуры.

На северо-востоке области славяне вступают в контакты с другим прибалтийско-финским этносом – *весью*, предками современных *вепсов*. Считается, что *весь* ранее занимала все Межозерье в треугольнике Ладожское, Онежское и Белое озера. Со временем, в связи со славянским продвижением со стороны Новгорода, а затем и из Верхнего Поволжья, этническая территория *веси* сокращалась, а мирное чересполосное расселение, активные контакты и смешанные браки способствовали процессам ассимиляции периферийных *вепских* групп.

Осваивая новые территории в северо-восточном Приладожье, *весь* активно участвует в этногенезе *карел* и, в частности, в формировании южных групп карел – *ливвиков* и особенно *людиков*. Православная *весь*, в отличие от своих западных родственников, в зонах активных контактов охотно перенимала у русских пришельцев способы хозяйствования; хозяйственные постройки; календарные обряды и обычаи; осваивала русский язык. Можно говорить о том, что у *вепсов* достаточно рано возникали очаги билингвизма и фольклорного двуязычия. Таким образом, *весь* внесла ощутимый вклад и в формирование северных великороссов, и севернорусской традиционной культуры в целом.

Все эти процессы продолжались во второй временной период, так что результаты их очевидны и для современных исследователей – диалектологов, этнографов, искусствоведов и фольклористов. В то же время при активном усвоении славяно-русской лексики *весь-вепсы* сохранили чрезвычайно архаичное состояние своего языка (который лингвисты-финноугроведы называют «северным санскритом»), некоторых специфических свойств фольклорных музыкально-песенных форм и архаичных общезинских типов традиционных музыкальных инструментов.

Новый этап активных межэтнических процессов на территории области начинается с середины XVII в. и связан с так называемыми *ингерманландскими финнами*. Под этим этнонимом, как известно, понимают, с одной стороны, только финноязычное население лютеранского вероисповедания, основу которого составляют потомки финских племен *эврямейсет* и *саваккот*, переселенных шведскими властями на земли Водской пятины (Ижорская земля Великого Новгорода), сильно запустевшие после Столбовского мира 1617 г. (по причине знаменитого массового исхода православных карел и значительной части ижоры за шведский рубеж, т. е. на территорию России; так возник, например, огромный массив *тверских карел* и небольшие анклавы *валдайских* и *тихвинских карел-старообрядцев*). С другой стороны, ингерманландцами называют всех жителей так называемой Ингерманландии, шведской провинции Ingermanland, Ingria (*фин.* Inkeri), образованной шведскими властями. В этом случае имеются в виду, кроме собственно финнов-лютеран, также православные *водь* и *ижора*.

В плане этнокультурной истории региона важными представляются несколько обстоятельств: во-первых, к середине XVII в. кроме славянизации уже шел активный процесс ассимиляции немногочисленных групп *води* более активной *ижорой*; во-вторых, считается, что к началу XX в. от трети до половины ингерманландских финнов имели родственные ижорские корни; в-третьих, на протяжении всех четырех столетий не прекращалось русское культурное влияние, хотя и не столь интенсивное, как в случае с вепсами и южными карелами; наконец, в-четвертых, с середины XIX в. в Ингерманландии активизировалась деятельность финских миссионеров и усилилось влияние формирующейся в это время финской литературы, письменного литературного языка (который на территории Петербургской губернии стал языком общения всех финнов-лютеран), городской бытовой музыки, внедряющейся в деревенский быт, и т. д.

Таким образом, территория Ленинградской области представляет собой сложный этнокультурный ландшафт, который формировался в течение многих столетий в многообразных межэтнических контактах. И как Санкт-Петербург по составу населения с самого возникновения никогда не был этнокультурно однородным и этноконфессионально замкнутым, так и жители Ленинградской области в полной мере несут в себе наследие этого полиэтничного культурно-исторического прошлого.

Соответственно и **фольклорные традиции** народов Ленинградской области представляют собой яркое многоцветье этнически разных культур, многослойное полиэтничное наследие, которое явилось результатом богатой этнокультурной истории региона. Фольклорный ландшафт области определяется тремя важнейшими историко-культурными факторами: во-первых, это зона одного из самых ранних расселений восточных славян и образования первого Древнерусского государства; во-вторых, и до прихода славян, и с их приходом здесь продолжали жить неславянские, финно-угорские племена, которые вместе со славянами осваивали эту землю, участвовали в образовании государственности и формировании древнерусской народности, а затем и севернорусской культуры в целом; в-третьих, здесь возник Санкт-Петербург – самый мощный культурный центр России, стремительно вознесшаяся столица Российской империи, и это оказывало в последние три сто-

летия сильнейшее воздействие на фольклорные традиции и традиционную культуру Северо-Запада в целом. Именно последнее обстоятельство, по-видимому, объясняет то, что русские фольклористы-собиратели не работали на территории Петербургской губернии практически до начала XX в. Только в конце XIX в. (1889) выходит сборник К. П. Галлера с нотными записями песен Лужского уезда, да в «Живой старине» (1916) публикуется подробное описание свадебного обряда с текстами песен, причитаний и свадебных приговоров, сделанное в том же уезде крестьянином Ив. Максимовым (по-видимому, свадебным дружкой).

Активная собирательская работа по русскому фольклору области стала происходить только после войны, в 1944–1946 гг. С начала 1960-х гг. в разных районах области периодически проводят студенческие экспедиции Консерватория и Институт (Университет) культуры и искусства, сотрудники Российского института истории искусств и Областного дома народного творчества; опубликовано несколько музыкально-песенных сборников, представляющих Лодейнопольский и Подпорожский, Киришский, Волховский, Лужский и Сланцевский районы. Особо нужно отметить неутомимую собирательскую работу в Ленинградской области фольклориста-филолога В. С. Бахтина (1923–2001), записывавшего практически все фольклорные жанры и издавшего четыре сборника песенных текстов, причитаний, частушек, сказок, присловий и т. д.

Значительно раньше обозначился интерес к быту и традиционной культуре прибалтийско-финских народов. После гениального отождествления академиком А. И. Шёгреном обнаруженных им в 1824–1829 гг. *венсов* с летописной *весью* интерес к ним наряду с русскими этнографами и краеведами постоянно проявляли финские ученые, этнографы и лингвисты Э. Леннрот, А. Алквист, А. Лаунис, Э. Сетеля, А. Вяйсянен и др., хотя в первую очередь и в гораздо большей мере их усилия были направлены на изучение близко родственного языка и культуры *финнов-ингерманландцев, ижоры и води*. В 1844 г. знаменитый собиратель-создатель «Калевалы» Элиас Лённрот, возвращаясь из Тарту к себе на родину, остановился в селе Котлы и в течение трех дней впервые записал от одной водской певицы тридцать свадебных песен древней калевальской (рунической) метрики. Через три года его помощник Д. Европеус уже специально

записывал у води древние эпические песни, которых не было в карельских записях Э. Лённрота и которые помогли ему значительно расширить круг эпических сюжетов и образов во втором издании «Калевалы» (1855), особенно сюжеты, связанные с судьбой раба Куллерво. С этого времени начинаются систематическое обследование и запись языка и фольклора *ижоры*, финнов и *води* в Ингерманландии финскими фольклористами, которые продолжались вплоть до 1917 г. Эти записи составят основу девяти больших томов в издававшемся в Хельсинки 33-томном своде «Suomen kansan vanhat runot» («Древние руны финского народа», 1908–1948).

После войны сбором фольклора народов Ингерманландии стали активно заниматься фольклористы Карельского ИЯЛИ и отчасти эстонские фольклористы. Петрозаводские коллеги издали два солидных фольклорных сборника: «Народные песни Ингерманландии» (1974) и антологию «Ингерманландская эпическая поэзия» (1990). В 1960–1980 гг. песни калевальского стиха, эпические, лироэпические, исторические, баллады, свадебные и колыбельные еще записывали у *ижоры* Сойкинского и Кургаловского полуостровов. Сейчас древняя эпическая традиция калевальского стиля окончательно угасла; сохраняются лишь некоторые поздние жанры – хороводно-игровые и танцевальные с рифмованным стихом и однострофные типа частушек (riirilleikki, rëntyški, liekkulaulut). Серьезное исследование по истории музыкальной культуры финнов-ингерманландцев, в том числе по музыкальному фольклору, опубликовала И. П. Григорьева (1995), многолетний руководитель ингерманландского фольклорного ансамбля «Рэнтюшки» (поселок Рапполово Всеволожского района).

По вепсскому фольклору наиболее значительны (не считая публикации Э. Лённрота, Финляндия) публикации вепских сказок: монографический сборник двуязычного сказочника-вепса Ф. С. Смирнова (деревня Вонозеро Лодейнопольского района) (1941; 39 текстов по-русски) и двуязычные публикации (оригиналы с параллельными русскими переводами) в «Образцах вепсской речи» (1969; 32 текста) и в сборнике «Вепские народные сказки» (1996; 55 текстов из всех районов проживания вепсов).

Итак, можно сказать, что на XIX – начало XX в. народы Петербургской губернии располагали вполне полноценными фольклорными традициями, в которых

были представлены все основные жанры вербального (словесного), песенного, инструментального и музыкально-хореографического фольклора. В то же время сложная этнокультурная история региона определила и известное своеобразие фольклорного ландшафта области, некоторые характеристики которого мы попробуем эскизно обозначить. Если вынести за скобки в целом однородный поздний слой городской бытовой песенности и бальных танцев вместе с их музыкой, фольклоризовавшихся в разноэтнических крестьянских традициях (с существенной и локально дифференцированной трансформацией собственно хореографии), можно отметить следующее.

1) Наиболее **архаичные** слои и жанры фольклора сохранялись до самого последнего времени на западной, восточной и юго-юго-западной окраинах области. Это соответственно западные *ижора*, *водь* и отчасти финны, сохранявшие эпические и обрядовые песенные формы архаичного, общего для всех прибалтийско-финских народов рунического (калевальского) стиха; вепсы, у которых в двуязычном обрядово-песенном фольклоре и особенно в инструментальной культуре (наряду с соседствующими русскими) сохранялись очень архаичные черты в манере пения, в фактуре, певческой фонетике, тембре и артикуляции, в типах инструментария и инструментального музицирования; наконец, русские Верхнего и среднего Полужья, где в последние десятилетия выявлены разнообразные типы рождественских *коляд*, в частности, с общим восточнославянским рефреном *Святый вечер*, а также архаичная по смыслу и по функции многоголосная *групповая причеть* девушек на свадьбе. Первый феномен ориентирует традиции Верхней Луги на юг, в зону восточнославянской архаики, второй – на север, к развитым формам севернорусской групповой причети.

2) Наиболее **поздние** фольклорные формы оригинального стиля, как можно предполагать, возникли и органично развились к началу XX в. у северных групп ингерманландцев (правобережье Невы) и у русских в центре области (бассейн и междуречье Волхова, Сяси и Паши, в обширной зоне вепско-русских контактов, частичного обрусения вепсов и возникавших здесь так называемых русскоязычных традициях) и на Верхней Луге. В первом случае это прежде всего *рѣнтюшки* – уникальный для прибалто-финнов собственно ингер-

манландский жанр, в котором объединяются сольное и ансамблевое пение, пляска со сложной хореографией и состязание-импровизация в песенных текстах. Во втором – *новгородская круговина* – ритуализованный песенно-игровой комплекс молодежной культуры на Верхней Луге, а также целая система *спасовских* припевок разной формы и функций («уличные», «мужские», «девочки» и т. д.), в сопровождении своеобразных наигрышей на *тихвинской минорке* (или с инструментальным ансамблем, или вовсе без сопровождения, но с возможным переплясом-состязанием) и терпким ансамблевым многоголосием, явно воспринятым от вепсских *качельных, покосных* и *лесных* припевок (междуречье Волхова, Сяси и Паши).

3) Разные по исторической глубине и интенсивности этнокультурные взаимовлияния славян-русских и прибалто-финнов привели к различным же результатам. Наиболее глубокое и органичное взаимодействие обнаруживают традиции так называемого *фольклорного двуязычия* у вепсов и южных карел. Исторически гораздо менее глубокие контакты с ингерманландцами-финнами демонстрируют забавные формы русских «отпечатков», например в названиях (вероятно, в связи с использованием популярных русских песен) ингерманландских народных танцев *Kakunassi* (от начальных слов песни «Как у наших у ворот»), *Tumala* (от припева «Думала, думала, думала-гадала»), *Sisikka* (от «Чижика») и т. д.

Существенной частью традиционной культуры в целом являются **музыкальные инструменты** и **народная инструментальная музыка**. Специфика стадияльно различных видов традиционных музыкальных инструментов обусловлена особенностями их функционирования в культуре, в обрядах и праздниках; степенью включенности их в различные виды трудовой деятельности, в архаичные синкретически-ритуальные действия или в поздние синтетические вокально-инструментально-хореографические комплексы. Кроме того, типы инструментов и стилистика инструментальной музыки существенно зависят от этнокультурной истории того или иного региона. Для Северо-Запада в целом характерно не только многообразие разноэтнических традиций, но и осязаемое их взаимодействие, а также присутствие прибалтийско-финского субстрата в русской инструментальной традиции.

Инструменты и инструментальная музыка Ленинградской области изучены очень слабо и фрагментарно. Фактически имеются: 1) сборник «Пастушеская музыка Ингерманландии» финского этномузыколога А. О. Вяйсянена, опубликованный в Финляндии в виде факсимиле рукописи спустя семьдесят лет после его экспедиции 1914 г. к *ижоре* в Западную Ингерманландию (низовья Луги, Каргальский и Сойкинский полуострова); 2) небольшие публикации в виде статей и тезисов по материалам нескольких экспедиций 1970-х гг. под руководством ленинградского этноинструментоведа И. В. Мациевского к русским в междуречье Волхова и Сяси и к вепсам бассейна Паши (Волховский, Киришский и Тихвинский районы); 3) словарь фольклорно-этнографической лексики вепсов, составленный по публикациям и собственным экспедиционным материалам В. А. Лапиным (включает раздел музыкальных инструментов, который мы здесь воспроизводим). Теперь уже, к сожалению, нет надежды на то, что положение может принципиально измениться, поскольку значительная часть инструментов, особенно раннего слоя, ушли или уходят из реальной практики музицирования. Тем не менее, основываясь на том, что было сделано, попробуем представить некоторую обобщенную картину традиционного инструментария и инструментально-го музицирования в нашем регионе.

Народные инструменты в их традиционном бытовании принято делить на два слоя: 1) ранние, архаичные, к которым относятся инструменты охотников, пастухов, некоторые детские инструменты-игрушки; 2) поздние бытовые инструменты – балалайка, гармоника, реже гитара, очень редко домра и мандолина.

У **русских** в междуречье Волхова, Сяси, Тихвинки и Паши в 1970-е гг., по результатам экспедиционной работы групп Мациевского (и отчасти московского этномузыковеда И. А. Богданова), еще кое-где встречались:

у охотников – **рожок** (конусообразная трубка из березовой коры и двойным берестяным языком; звук мощный; использовался для гона волков, а также пастухами для отпугивания зверей и лесных «хозяев»);

свистковые манки, например на рябчика (из коры, птичьих перьев или косточек);

деревянная **трещотка** или **трескотуха** (для гона зайцев);

у пастухов – **дудки**, свистковые флейты без «воркунов» (игровых отверстий) или «с воркунами для пальцовки» (два-три отверстия; изготавливали обычно из дудника или коры дерева);

язычковый **рожок**, **жалейка** или **варган** (деревянная игровая трубка и берестяной раструб; трубку делали из ивы, черемухи, ольхи или сосны с выкрученной сердцевинкой и тремя-четырьмя игровыми отверстиями; раструб накручивали из берестяной ленты);

двойной рожок (по воспоминаниям старожил, легендарный пастух Кузя на реке Сясь играл на рожке с двенадцатью «воркунами», по шесть на каждой трубке, и мог, по словам учившихся у него пастухов, «струбить все игры, как на гармошке»).

В бассейне реки Волхов Мациевский обнаружил особенно большие разновидности пастушьих инструментов с мощным, слышным на несколько километров звуком – **волховский варган** (жалейка, до 70 см длиной, с тремя игровыми отверстиями) и **волховский рог** (около 1 м, деревянный, обмотанный берестой, с семью игровыми отверстиями). С такими инструментами пастухи не только выполняли свои пастушеские функции, но и участвовали в праздничном и вечериночном музицировании, сопровождая сольно или в составе инструментальных ансамблей исполнение танцев, плясок и пение частушек. В ансамбль или в ватаги святочных *ряженных* могли также входить **бубен** (ручной или с колотушкой), *балалайка*, *гармоника*, а кроме того, бытовые предметы, выполнявшие ударно-ритмически-шумовую функцию (самоварная труба, печная заслонка с веретеном, сковородка, кастрюля, *рубель* и т. д.).

Иногда в пастушеском, но, главное, в детском игровом обиходе использовались берестяные **погремушки** (с камушками или сухими горошинами внутри); **коробочка** (обычно березовая; ритмические «чечетки» пальцами могли сопровождать пение частушек и пляски); **«осина»**, **лист**, **береста**; глиняные **свистульки-окарины** в виде птиц, рыб, животных, с одним-тремя игровыми отверстиями (делали их, в частности, на Ояти и Явосьме); закрытые снизу **дудочки** (одно звено зонтичного растения с косым верхним срезом) и расщепленные внизу **дудки**; **луковое перо** и **соломка** с игровыми отверстиями и т. п. По некоторым сведениям, «дудки с воркунами» в пастушеской и детской игре использовались также в юго-западной контактной зоне русских с

ижорой и ингерманландскими финнами (Волосовский, Кингисепский, Лужский районы)¹.

Названные типы инструментов, а иногда и точные их аналоги столь же активно бытовали у **вепсов**. Поэтому южное и юго-восточное Приладожье (северо-восточная часть области) исторически сформировалось как единая функционально-стилевая зона традиционного инструментария и инструментального музицирования вепсов и русских. Так и поздний стилевой слой гармошечных и балалаечных наигрышей русских и вепсов практически неразличим. Степень и глубина этнокультурного взаимодействия в этой сфере поразительна.

Несколько иная картина обнаруживается в западной части области. **Ижоры**, хотя и рано приняли православие, но сохранили самостоятельность в гораздо большей степени. Различия обозначились еще рельефнее с переселением сюда финнов-лютеран. Тем не менее именно в сфере чистого инструментального музицирования, достаточно независимого от слова, влияние русской культуры дало совсем другие, но любопытные результаты. Фонографические записи А. О. Вьясянена, составившие его сборник, демонстрируют срез традиции пастушеского музицирования ижор в начале XX в., но одновременно и яркий фрагмент общей картины песенно-инструментально-танцевальной культуры ижор. Один из трех основных инструментов *tuohitorvi* (берестянная труба) ижорские пастухи называют русским термином *trúba* (вариант для подпасков *lapsen truba*), а процесс игры производным *trúbittaa* (*paimen trubittaa karjaa kokoon* – пастух трубит сбор скоту). Кроме того, в записях представлены *soittu* (рожки) и *pilli* (флейтовые дудки из разных пород деревьев; у всех инструментов имеется от четырех до семи игровых отверстий).

Из 150 записей инструментальной игры в сборнике около 70 представляют собой популярные русские плясовые и танцевальные наигрыши или инструментальные версии песенных мелодий. Некоторые наигрыши записаны в нескольких вариантах: Камаринский, Чижик, Береза, Малороссийского (Гопак), «Точно море в час прибоя» и др. – по три варианта, по два вариан-

¹ Описания многих из перечисленных инструментов вошли в главу «Музыкальные инструменты», написанную И. В. Мациевским (с участием Ю. Е. Бойко) в учебнике: Народное музыкальное творчество / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005.

та – Краковяк, Полька, Лизгинка и «Разлука», 6 фигур кадрили с вариантами, а «Русскаво» – 19 вариантов. Под некоторыми русскими песенными мелодиями Вьясянен записывает одну строфу текста по-русски, но, по-видимому, именно так, как он этот текст услышал. Один пример – песня про Платова-казака (вопросы в скобках – собирателя):

Ах Россия, мать Россия,
Мать российская земля.
Дай ле гусли вой легла (?)
Про Платона казака,
Ах люли, ах люли,
Дай ле гусли вой легла (?).

В заключение приведем в несколько упрощенном виде небольшой словарь народных названий инструментов, зафиксированных у **вепсов** в 1960–1980-е гг. Он дает не только наиболее полное представление о традиционном инструментарии, но и демонстрирует результат длительного этнокультурного и языкового взаимодействия двух народов, издавна населяющих территорию нашей области.

BALALAIK – балалайка;

BARABAN(KA) – деревянный пастуший барабан, барабанка; двусторонний барабан с колотушкой (см. tikitakad);

BUBEN – бубен (односторонний барабан с бубенцами и колотушкой);

BURU – бубенчик, бубенец;

ČUGUN – сигнальный колокол (из чугуна с кувалдой);

GARMONJ – гармонь;

GONKEINE – деревянный свисток;

HELÜD – бубенчики;

KANTEL' – кантеле (см. sribunik);

KEL' – язык колокола; било;

KELL – колокол;

KELLOINE – колокольчик;

KUJOVATKA – дудка из ели;

LUKINEINE – пищалка из стебля лука;

LUT(T) – пастуший рожок, дудочка;

LUZIK – ложка;

MIL'LÖRKANE – гармонь-минорка (тихвинская);

PISMÄINE, pist, pist'keine – свисток – манок на рябчика (из глухариного пера);

PÖRDGÄINE – вертушка (звуковая игрушка);

RÄPÄTAI, räpätušk – трещотка для пугания лошадей;

SARV – пастуший рог (см. soit, torv);

SAVIKUKOIHUT, savi-lut – глиняная свистулька – петушок;

SOIT – дудка; рожок; музыкальный инструмент (см. sarv, torv);

SOITTOINE – дудочка, свисток;
SOLOMKEINE – пищалка из стебля травы, соломы;
STRIBUNIK – кантеле (см. *kantel*);
SVISTULKAINЕ – свисток – глиняная игрушка;
ŠURGUNAINЕ – бубенчик;
TALJANK – гармонь;
TIKITAKAD – барабанные палочки (см. *baraban*);
TILLINE – колокольчик;
TOHI, TOHINEINE – берестинка, тонкая полоска бересты для свиста и игры;
TORV, tor'v, tord – рожок (см. *sarv, soit*);
TUTUINE – свистулька, дудочка из зонтичных растений;
VIHELK – свисток (см. *pismäine; tutuine*);
VÄND – игра (забава); гармонь; музыка; игра на музыкальном инструменте;
VÄRTUŠK – вертушка «жужжалка»; вертушка «мельница».

Сведения о бытовании у южных вепсов семиструнного *кантеле* и фотоснимок вепсского *кантелиста* (из деревни Пятино, недалеко от современного села Радогощ) получил только А. О. Вяйсянен (1916); их не удалось подтвердить никому из современных фольклористов. А *тихвинская трехрядная гармонь-минорка* (в Прибалтике ее не совсем справедливо называют «петербургской»), которая была равно популярна как у русских, так и у вепсских музыкантов Тихвинского и Лодейнополского уездов, действительно была изобретена, по-видимому, на рубеже XIX–XX вв. тихвинскими мастерами-гармонистами. И лет тридцать-сорок назад в Тихвине Ю. Е. Бойко еще общался с мастером Барановым, который был последним представителем (в третьем поколении) династии тихвинских гармонных мастеров, создателей гармонии-минорки².

...Совсем недавно русские, вепсские и ижорские пастухи на Егория весеннего трижды обходили стадо, тихо проговаривая таинственный *отпуск* и выполняя обязательные магические действия, трубили в рожок или рог особые ритуальные сигналы-наигрыши. Утром пастух специальным наигрышем сзывал коров в стадо, а в ответ из дворов и проулков начинали мягко позванивать подвешенные на шею животным *ботала, колокольчики, колоколки, бубенчики и шаркунки*...

² P.S. Краткий список литературы и источников см. в публикуемых в настоящем сборнике статьях «Шимозёры – трагедия диалекта» и «Материалы для словаря фольклорно-этнографической лексики вепсов».

Опыт описания локальной традиции слободского фольклора*

Привычное и в целом справедливое разделение русской песенности на крестьянскую (традиционную, классическую) и городскую (позднюю, бытовую, «народную») вынуждало и к проблеме воздействия города на деревню подходить по большей части, так сказать, прямолинейно. Множество реальных фактов и явлений, которые фольклористы фиксируют в экспедициях, оцениваются с позиций именно и только этих двух категорий. В результате некоторые гибридные и странные формы и образования доставляют довольно много трудностей по части их интерпретации. При таком подходе вполне понятна, например, местная локальная традиция, в которой городской песенный слой существует сам по себе, а традиционная песенная система в целом – сама по себе, и при этом лишь отдельные городские сюжеты подчиняются местному песенному стилю. Гораздо сложнее случаи, когда бытовая городская песенность энергично внедряется в традиционные фольклорно-этнографические комплексы, такие как свадьба, игрища и т. д. Наконец, для привычного подхода возникает почти тупиковая ситуация, когда городские формы – песни, танцы, игры, вокально-инструментальная музыка – активно участвуют в возникновении новых стилевых форм и целых фольклорно-этнографических комплексов, которые могут либо полностью вытеснить старые, традиционные, либо переработать и переструктурировать некоторые их элементы.

Чаще всего объяснения подобных явлений – суть чисто количественные: ближе к городу, к ярмарочно-торговым центрам, к оживленным транспортным путям – более интенсивное воздействие, дальше от города – менее интенсивное. Это и верно и неверно. Верно, потому что все это, как правило, действительно имеет существенное значение. Но не менее существенно так-

* Опубликовано в кн.: *Лапин В. А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды.* М., 1995. С. 151–175.

же и качество: во-первых, качество самой крестьянской традиции, ее историческая глубина и устойчивость, структурная насыщенность и сбалансированность. За этим качеством – вся этнокультурная и социальная история каждой локальной традиции. Во-вторых, качество слободской (а не городской!) культуры, на чем мы специально остановимся в настоящем этюде.

Только подступаясь к проблеме слободского фольклора, мы должны отдавать себе отчет в том, что слободская культура – это принадлежность не только города и городских окраин. Это еще и *особое качество культуры*, возникавшее в разных местах и под воздействием множества различных социально-культурных факторов. В этом смысле русская слободская культура была территориально рассредоточена, и очаги ее возникали не только в больших и малых городах, но и в торгово-ремесленных посадах, в пригородных и приусадебных селах (в крупных имениях), в ямщицких и солдатских слободах, на фабрично-мануфактурных и горнорудных заводах, в крупных торговых селах, ярмарочных центрах и т. д.¹

Особое качество определялось в значительной мере тем, что сами процессы и механизмы формирования слободской культуры были другими, достаточно резко отличающимися от процессов развития традиционной культуры. Творческие силы и потенциальные возможности крестьянского фольклора приходили во взаимодействие со множеством факторов и явлений, ранее ему неизвестных. Не только результаты, но и самые процессы широкой и качественной перестройки традиционного фонда, причем процессы самые разнообразные, – это тоже особое качество слободской культуры.

Говоря, например, о системе местных престольных праздников как об одном из важных факторов и в то же время одной из форм слободской культуры, необходимо принимать во внимание широкий спектр явлений быта (как социально-хозяйственного, так и религиозно-

¹ Ср. точную и выразительную расшифровку понятия «слобода» в «Толковом словаре» В. И. Даля, то есть по представлениям середины XIX в.: это «род посада», «большое село, где более одной церкви, и торг или ярмарка, либо волостное правление, род сельской столицы; промышленное фабричное село, где крестьяне почти не пахут» (*Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. С. 221*).

го, язычески-православного), поведенческого этикета и одежды, половозрастных и территориально-приходских правил уличных гуляний, форм и структуры гощений, домашних застолий и места в них празднично-бытового музицирования и др. Между прочим еще и песенный репертуар, и манеру пения (о чем говорил П. И. Чайковский), на что сильное воздействие оказывало, в частности, церковное клиросное пение. Расширение сети сельских церквей, а затем и церковно-приходских школ, где обязательно учили «партесному» пению, меняло тип интонирования и многоголосия в традиции бытового пения, существенно изменяло репертуар, само музыкально-песенное сознание и систему его ценностных и эстетических ориентаций.

Проблема слободского фольклора и его посреднических функций в истории русской культуры, как уже говорилось, должна основательно прорабатываться, в ней много различных граней и аспектов, сейчас еще не очевидных в полном объеме. Не ставя подобной задачи в настоящем этюде и рассчитывая в будущем на поддержку коллег – фольклористов и этнографов, рассмотрим кратко одну локальную традицию, которая обследовалась нами в течение ряда лет.

Речь пойдет о бывшей Медведской волости, расположенной по рекам Мшага и Струпинка (левые притоки нижнего течения реки Шелонь, по современному административному делению – часть территории Шимского района Новгородской области). Принципиально важно отметить, что эта традиция входит в ареал группового свадебного *голошения*, выявленный нами в бассейне Верхней Луги и Шелони. Групповое голошенье представляет собой специфическую музыкально-поэтическую форму, входящую в свадебный обрядовый комплекс и имеющую специальный термин-название Воля. Впрочем, Воля – не только название первого голошенья девушек под окнами просватанной подружки. Волей называют и последнюю вечеринку в доме невесты; Волю *кричат* или *тянут*; Волю невесты *сжигают* – обычно под окнами дома невесты, реже на своей супрядке². Нам сейчас важно отметить широту и объемность значений

² Подробнее см. статью «Воля – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции», публикуемую в настоящем издании.

этого термина, устойчиво бытовавшего в традиции и связанного не только с формой группового голошенья, но и с архаичным пластом традиционной культуры в целом. Как уже отмечалось, ареал Воли можно соотносить с территорией наиболее раннего расселения племени словен ильменских – первых восточнославянских насельников будущей Новгородской земли.

Медведская волость – маленький остров в ареале Воли. Но именно здесь, во всяком случае по нашим материалам, с Волей произошла самая радикальная трансформация: в качестве обрядового группового голошенья на свадьбах стали петь известный романс «Я у маменьки выросла в воле». Факты включения поздних романсов в число песен, исполнявшихся на свадьбе, общеизвестны и легко объясняются ослаблением обрядовой традиции и внешним сюжетно-эмоциональным соответствием романсов и свадебного действия. Однако в нашем случае поздний романс поют не как обычно во время свадебного застолья после венца, а в важнейший обрядовый момент и в важнейшей обрядовой функции.

Трансформация коснулась и других моментов обряда – трансформация, неизвестная по литературе XIX–XX вв., но зато известная по Домострою XVI в. Чтобы вполне оценить и осмыслить эти и некоторые другие фольклорно-этнографические характеристики данной традиции, кратко обрисуем общую социально-культурную ситуацию, как она складывалась здесь на протяжении последних двух столетий. Редчайшую возможность реально заглянуть в уголки истории этой традиции до начала XIX века дают не столько собственные экспедиционные записи, сколько оказавшиеся в нашем распоряжении рукописные материалы краеведа-любителя Ивана Ефимовича Братышенко (1893–1978)³.

³ В 1966 г., в годовщину освобождения от фашистских захватчиков, в Медведе был открыт местный краеведческий музей. По просьбе руководителя краеведческого кружка Н. Н. Ильиной и начал делать свои записи И. Е. Братышенко, с послевоенных лет и до самой смерти постоянно проживавший в Ленинграде, но каждое лето приезжавший в свою родную деревню Щелино (возле Медведа). Пользуюсь случаем поблагодарить хранительницу материалов музея Н. Н. Ефремову, предоставившую мне возможность познакомиться и скопировать записи Ивана Ефимовича.

Уроженец Медведской волости, певец и балалаечник, в 1920-е – 1930-е гг. активный участник драмкружка и организатор самодеятельного хора в Медведском клубе, Братышенко стал записывать тексты бытовавших здесь песен, пословицы и поговорки, сделал описание праздничных гуляний и посиделок, составил словарь местных слов и выражений. Кроме того, он описал поименно основной социальный состав жителей села Медведь, его хозяйственную и культурно-бытовую жизнь в начале XX в., первые ростки революционного движения в 1906–1907 гг. Наконец, он оставил уникальное описание быта военных поселян времен Аракчеева. С этого сюжета мы и начнем.

Известно, что военные поселения были введены в России вскоре после Отечественной войны 1812 г. Рьяным энтузиастом и шефом поселенских войск был граф А. А. Аракчеев. Нужно, впрочем, отметить, что сама идея самокупаемости армии (и, соответственно, экономии государственных средств) и ее пополнения за счет государственных крестьян, которые пахут землю и одновременно несут военную службу, возникала много раньше. Так, в 1648 г. был введен институт «пашенных солдат» в Карелии, в связи с подготовкой к войне со шведами. «Все мужское население было записано в солдаты, в обязанность которых входило несение военной службы по охране рубежа. Одновременно «пашенные солдаты» вели свое крестьянское хозяйство. В случае войны они обязаны были участвовать в военных походах»⁴. То же самое было сделано в 1649 г. в Старорусском уезде Новгородской губернии, возле границ с Литвой⁵. Известную аналогию можно увидеть в южных казачьих районах. С начала XVII в. «служба с пашни» была основной социальной формой жизни значительной части казаков – «служилых земледельцев» Сибири, которые с 1724 г. стали числиться в сословии государственных крестьян⁶.

В XIX в. эта возродившаяся идея приняла гипертрофированно уродливые формы и огромные масштабы.

⁴ Жербин А. С. Переселение карел в Россию в XVII веке. Петрозаводск, 1956. С. 56.

⁵ См.: Вязинин И. Н. Старая Русса. Л., 1980. С. 29.

⁶ См.: Емельянов Н. Ф. Некрестьянское земледельческое население Сибири в XVII–XVIII вв. // Проблемы исторической демографии СССР. Томск, 1980.

Достаточно сказать, что к 1825 г. (первые поселения были организованы в 1816 г.) военные поселяне составляли примерно четвертую часть всей русской армии⁷. В Новгородском и Старорусском уездах в военное ведомство было передано полностью или частично около 20 волостей и образовано 14 поселенских округов, не считая имения самого графа Аракчеева (в нынешнем Чудовском районе), где был расквартирован его кадетский корпус⁸.

Не вдаваясь в подробности общей истории военных поселений, в частности знаменитого восстания старорусских поселян в 1831 г., подавленного с необычайной жестокостью, вновь остановимся на социально-бытовой стороне, имеющей отношение к местной фольклорной традиции⁹. В гарнизоне села Медведь в 1818 г. был определен карабинерный полк 1-й гренадерской дивизии. Сюда-то и пригнали в числе новобранцев-рекрутов уроженца Харьковской губернии И. А. Братышенко, прадеда И. Е. Братышенко. По подсчетам Ивана Ефимовича, это было в 1818–1820 гг. Очевидно, рассказы прадеда хорошо сохранялись в роду, во всяком случае, они подробно и живо описаны Иваном Ефимовичем и представляют большой познавательный интерес, поскольку дают реальное представление о «механизме» превращения солдата-рекрута в военного поселянина.

Во всех ротах, – пишет Иван Ефимович¹⁰, – зачитывался указ о том, что с каждой роты по одному солдату разрешается вступить в законный брак и остаться на постоянное жительство в Медведской волости на правах военно-пахотного солдата. Если же добровольцев на вечное поселение не оказывалось, то начальство роты само назначало кандидата в женихи. Я точно не знаю, сам ли пожелал мой прадед Иван Братышенко сменить Украину на Новгородскую область или был назначен к женитьбе, но факт тот, что он в числе 12 солдат был женен.

⁷ См.: Ленинградская область: Исторический очерк / Сост. В. А. Ежов. Л., 1986. С. 98.

⁸ См.: *Истомина Э. Г.* Границы, население, города Новгородской губернии (1727–1917 гг.): Очерки по административно-территориальному делению. Л., 1972.

⁹ Можно назвать только одну специальную работу, посвященную военным поселениям: *Евстафьев П. П.* Восстание новгородских военных поселян. М.; Л., 1934. См. также текстовые варианты песенного сюжета «Жизнь в военном поселенье»: Исторические песни XIX века / Изд. подг. Л. В. Домановский, О. Б. Алексеева, Э. С. Литвин. Л., 1973, №№ 260–262.

¹⁰ Цитируем по рукописи с некоторыми сокращениями.

Одновременно с зачиткой приказа в ротах по гражданскому ведомству волостному старшине давалось указание в такой-то день и час доставить двенадцать девок в возрасте от 20 до 22 лет к приказу (приказом называлось волостное правление). Девушек назначал староста. Ни просьбы, ни угрозы тут силы не имели. Только денежный откуп (крупная взятка старосте) мог спасти девушку от незавидной участи солдатки.

«Женихам» выдавалось новое обмундирование, драились до блеска медные пуговицы и бляхи ремней, ротный цирюльник стриг и брил – надо же придать жениху бравый вид! Тутто затачивали живот ремнем, разглаживали складки карабинерского мундира, еще раз проверялось качество начищенных сапог, и женихи «молодец к молодцу» под командой офицера приводились к тому же приказу.

Там уже стайкой, как испуганные овцы, ждали своих «суженых» невесты и около них похаживал с расчесанной бородой, с бляхой на толстой медной цепи и с изображением губернского герба на бляхе сельский староста деревни Старый Медведь. На небольшой площадке у приказа, на том самом месте, где обычно ставили широкую скамью, на которую клали мужиков и баб и пороли розгами за разные «преступления», – на том самом месте стоял стол, вынесенный из приказа, стул и лист бумаги, придавленный камнем.

Офицер, приведший «женихов», по-военному скомандовал «Стой!», затем построил их в одну шеренгу лицом к приказу и скомандовал «Смирно!», подошел к невестам, с любопытством и страхом разглядывавшим шеренгу женихов. Офицер приказал им подойти ближе к суженым и так же, как солдаты, встать в шеренгу. Волостной старшина стоял тут же у стола и в роли постороннего наблюдателя созерцал происходящее. На нем, как и на старосте, была бляха на медной цепи с таким же изображением двух медведей, «толкущих гуцу» (гороховую кашу. – В. А.), как говорили в народе.

Когда обе шеренги женихов и невест были выравнены, офицер красивым жестом выдернул из-за отворота мундира бумагу и, подойдя к столу и ловко обернувшись лицом к шеренге, стал читать о том, что «По указу Его Императорского Величества» солдаты Карабинерского полка такие-то пожелали остаться на постоянное место жительства в Медведской волости и законным порядком обзавестись семьей, на что начальство полка дало свое согласие <...> Конечно, точный текст этой грамоты был иной, но существо сводилось к сказанному.

Затем все тот же офицер объявил невестам: «Перед вами двенадцать бравых солдат. Это – ваши суженые. Вам дается право: подходите по одной и с того, который пришелся тебе по сердцу, – снимай картуз». Я не знаю точно, какое место занимал в шеренге женихов мой прадед Иван Афанасьевич и выбрала ли прабабушка Варвара его или ей последней он достался как забракованный всеми одиннадцатью невестами. Но дело не в этом. Крестьянская дочь деревни Старый Медведь по имени Варвара Григорьева досталась ему в жены.

Когда все пары были «укомплектованы», все двенадцать пар направились в церковь, куда последовало как военное, так и гражданское начальство, а за ними весь народ, собравшийся у приказа.

Надо вернуться назад и сказать еще о том, что как только невесты были поставлены против женихов, с колокольни медведской церкви во все глаза наблюдал пономарь. Ему было строжайше наказано: как только пары тронутся – ударить во все колокола, чтобы процессия женихов и невест вошла в церковь под трезвон. <...> И вот тут пришлось нарушить установленный обряд венчания: парой венцов сразу обвенчать 12 пар. Ну, это ничего, не грех, если с начальством согласовано. Так их потом и называли «венчанные одним венцом».

<...> Было начало лета, были размерены усадебные участки, дорога, канавы, места построек будущей деревни новоселов, но все это было еще на чертежах военных инженеров. На чертежах и рисунках были изображены и избы, все как одна, по стандарту, с вырубкой в 24 венца, высокими сенями, маленькими окнами «три наперед и одно набок», как говорили в народе. Это были проекты строительства новых деревень.

<...> В полукилометре от гарнизона (в селе Медведь. – В. Л.) в северном направлении, между двух глубоких оврагов, поросших лесом, по дну которых протекали лесные ручьи <...> вот между двух таких ущелий <...> было установлено строить новую деревню. А назвать будущую деревню решили Щелино <...>

Что было в Щелине первым сооружением строительного искусства? По старинному русскому обычаю даже при постройке простой крестьянской избы прежде всего сколачивался высокий деревянный крест. Крест в понятиях простых людей обеспечивал благополучие при постройке, он, по их убеждениям, гарантировал строителей от несчастных случаев, в то же время крест не позволял проникнуть в новый дом «нечистой силе», «дьяволу». Второй постройкой деревни Щелино была временная маленькая часовня на «святом ручейке», где был установлен деревянный лоток, по которому и бежал теперь ручеек.

Дела было много. Надо было строить избы, строить не так, как хочет тот или иной будущий житель избы, а как велит начальство: ровно в ряд, «по шнуру», одна в одну все, как одна, бревно в бревно. Надо расчищать и раскорчевывать лес под пашню, рыть канавы для стока воды, возить гравий, гальку из реки на дорогу в деревню. Две роты солдат занимались посадкой берез по обочинам дороги <...> Сами новоселы расчищали усадьбы, рыли канавы вдоль дороги, идущей по деревне, рыли колодцы, один колодец на две семьи. Против каждой избы по краю канавы каждый должен был посадить по шесть березок.

В каком году строились и заселялись первые двенадцать изб, я не знаю, вероятно, в 1819–1820 годах. Очень мне хочется знать полный список первых обитателей этих изб. Я знаю, что избы стояли в один ряд только по северо-восточной стороне улицы <...> Знаю еще, что в первой избе, у самого оврага, жил мой прадед Иван Афанасьевич Братышenko.

Во время экспедиционных поездок мне привелось быть и в деревне Щелино, и в других деревнях бывших военных поселян. Они узнаются сразу, так как, несмотря на прошедшие войны, сохраняют правильную, «по шнуру», планировку, канавы и ряды деревьев вдоль домов¹¹. У местных жителей кое-где сохранилось отчетливое представление: «Там – поселяны, а мы чисто новгородские!» Есть еще смутные воспоминания о *кантионистах* – детях военных поселян, которых с восемнадцати лет зачисляли в резервные батальоны. Следы военно-поселенского быта остались и в таких, например, названиях, как *первая сотня* и *вторая сотня* в деревне Верхний Прихон (вместо обычных концов); *супрядки* в деревне Старый Медведь делились на *правый* и *левый фланок* (очевидно, от «флангов» поселенской деревни) и т. п.

В 1855–1857 гг. военные поселения были, как пишут историки, ликвидированы, но люди продолжали жить в этих же местах. В частности, рос и расселялся по окрестным деревням род Братышенков. В поколении Ивана Ефимовича было уже сорок двоюродных братьев и сестер (он сделал поименную роспись своих дядьев, теток и их детей). В роду была сильна традиция домашнего певческого музицирования. Иван Ефимович сам, судя по воспоминаниям, замечательный знаток народных песен, несколько раз принимался записывать тексты любимых «песен молодости» и составлять их перечни. Самый большой содержит 270 названий. И между прочим, отдельный список «Наши любимые украинские песни», 41 название. Это уже прямой вклад харьковского уроженца.

Не остались без последствий для местной песенной традиции ни военизированный быт поселян, ни постоянное присутствие в Медведе воинского гарнизона. В репертуаре бытового пения большое число рекрутских и солдатских исторических песен, шуточных припевок из репертуара полковых запевал. До сих пор женщины в окрестных деревнях вспоминают «В островах охотник», «Марусеньку» («На речке, на речке»), «Вот за Дунаем», «Каркнул ворон на березе» и т. п.

¹¹ Канавы и березы как обязательные внешние атрибуты поселенских деревень устойчиво называются во всех вариантах песенного сюжета «Корабельщики бранят Аракчеева». См.: Исторические песни XIX века, № 237–257.

Итак, военные поселения и воинский гарнизон – первый существенный фактор, оказавший, как видим, серьезное влияние на местную традицию бытового пения.

Второй важнейший фактор – социальный статус самого села Медведь. Расположенное на реке Мшаге, на старинном тракте, и упомянутое еще в письменных источниках XIV в., в XIX в. оно превратилось в крупное купеческое торгово-ремесленное поселение. По описанию И. Е. Братышенко, к концу XIX – началу XX в. в Медведе было 17 купцов и крупных торговцев, которые жили в больших каменных домах в два-три этажа, вели крупную торговлю льном (один из купцов – с миллионным оборотом), держали «шофы» – небольшие заводы-склады по первичной обработке и хранению льна; кожевенные и колбасные производства, скорняжные мастерские, большие мануфактурно-галантерейные и продовольственные магазины и мясные лавки. Кроме того, было много мелких лавочников, трактирщиков, кустарей и ремесленников, чаще всего выходцев из крестьян. Из тридцати домохозяев-крестьян только шесть-семь занимались хлебопашеством, зато пятеро торговали, а один содержал конно-почтовую станцию на 18 лошадей. Добавим к этому, с одной стороны, многих бедняков, таких, как водовоз Кузьма, часовщик Вайнер, старый стекольщик Фойка, а с другой – огромный гарнизон со штрафным дисциплинарным батальоном, Троицкий собор с причтом, пятиклассную церковно-приходскую и четырехклассную «министерскую» школы и соответствующую небольшую прослойку учительской интеллигенции.

Сходная картина, хотя и меньшая по масштабу, в расположенном в десяти верстах от Медведя, ниже по течению реки, селе Мшага (тоже на старинном тракте). Каменные дома сельских богачей (почти все из староверов), трехэтажный дом со школой, два каменных магазина, двухэтажный трактир с чайной, мелкие лавки. Одна часть села называется Ямская Мшага – почтовый двор и ямщицкая слобода (этот край до сих пор зовут Слободой); по другую сторону реки – Воскресенская Мшага, по Воскресенской церкви, с «хором» в 12 колоколов (как и в Медведе) и церковно-приходской школой.

Наконец, в пятнадцати верстах к северо-востоку от Медведя – большая деревня Менюши, также с церковью и церковно-приходской школой.

Это три самых больших поселения в волости, центры церковных приходов, в которые входили окрестные мелкие деревни и выселки.

По нашим полевым материалам, в Медведской волости в XIX – начале XX в. практически отсутствовали земледельческие календарные праздники, кроме общерусских – святки, масленица, некоторые элементы поминальной обрядности в Троицу. Тем не менее год имел вполне определенную и динамичную структуру будней и праздников. Активное существование близко расположенных церквей и специфический быт крупных купеческих сел интенсифицировали форму *массовых праздничных гуляний*.

Каждая деревня, входившая в церковный приход, имела свой престольный праздник, села с церквами – два-три праздника в году. Например, в селе Медведь – Никола вешний (9 мая по ст. ст.), Троица и Илья (20 июля) – по трем престолом собора; в Менюше – Иван Купала (24 июня) и Яков (9 сентября) – по именам двух убиенных отроков, чудесным образом появившихся, по преданию, на недалеком озере, названном в честь этого явления Святым; в Ямской Мшаге – Кирик и Улита (15 июля), Фрол и Лавр («лошадиный праздник» ямщиков, 18 августа) и Никола зимний (6 декабря). В маленьких деревнях был обычно один престольный праздник, например в Щелино – Никола зимний. Массовые праздники-гулянья, которые устраивались в каждом селе или деревне в свой престольный праздник, и определяли празднично-территориальную структуру года в приходе.

Общие праздники – святки с Рождеством и Новым годом, масленица, Пасха и Троица – праздновались по всем деревням, но центрами гуляний были, конечно, крупные села, куда съезжалось большое количество гостей. Кроме того, своеобразными территориально-праздничными «скрепами» служили встречные крестные ходы из центров приходов. Так, на Николу вешнего, в престольный праздник села Медведь, из Менюши шел крестный ход в Медведь, а местный крестный ход его встречал. И наоборот, на Ивана Купалу из Медведа шел ход в Менюшу, в которой этот день был престольным праздником.

Разумеется, местные престольные праздники не означали только торжественную службу в церкви (в маленьких деревнях без церквей ее вообще не было), перезвон колоколов, а иногда и крестный ход, хотя все

это, конечно, сразу задавало праздничный тон. Однако настоящее праздничное гощенье и массовое гулянье начинались после службы. Вот как описывает И. Е. Братышченко престольный праздник в деревне Щелино:

В «праздничную» деревню ходило много гостей из других близких, а иногда и дальних деревень, приезжали родственники, живущие в Ленинграде и Новгороде. В гости ходила не только молодежь, приезжали и приходили целыми семьями, старики, дети и внуки. Всякий праздник начинался с церкви. Там служилась более торжественная литургия, а по окончании церковной службы в праздничную деревню со всех концов шли и ехали гости.

Гостей встречали с радостью, шумно! Обнимали, целовали. У поезжан, то есть приехавших на лошадях, отпрягали лошадей, убирали сани и упряжь. И вот уже хозяева и гости садятся за стол. У хозяек сегодня горячий день. На хозяйке лежит вся забота: на всю ораву гостей и свою семью надо наготовить и еды, и питья.

Среднее хозяйство с семьей 5–6 человек нередко принимало гостей до 16 человек. К празднику закладывали свежий квас, варили пиво, готовили сухарный квас, исстари называемый «кислыми щами». Задолго до престольного праздника готовился солод для кваса, парился овес для каши, обдирался ячмень в деревянных жерновах, с осени собирался и хранился хмель для пива, мята для «кислых щей», по полгода висели телячьи ножки, опаленные и связанные в пучки, где-нибудь на чердаке под крышей, в недоступных для крыс и кошек местах.

60–65 лет тому назад в среднем крестьянском хозяйстве к праздничному столу готовились такие блюда: первое – щи со свиной или бараниной или суп с домашней лапшой; второе – гуща – это каша из перловой крупы и гороха, помазанная коровьим маслом¹². Потом вторая каша из купленных круп – пшенной или гречневой. На третье блюдо – студень и на четвертое, а фактически на пятое – красный кисель (то есть клюквенный). <...> К киселю подавались пироги из пшеничной муки. Начиняли пироги капустой, морковкой, иногда рыбой, какой-нибудь кашей. Кто позажиточней – пекли пироги с рисом и с изюмом. Пекли пироги и с *зеленым луком, с грибами*. Ржаные пироги тоже ставились на праздничный стол. Они начинялись картофельным пюре, пшенной и овсяной кашей с грибами, а также капустой и морковью. После всего хлебали молоко с пирогом или пшеничной ватрушкой. <...>

В более патриархальных семьях все члены семьи, независимо от пола и возраста, выходя из-за стола и обращаясь к отцу и матери, с поклоном говорили: «Спасибо, татинька и маменька!» Гости благодарили хозяев по-разному. Одни говорили: «Благодарим

¹² В другом месте Братышченко называет «гущу» национальным новгородским блюдом.

покорно!» Другие – «Спасибо всем крещеным»; третьи, любители всяких прибауток, говорили: «Спасибо всем крещеным, крупам гречневым, столу, скамейке, всей семейке, горшечкам, латочкам, маленьким ребяточкам – за щи, за кашу, за милость вашу!»

После обильного и сытного обеда старики и пожилые люди располагались в избе (а летом на завалинке под окном) и тут начинались долгие разговоры на всевозможные темы: об урожае, о погоде, о работе, о деревенских новостях, событиях, происшествиях, о прошлых и настоящих войнах и пр. и пр.

Молодежь же готовилась к тому, зачем собственно и шла, иногда за двадцать и более верст, – к гулянью. Девушкам хотелось успеть в короткий, двух-трехдневный срок показать себя на большом гулянье во всех своих лучших платьях, ведь не зря же они с трудом тащили огромные узлы с пятью-шестью платьями и комплект незатейливой косметики. <...>

Ну вот и все готово. Во второй половине дня в исстари установленных местах уже белели палатки, в которых бойко торговали мелкие торговцы орехами, пряниками, подсолнухами и леденцами. У палаток с рулетками целый рой ребятишек в возрасте от трех до 13–14 лет. Каждому хочется испытать свое счастье, за 1-2 копейки вернуть, крутнуть стрелку с пером на конце: вдруг она, эта стрелка, возьмет да и остановится не на пустом месте, а против красивой коробки с конфетами!..

Но вот на месте гулянья появляются первые цепочки девушек, разодетых в самые лучшие наряды. Они, эти красавицы, вчера только бегавшие босиком за бороной или без расклона днями жавшие овес, сегодня одевшие стесняющие дыхание корсеты, надевшие на шею цепочки бус, а ноги как в колодки втиснувшие в плюanelевые башмаки, – они еще не «разгулялись», чувствуют себя как-то связанно, скованно, как-то некуда деть руки, а их бы, эти загорелые, растрескавшиеся на работе руки куда бы нибудь спрятать, больно они большие, грубые да и не отмытые от недельной грязной работы. А хотелось бы иметь руки, которые ручками называются, белые, нежные, с розовой кожей.

Народ все прибывает, и вот целая толпа ребят в центре развернулась, и заревела первая гармонь-тальянка, и раздался звонкий, высокий голос с первой песней-частушкой:

У тальянки медны планки,
Тонки-звонки голоса,
Чтобы слышала девчонка
Через темные леса.

К сожалению, рукопись «Гулянья» на этом обрывается. Но по воспоминаниям старожилов можно представить себе дальнейшее. Конечно, праздник зимой – не самое лучшее время для уличных гуляний, но они, как видим, все равно обязательно были. Летом же, по рассказам, девушки и парни, свои и гости, ходили по деревенской улице рядами, «волна за волной», с припевками и приплясами под гармони (в медведских де-

ревнях самыми популярными были тальянки). Эти гулянья по улице начинали и завершали уличную часть праздника. А после первой порции гуляний на определенных местах водили *короводы*, разыгрывали игровые песни и просто игры, плясали и танцевали. Содержание собственно «короводной» части гулянья примерно совпадало с зимними вечеринками и супрядками, которые мы опишем ниже.

Нужно еще добавить масленичное катанье на лошадях – по своей деревне и по окрестным деревням и селам. В Ямской Мшаге, говорят, катались днем до 50 саней, в том числе специальные «катальные санки» с нарядными выездными сбруями. Ребятишки приходили к хозяевам лошадей и просили: «Дяденька, покатай, у тебя лен долгий будет!» И конечно, в каждом конце деревни вечером в прощенное воскресенье жгли костры, возле которых разворачивались такие же праздничные гулянья.

Таким образом, местный престольный праздник – раз в году – был, по существу, общинным съезжим праздником своей деревни, когда можно было повидаться с родными, друзьями и знакомыми, девушкам и парням познакомиться и покрасоваться друг перед другом. Социальная функция этих молодежных гуляний очевидна, необходима и обязательна. Другая, фольклорно-бытовая – совместное музицирование, песенное, песенно-игровое и песенно-инструментальное, после домашних застолий и во время гуляний, обмен и выработка общего репертуара и общей, «обиходной» манеры исполнения. Поэтому так существенно, с точки зрения стилистики, выявить во время фольклорно-эспедиционной работы границы приходов.

Что касается зимних праздников и особенно святок, то основной их формой были все-таки не гулянья, а *вечеринки* (в будние вечера их называли здесь *супрядками*). Приведем описание супрядки в деревне Щелино, по рукописи И. Е. Братышченко:

Супрядку посещали только взрослые девушки в возрасте от 18 лет и старше. Девушки-подростки пряли в другой избе, и эти подростки именовались «середошками», видимо, от слова средние, уже выходящие из детского возраста, но еще не совершеннолетние.

Собирались девушки на супрядку часов в шесть вечера, садились на лавки или скамейки, расставленные вдоль трех стен – двух боковых и передней. До 11–12 часов ночи девушки пряли

лен, пели песни, вели разговоры. Иногда, в отсутствие ребят, дурачились: открывали душник печки, куда вставлялась самоварная труба, и вызывали «чужаков» – желанных гостей, ребят из чужой, то есть другой, не своей деревни.

Супрядку посещали свои ребята, они обычно приходили толпой с песнями, с гармонью-тальянкой. В мою молодость в каждой деревне были гармонисты, чаще играющие на тальянках <...> Когда в избе появлялась группа ребят, вызывались охотники сплясать кадсель. Тогда двое, а то и четверо ребят приглашали девушек, становились пара против пары, гармонист начинал играть песенки, вроде таких, как «Ах вы сени, мои сени», «Я на горку шла», «Камаринскую» или «Русскую», и тот гармонист, который умел играть для шести-семи фигур кадсели все разные мелодии плясовых песен, считался вполне удовлетворительным музыкантом.

Девушки умели танцевать и так называемые легкие танцы – польку, краковяк, падэспань, миньён, вальс, коханочку, венгерку, подыкатоль и др.¹³ Но ребята за очень редкими исключениями этих танцев не исполняли. <...>

Сейчас мне хочется рассказать о том, какой прием на супрядке оказывался чужакам, т. е. ребятам из соседней деревни <...> На супрядке «чужаки» – желанные девушкам гости, чужие, мало знакомые, а следовательно, более интересные, чем свои ребята, с которыми девушки данной деревни выросли с раннего детства. О них, о своих, все известно – и их родословная, и их ум, характер, достоинства и недостатки, с ними не о чем говорить, их не нужно изучать, а следовательно, и интереса к своим ребятам нет, кроме редких исключений, как, например, к хорошему гармонисту, плясуну или острослову, балагуру, песеннику. Поэтому такие же деревенские парни, но с другой, с чужой деревни для девушек были более желанными гостями, чем свои ребята-однодеревенцы. Их ждали, о них гадали, их звали в душнике: «Приходите, чужаки, мы вас ждем!»

И вот слышен шум и гам, звенит тальянка за окнами, слышны разудалые песни-частушки, словом – идут чужаки! Девушки прихорашиваются, напускают на весь свой облик скромность, равнодушие и делают вид, что им безразлично, кто идет, они сосредоточенно прядут. Ребята далеко не так радостно ждут чужаков: ведь среди них есть соперники, но требования неписанного этикета заставляют их подавить в себе чувство неприязни, и они проявляют выражение приветливости.

Вот дверь с шумом открывается, и толпа ребят из соседней деревни, 10–12, а иногда и 20 человек вваливаются в избу. Они в овчинных шубах, полушубках и валенках, те, кто в шубах, опоясаны кушаками, зелеными, желтыми, красными. Хозяева расступаются, дают гостям проход на середину избы. Гости

¹³ Ср. с репертуаром П. В. Черемисова – гармониста из соседней деревни Верхний Прихон: Лапин В. А. Наигрыши на гармони-хромке П. В. Черемисова. Новгород, 1983.

здороваются за руку с хозяевами, то есть с ребятами, сыплются остроты, шутки, топают ногами, стряхивая с валенок снег, шапки не снимают ни гости, ни хозяева, в избе сразу становится тесно и шумно.

Девушки «равнодушно» прядут, но для наблюдательного зрителя не ускользает то, что все девушки уже успели осмотреть всех чужаков и отметить, пришел или не пришел тот, кого особенно ждала та или другая девушка, это видно по их лицам. Вот шустрая, остроглазая Даша увидела «его» – краска залила ее щеки, она чувствует, что краснеет, и стыдно ей, и хочется как-то сразу согнать краску с лица, а румянец пылает, и это сразу подметили пришедшие посмотреть супрядку бабы. Они все видят, все подмечают, зорко наблюдая за поведением девушек, им надо собрать материалы для судов-пересудов. <...>

Раз пришли чужаки, им надо уделить внимание. Кто-нибудь из ребят-хозяев снимает со стены лампу и приглашает гостей осмотреть девушек. Это обычай именовался «осветить девок». Парень с лампой в руке идет вперед, подставляя лампу к самому лицу каждой девушки, за ним толпой идут гости-чужаки, осматривают смущенных девушек, отпуская реплики, вроде: «Ох и девка! Город!» или «Хороша Маша, да не наша!» В выражениях не стеснялись, слышались и такие, как: «Эта большеротая!» или «А эта не выспавши!» и т. д. и т. п., но на эти замечания никто не обижался, зная, это – шутки, а не оскорбления. После «освещения девок» гости благодарят того, кто шел с лампой, пожатием руки.

Сейчас же кто-нибудь из девушек обращался к своим ребятам: «Заходите на песни!» Тогда народ – ребята и бабы, матери девушек – отступали к порогу, освобождая в избе больше свободной площади, девушки запевали песни, но не те протяжные народные песни, которые они пели в другое время, а специально сложенные для этого хоровода. Вот характерная в этом случае песенка:

Мы попросим вас, ребяташки,
Раздвиньте-ка народ,
Да вы раздвиньте-ка народ,
Да заведем мы хоровод.

(Слово «хоровод» у нас произносилось «каравод»).

Мы куражиться не будем,
Не наделаем проказ.
Без проказу ни на час,
Бери барышню сейчас.

Как только запели девушки «на песни», один из ребят-хозяев заводит круг, то есть ходит по избе кругообразно до тех пор, пока девушки споют такую песенку:

Не летай, голубь, один,
Тебе голубушку дадим.
Дадим тебе голубушку,
Со всей беседы любушку.

После этих слов парень, заведший хоровод, приглашает любимую им девушку, с которой чаще гуляет, за которой ухаживает, она оставляет свою прялку и идет за этим парнем. В круге появляется первая пара. Дальше каждой девушке, вышедшей в круг, подбирают песенку, в какой-то мере характеризующую эту девушку. Если, например, девушка невысокого роста, аккуратная, хорошенькая, ей поют:

Какая маленькая,
Головка гладенькая,
Помадою намазана,
Выбирай – приказано.

Девушка приглашает парня. Но не так-то это просто делается. Она соображает, кого же из чужаков-гостей пригласить. Ведь приглашенный ею парень – это не ее кавалер, надо пригласить такого, который пригласит ее подружку, а она, конечно же знает, кто из гостей мил ее подружке, так она и делает. Для парня, приглашенного девушкой, поют такую песню, которая в какой-то степени характеризует его, например:

Этот молодец хорош,
Да он на барина похож.
Он на барина похож,
Да выбирай котору хошь.

Парень приглашает, как и первый, ту, с которой он хочет провести сегодняшней вечер, а девушка приглашает, тоже соображая, для какой из ее подруг кого ввести в хоровод. И песенки, сложенные несколькими поколениями, и приглашаемые в хоровод ребята – все осмысливается присутствующими... бабами. Они все понимают, всему дают оценку, это они потом обсудят.

Далее в рукописи приводятся тексты наборных песенок, которые мы для сокращения объема опускаем так же, как и текст следующей «протяжной», т. е. собственно хороводной песни, отсылая читателя к сборнику «Новгородская круговина». Очевидно, что Иван Ефимович подробно описывает то же песенно-игровое действие, которое было широко распространено в бассейне Шелони, а в верховьях Луги, в соседнем Батецком районе, получило и специальное название «Круговина»¹⁴.

¹⁴ См.: Быстрова А. В., Васильева Е. Е. Новгородская круговина. Новгород, 1983. Часть материала в несколько переработанном виде опубликована в сб.: Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области / Ред.-сост. В. А. Лапин. Л., 1989. Вып. 2.

Но вот круг все увеличивается, и последняя девушка из супрядки приглашена в круг. На этом первая часть хоровода кончается. Все пары садятся по лавкам и скамейкам, гармонист растягивает тальянку, играет хороводную песню. Девушки в лад и тон гармонии запевают протяжную песню. Вот одна из них:

Милый бережком идет, да
Радость песенки поет.
<...>

Под эту песню вторая часть хоровода «на песни» заключается в следующем. Тот же парень, который заводил круг, встает со своего места, выходит на середину избы (а если эта игра происходит на улице, на лужайке, и все участники ее не сидят, а стоят большим кругом, то на середину круга), оборачивается к своей девушке, кланяется ей и идет на свое место. Его девушка выходит таким же путем на середину избы (или круга), поворачивается и идет на свое место, но не кланяется никому. Парень, сидящий с другой девушкой, не дожидаясь, когда вышедшая в круг девушка сядет на свое место, выходит в круг, пересекая ей путь, и так же выйдя на середину, кланяется своей девушке. Эти выходы образуют как бы петли <...>

Обычно на этом хоровод кончается, но иногда, разыгравшись, хоровод продолжается в более быстром и веселом темпе. Тут уже поется и играется другая песня. Например:

Нам не надо капусту садить,
Нам не надо изгороду городить.
<...>

Под эту песню выходы как ребят, так и девушек сопровождаются притопыванием и приплясыванием, тут уже нет и прежней степенности и плавности девушек-лебедушек, нет и прежней напускной скованности, и те, и другие как умеют вытанцовывают, проявляя самодеятельность, но не нарушая известного ритуала.

Хоровод кончился. Все ребята, за исключением тех, кто давно уже гуляет с одной девушкой, встают, идут к порогу, девушки продолжают прясть. Оставшиеся сидеть с девушками ребята садятся рядом со своими девушками, но обязательно с левой ее стороны. <...>

Итак, хоровод кончился, теперь можно поплясать. Я уже упоминал, что в ближайших деревнях от села Медведь и гарнизона девушки в годы моей юности умели танцевать так называемые легкие танцы. Ребята же стеснялись танцевать эти танцы, видимо, сознавая, что для этих танцев нужна в известной мере грациозность, ну а деревенские ребята говорили: «У нас не тем концом ноги вставлены, чтобы танцевать легкие танцы, и плясали кадраль. Плясали, соблюдая основной рисунок движений, совсем не думая о красоте и выразительности. <...> Танцевали этот танец в быстром темпе, в вольных движениях, изо всей силы топая ногами и с присядкой. Когда в нашей избе танцевали кадраль, пол качался, как на волнах, а из-под каблуков, подбитых гвоздями, летели щепки.

Наплясавшись, пели песни. В большинстве случаев под тальянку пелись так называемые припевки. Вот тут у девушек да и у ребят репертуар был очень обширный. <...> Когда на супрядке нет чужаков, то есть ребят из другой деревни, девушки вместе со своими ребятами пели протяжные русские народные песни. Их было не мало в памяти и девушек, и ребят. Пели обычно в один голос, но в нашей деревне пелись и двух- и трехголосные песни. Особенно запомнились мне такие песни, как «Я в двенадцать часов ночи по кладбищу гуляла», «Не осенний мелкий дождичек», «Накину плащ с гитарой под полою», «Ревела буря, дождь шумел», «Вот за Дунаем» и др.

Вся молодежь нашей деревни очень любила, когда мой отец вмешивался в молодежный хор. Он выходил из чулана со словами: «Худо, худо поете!» При этом он собирал в кружок нас с братом, моего двоюродного брата – обладателя сильного густого баса, соседа Филю Архипова и моих двух сестер. Это было ядро, вокруг которого группировалась и остальная молодежь. Отец извлекал из кармана камертон, расставлял в полукружок по голосам участников хора, задавал тон, и те же песни звучали совсем не так, как пели без отца. Да и песни были сложнее по исполнению, такие как на слова Лермонтова «В шапке золота литого», или «Сижу за решеткой в темнице сырой», или украинские «Ой, у поли озеречко», или «Ой, у лузи тай при берези». Тогда супрядка преображалась. Пели, я бы сказал, вдохновенно, с душой. Девушки оставляли прялки и тоже пели, прислушиваясь к ведущим голосам. Народу набивалась полная изба, несмотря на то, что на улице от мороза трещали деревья, у нас в избе было жарко и приходилось отворять двери. Но такое пение могло быть только в нашей избе и то лишь тогда, когда отец был в хорошем настроении и не было пьяных ребят.

<...> Расходилась супрядка в двенадцатом часу ночи. Выходили из избы с песнями, и по деревне звучали песни, но мороз быстро разгонял молодежь по избам, и лишь кое-где стояли за углом парочки. Их не мог бы долго разогнать мороз, если бы отец или мать девушки, не пришедшей домой сразу, когда кончилась супрядка, о чем извещали песни, не крикнули бы с сеной: «Дунька, живо домой!» После этого деревня засыпала крепким сном.

Описание Ивана Ефимовича интересно во многих отношениях, хотя его нужно было бы дополнить разными играми и проделками святочных ряженных, которые вваливались на вечеринку – «окручались» медведем, козой, лошадью, «отпевали покойника», «клали печь», «принимали роды», а кроме того, играли «Царя Максимилиана» и «Шайку разбойников» («Лодку»). Но вернемся к описанию супрядок.

Репертуар вечериночных песен и танцев, приведенный Иваном Ефимовичем, – классический пример слободской культуры, которая активно усваивала бытовую культуру города, интегрировала, усредняла местный

песенный репертуар, стилистически сближая его с бытовой песенностью и танцевально-инструментальными формами, идущими из города. Быт крупных купеческих сел много этому способствовал. Особенно это относится к селу Медведь – бесспорной «сельской столице», по выражению В. И. Даля.

Массовое обучение в церковно-приходских школах, где обязательно учили пению и нотной грамоте, участие местных жителей в пении церковного хора утверждало иную, нефольклорную манеру пения, темперированный строй, многоголосную фактуру, осознанное вертикально-гармоническое слышание и соответствующее функциональное распределение голосов. Многоголосное хоровое пение на два-три, а то и на пять-шесть голосов (в смешанных ансамблях) утверждалось и в быту. «У нас всякую песню по голосам пели» – жители Ямской Мшаги о себе. «Ямщики-то хорошо поют! Всегда славились!» – а это жители маленьких окрестных деревень о их пении.

Для традиции бытового пения принципиально важно, что церковный хор пел не только в церкви и не только служебные песнопения. Снова предоставим слово И. Е. Братышенко.

Хочу отметить одного талантливого человека, сыгравшего известную роль и в Медведском клубе. Речь идет о Петре Ивановиче Крылове. Солдат лейб-гвардии Финляндского полка, П. И. Крылов попал за решетку в Медведский дисциплинарный батальон на полтора года. Отбыв срок наказания, он стал регентом церковного хора. Прежде всего он очистил этот хор от пьяниц с сорванными голосами и тех, кто пел в хоре не из-за любви к искусству, а лишь из религиозных побуждений, не имея ни слуха, ни голоса. Потом он стал ходить по деревням и прислушиваться к деревенским песням, а узнав хорошие голоса, он уговаривал их обладателей, как мужчин, так и девушек, вступить в руководимый им хор. Так он набрал до 30 человек с хорошими голосами и стал с ними работать. Хор стал звучать и привлекать хорошим исполнением любителей хоровой музыки.

Теперь он предложил хору подготовить хорошую программу светского концерта. В неделю проводили по две спевки и занимались по 4–5 часов. В течение полугода шла отшлифовка каждого номера, и вот появились афиши, извещавшие о том, что такого-то числа в Медведском клубе будет большой, разнохарактерный концерт в два отделения.

Каждый исполняемый хором, трио или квартетом номер сопровождался бурными аплодисментами. В концерте исполнялись как простые, несложные по исполнению пьесы, так и сложные, требующие большой отработки вещи. Так, хорошо прозвучала

песенка «Ах ты, ноченька», исполненная Леной Белоусовой и Полей Левичевой под аккомпанемент гитары руководителя хора П. И. Крылова; очень приятно исполнила белорусскую песенку «Чамуж меня пець» Кужа Дымова (Соловьева). Исполнялись хоры из оперы Верстовского «Аскольдова могила» – это Хор рыбаков и Хор поселян. Большой успех и бурные аплодисменты получил хор за исполнение «Было дело под Полтавой» в обработке П. И. Крылова. Легкой и игровой прозвучала песенка «Гоп-гоп, гоп».

С тех пор прошло 42 года, но и сейчас мне приходят на память мелодии этого замечательного концерта.

Напомним еще выразительную ситуацию с пением на молодежной супрядке, когда отец Ивана Ефимовича собрал свою семейную певческую группу и достал камертон.

В моей экспедиционной практике был случай в деревне Старый Медведь, когда три собравшиеся песенницы (две из них оказались «клирошанками», а одна – «нотницей», т. е. пела по нотам) обнаружили, что среди них нет альтов, а все только с высокими голосами. Поэтому петь начали в один голос. Не прерывая записи, я жестами понудил «нотницу» петь второй голос. Она начала было вторить в терцию, но вскоре запела терцовую втору октавой выше, т. е. в верхнюю сексту к основному напеву. Сработала многолетняя привычка и психологическая установка на «высокий дискант», которым она пела в хоре.

Влияние церкви существенным образом сказалось и на местном свадебном обряде. По нашим материалам, в свадебном обряде села Мшага активно, почти на правах свадебного чина, участвовал священник: в день свадьбы жених с поездом едут за священником в церковь, везут его в дом жениха, где служится короткий молебен, затем – обратно в церковь; жених остается ждать невесту; поезд со священником едет из церкви за невестой, в ее доме – тоже молебен; невесту везут в церковь, где ее встречает жених; после венчания все едут в дом молодого, снова служится молебен, и начинается традиционное свадебное застолье¹⁵.

¹⁵ По письменным источникам, городской обычай «жениху и невесте ехать в церковь порознь» появляется в середине XIX в. (*Рабинович М. Г.* Очерки этнографии русского феодального города: Горожане, их общественный и домашний быт. М., 1978. С. 239). В то же время автор указанной монографии приводит только одно описание, аналогичное нашему по пространственно-обрядовым перемещениям священника.

Быт крупных торгово-купеческих сел и интенсивное стилевое воздействие хорового клиросного пения вполне объясняет и то обстоятельство, что от Мшаги до окрестных деревень вокруг Медведя вместо обрядового голошенья у невесты пели «Я у маменьки выросла в воле» («Эта самая Воля и есть!»). На «воле» у невесты, как здесь называют девишник, в деревнях Старый Медведь и Раглицы пели, кроме того, «Зеленую рощицу», «Зачем ты, безумная, губишь» и другие романсы. Ни одной свадебной обрядовой песни уже не помнят.

Показательно, что в Менюше, расположенной в стороне от торговых трактов, где не было крупных купцов и не стоял гарнизон, ситуация несколько иная. Это тоже большое село с церковью, многие женщины старшего поколения здесь тоже учились в приходской школе, занимались с регентом и пели в местном церковном хоре. И до сих пор их любимые песни – разученные в хоре «Слети к нам тихий вечер», варламовская «Что не ветер ветку клонит» и т. п. И «Зачем ты, безумная, губишь» пели после свадебного застолья. Но в то же время уверенно помнят и поют совершенно другими по тембру голосами классические «Из-за лесу, лесу темного», «Разлилося, разлилялось» и Волю – настоящее групповое голошенье девушек¹⁶.

Отметим, что жестокие романсы, солдатские песни, бытовые городские песни, в том числе авторского происхождения, – не просто основной, но, по нашим наблюдениям, абсолютно преобладающий слой местной песенно-бытовой традиции. Можно думать, что эта

¹⁶ Некоторое промежуточное состояние фольклорно-песенной традиции обнаружилось в селе Любыни (правобережная часть нижнего Пришелонья). Одна из четырех собравшихся исполнительниц, уроженка небольшой соседней деревни, спела свой, вполне традиционный вариант Воли. Но когда все вместе запели любынскую Волю, которую хорошо знают и до сих пор иногда поют на свадьбах, зазвучала многоголосная и вполне вертикально-гармоническая фактура. Все четыре певицы в свое время учились в приходской школе и до закрытия местной церкви в 1960 г. пели на клиросе. Репертуаром владеют огромным, как традиционным, так и поздним, «школьно-приходским». Почти символично, что традиционный общерусский текст колядки без задержки и с тем же напевом переходит в рождественскую псалму «Был я в Вифлееме».

стилевая сфера сильно укрепилась здесь в самом начале XX в., когда в Медведе по инициативе местных купцов было построено депо добровольной пожарной дружины со зрительным залом и сценой. Спектакли местного драматического коллектива, главным образом, конечно, «купеческие» пьесы А. Н. Островского, но и водевили, и скетчи; так называемые духовно-нравственные чтения во время постов; карнавальные вечера и маскарады в праздники, особенно на святки; праздничные танцевальные вечера и светские концерты церковного хора, солдатская самодеятельность военного гарнизона¹⁷ – такова в самом общем виде описанная в воспоминаниях И. Е. Братышенко деятельность клуба Медведского пожарного депо, который по существу выполнял функции Народного дома.

Добавим еще открытую в 1900 г. чайную Общества трезвости, где была довольно значительная общедоступная библиотека, выписывались газеты и устраивались публичные чтения. Тон культурно-просветительской деятельности задавали местные интеллигенты и грамотные крестьяне: учитель А. П. Калязин, который заведовал чайной и организовал драмкружок в пожарном депо; крестьянин Ефим Братышенко (отец Ивана Ефимовича) и часовщик Вайнер – постоянные чтецы газет и участники «духовно-нравственных чтений» (читали, между прочим, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого); руководитель хора П. И. Крылов и др.¹⁸

Подведем итог. На протяжении XIX – начала XX в. традиция Медведской волости эволюционировала. Импульсы, идущие от военных поселений и постоянного гарнизона, крепнущий торгово-купеческий быт, влияние церквей и церковно-приходских школ, культурно-про-

¹⁷ В материалах Медведского краеведческого музея есть даже фотография 1905 г. – лагерь военнопленных японцев (в Медведском гарнизоне) с национальными музыкальными инструментами в руках.

¹⁸ После революции эту традицию подхватил, в частности, И. Е. Братышенко, который, демобилизовавшись в 1918 г. из бывшей царской армии, а в 1922 г. – из Красной армии, вернулся домой и включился в организацию новой жизни (заведующий земельным отделом волисполкома) и в работу художественной самодеятельности (участник драматического и староста хорового коллективов).

светильские очаги начала XX в. коренным образом меняли структуру местной фольклорной традиции, ее стилистику. Существенно трансформировался свадебный обряд; стилевой и репертуарной доминантой становится городская бытовая песенность. Общие и местные престольные праздники принимают форму массовых праздничных гощений и гуляний, охватывающих крупные и мелкие населенные пункты и все группы населения. Стабилизируется своеобразная территориально-праздничная структура года – с «базисными» молодежными вечеринками и супрядками в каждой деревне.

На уличных гуляньях и домашних вечеринках усваивается огромное количество идущих из города бытовых песен, романсов, бальных танцев и соответствующих танцевально-инструментальных форм. Происходит интеграция местного песенного репертуара и стилистическое сближение его с бытовой городской песенностью. В связи с активным распространением гармоник преимущественное развитие получают вокально-инструментально-хореографические формы (припевки, частушки), в которые превращаются даже классические хороводные песни. Весь этот пласт песенности выстраивается в особое песенно-игровое действие или цикл («круговина», «ходить на песни»), в котором достаточно органично соединяются песни и игра, инструментальное музицирование и хореография, этикетный церемониал и импровизация. В свою очередь, этот комплекс включается в общую композицию вечеринки, где не менее органично сосуществуют самые свежие новации и архаичные по своей сути элементы вроде вызывания «чужаков» через печную трубу или «освещение девок». Не исключено, что деятельность драмкружка в пожарном депо и маскарадные вечера стимулировали активизацию традиции святочного ряженья и народных святочных представлений¹⁹.

¹⁹ Сведения о представлениях «Царя Максимилиана» в селе Мшага буквально по крупицам собирали М. К. Бурьяк и участники руководимого ею новгородского фольклорного ансамбля «Кудесы». Знаменитая народная драма восстановлена (как ранее ими же «Лодка» – «Утаман»); царь Максимьян снова укрощает непокорного сына Адольфу и повелевает своими подданными, жителями града Антонова – участниками ансамбля и мшагскими певицами.

Слободские формы культуры пульсировали неравномерно, подчиняя себе практически все традиционные формы в «сельских столицах» вроде Медведя и Мшаги и ослабевая, расслаиваясь и рассеиваясь по мере удаления от них. Тем не менее отдельные элементы слободской культуры обнаруживаются у всего русского сельского населения (за исключением, может быть, отдаленных замкнутых уголков старообрядческих общин). Обще-русским явлением стала система общих и местных престольных праздников и связанных с ними праздничных гощений и гуляний. Со второй половины XIX в. стали распространяться городские, в том числе «легкие», танцы и танцевально-инструментальная музыка. Наконец, неисчислимое разнообразие общерусских и локальных форм возникло в наиболее динамичной сфере вокально-инструментального музицирования.

Проблема слободского фольклора не ограничивается прошлым, хотя и не столь отдаленным. Практика бытового песенно-инструментального музицирования в современной деревне наследует и продолжает некоторые формы слободского фольклора и в каком-то смысле слободскую культуру в целом. Эта сфера мало отражена в публикациях и в еще меньшей степени изучена. Можно назвать только несколько диссертационных исследований, затрагивающих эту тему, хотя авторы и не ставили собственно проблему слободского фольклора²⁰.

²⁰ *Бойко Ю. Е.* Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки Русского Северо-Запада. Автореферат дис... канд. искусствоведения. Л., 1982; *Афанасьева А. Б.* Традиционный танцевальный фольклор современной русской деревни (на материале северо-западной зоны РСФСР). Автореферат дисс... канд. искусствоведения. Л., 1984; *Яхонтова Е. С.* Музыкальный быт современного русского села (на материале одной локальной традиции Поволжья). Автореферат дисс... канд. искусствоведения. Л., 1985. См. также коллективные труды, подготовленные фольклористами ЛГИТМиК: *Земцовский И. И.* Социалистическая культура и фольклор // Народная музыка СССР и современность. Л., 1982; *Фольклор и фольклоризм. Вып. I: Традиционный фольклор в современной художественной жизни / Сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. Л., 1984; Фольклор и фольклоризм. Вып. II: Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли / Сост. и отв. ред. В. А. Лапин. Л., 1989.*

В статьях Ю. Бойко и Н. Дегтяревой впервые рассматривается феномен современных фольклорных «пяточков» (в Москве и Ленинграде), где фактически вновь ожила собственно слободская культура – специфический, но вполне закономерный этап исторического развития русской культуры в целом.

Севернорусская свадьба

Об одной исполнительской версии
в свадебной традиции
Карельского Поморья
(К вопросу о музыкально-песенном
мышлении в фольклоре)*

В истории русской фольклористики Карелия занимает особое место. Открытие в XIX в. в Заполярье живой русской эпической традиции стало своего рода эпохальным событием, с которого начался качественно новый период изучения русского фольклора. Карелия предстала удивительным заповедником севернорусского фольклора и вообще русской архаики. Особенности развития традиционной народной культуры на Русском Севере получили убедительное объяснение в концепции К. В. Чистова¹, но многие вопросы еще не исчерпаны и не осмыслены современной наукой. Сейчас важно осознать такое качество русского фольклора в Карелии, как *этническая обостренность* его развития, реализовавшаяся не только и, вероятно, не столько во внешних формах, сколько в особом внутреннем пульсе, внутренней напряженности и интенсивности традиционного искусства, в том числе и в исторически длительной его продуктивности, утверждающей и поддерживающей этническое самосознание народа. И может быть, именно поэтому русский фольклор Карелии до сих пор дает возможность изучать самые сложные проблемы, актуальность которых увеличивается по мере угасания фольклорной традиции. Одну из таких проблем, связанную с музыкально-песенным мышлением в фольклоре, мы и попытаемся поставить в настоящей работе на редчайшей по аналитическим возможностям записи, сделанной в Карельском Поморье.

* Опубликовано в сб.: Музыкальное искусство Карелии / Ред.-сост. Р. Ф. Зелинский. Л., 1983. С. 32–55.

¹ См.: Чистов К. В. Актуальные проблемы изучения севернорусских обрядов // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974; Чистов К. В. Проблемы этнографического и фольклорного изучения Северо-Запада СССР // Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Л., 1977.

Есть, вероятно, глубокий смысл в том, что музыкознание именно в XX в. вплотную приступает к изучению музыкального мышления – приступает, накопив, с одной стороны, громадный опыт эмоционально-смысловой и образно-ассоциативной интерпретации музыки, опыт анализа и классификации музыкальных структур и самих законов структурирования, а с другой – взяв на вооружение некоторые приемы и методы смежных дисциплин: структурной лингвистики и психологии, теории эволюции и статистических методов, общей теории систем и социологии и т. д. И дело не только в том, что музыкознание как наука созрело для решения этой кардинальной для него проблемы и что в значительной степени отработаны методы необходимой координации разных отраслей знания, – поворот основных научно-исследовательских интересов связан, по-видимому, с состоянием самого языка европейского музыкального искусства. XX в. в музыке дал невероятное разнообразие не только стилей, но и систем мышления, уничтожив тем самым понятие «единый музыкальный язык», имевшее реальное содержание на протяжении, по крайней мере, трех предыдущих столетий. В первую очередь именно поэтому музыкознание и оказалось перед необходимостью ответить на вопрос, что же такое музыкальный язык и – шире – музыкальное мышление.

Нечто сходное происходит и в фольклоре, в том числе и в русском, хотя временные границы, разумеется, не везде и не во всем совпадают. Русский традиционный фольклор переживал свой кризис еще в XIX – начале XX в. Сейчас он как язык и как функционирующая система в целом уже не существует. Сохраняются лишь отдельные территориальные очаги избирательного в жанровом отношении функционирования, на всей же территории фольклор частично сохраняется только в памяти последних носителей традиции как наследие прошлого. Новые самостоятельные формы проявления творческого начала еще не приобрели ни устойчивости, ни определенности, не выработали собственных традиций и тем более не создали нового языка.

Таким образом, вопрос о сущности народного музыкального мышления стоит перед музыкальной фольклористикой в еще более острой и, можно сказать, драматической форме. Острота эта объясняется целым рядом причин.

Во-первых, как уже было сказано, традиционный фольклор не только давно пережил свою продуктивную стадию существования, но находится на грани полного исчезновения.

Во-вторых, фольклор как искусство устной традиции не оставляет нам письменных памятников, тем более памятников музыкального творчества, что неизмеримо усложняет задачу по сравнению с профессиональным искусством, а в связи с первой причиной заставляет музыкантов-фольклористов большую часть времени и сил отдавать сбору и фиксации произведений народного творчества. Последние сто лет в русской музыкальной фольклористике прошли в первую очередь под этим знаком – вплоть до сегодняшнего дня.

Наконец, в-третьих, методику постановки проблем музыкального мышления и некоторые основные категории, которые вырабатываются сейчас общим музыковедением, нельзя в том же виде применять к фольклору. Народное творчество по некоторым характеристикам существенно отличается от профессионального искусства. Может быть, отчасти поэтому проблемы музыкального мышления по существу в отечественной фольклористике еще не ставились. Мы все еще находимся на стадии анализа и классификации народно-песенных структур, поскольку запись и фиксация произведений народного творчества продолжаются, и все более интенсивно, а новый материал не только подтверждает прежние результаты исследований, но зачастую и разрушает их своей новизной и нетрадиционностью, с точки зрения теории. В то же время музыкальная фольклористика по существу начинает становиться наукой теперь, когда традиционный фольклор фактически уже исчезает, а следовательно, исчезает и материал, количественно необходимый для полноценного становления науки. Именно поэтому мы рискуем упустить возможность решения важнейших проблем, в том числе тех, что связаны с сущностью народного музыкального мышления. Приведем только один пример, касающийся общей проблематики.

В связи с определением понятия «музыкальное мышление» М. Г. Арановский пишет, что «выяснить существо музыкального мышления можно лишь исходя из тех функций, которые оно выполняет в качестве мыслительного аппарата, обслуживающего разновидности музыкальной деятельности. Этих разновидностей, как

известно, три: создание музыки, ее восприятие и исполнение. Однако, исследуя функции музыкального мышления, достаточно учитывать только две первые, поскольку третья (исполнение) при ближайшем рассмотрении оказывается, в свою очередь, их порождением»². Далее определяются и две основные формы музыкального мышления – продуктивная и перцептивная, соответствующие созданию музыки и ее восприятию³.

Если спроецировать эту, на наш взгляд, верную по отношению к профессиональному искусству модель на фольклор, то становится очевидным, что она нуждается в существенных коррективах.

Во-первых, явно отличается от сферы профессиональной музыки фольклорное восприятие. В то же время эта проблема в наименьшей степени разработана наукой, так как все наши представления о фольклоре основаны в первую очередь на нашем собственном опыте, т. е. на восприятии фольклора представителями в целом другой культуры и, в частности, музыкантами, воспитанными на профессиональной европейской музыке. За неимением места мы не развиваем эту тему; отметим только, что, с точки зрения проблем мышления, восприятие произведений фольклора должно рассматриваться, на наш взгляд, в среде самих носителей фольклорной традиции.

Во-вторых, в фольклоре, как известно, создание и исполнение, как правило, не являются самостоятельными видами деятельности. Более того, даже теоретически эти две категории не расчленяются, поскольку существуют в синкретическом (или синтетическом) единстве – так же, как песня изначально является единством слова и музыки. Отсутствие письменной фиксации, которая в профессиональном искусстве обеспечила возникновение исполнительства как самостоятельного вида музыкальной деятельности, является причиной того, что произведение фольклора существует в традиции, т. е. хранится в *памяти* носителей этой традиции, но проявляет свое существование только в исполнении, в момент исполнения и в форме исполнения. Пока произведение фольклора не исполнено, мы

² Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 90.

³ Там же. С. 92.

не можем сказать, что оно существует, т. е. создано. В то же время каждое исполнение может быть актом не только воссоздания, но и создания или пересоздания одновременно. Всякое вариантное воспроизведение-исполнение включает в себя элемент творческого созидания; провести границу здесь невозможно. В лучшем случае можно лишь с известной вероятностью сказать, что такой-то народный исполнитель либо в большей степени воспроизводит-исполняет, либо в большей степени исполняет-создает⁴.

Как видим, важным звеном фольклорной традиции является память как необходимый компонент исполнения-воспроизведения. Если в области профессиональной музыки долговременная память участвует прежде всего в процессе восприятия и оказывается подчас решающим фактором качества и даже возможности восприятия, то в фольклоре память – это в первую очередь условие существования и функционирования самой традиции. Объем слушательского тезауруса в сфере профессиональной музыки чрезвычайно субъективен, так как его фонд практически безграничен. В фольклорной среде фонд и тезаурус в принципе совпадают и определяются данной местной традицией, основной песенный и мелодический состав которой известен практически всем, и каждый в той или иной степени активно или пассивно им владеет.

Но как функционирует механизм традиционной фольклорной памяти? Противопоставление *помнят – воспроизводят* мало что объясняет и практически не оставляет исследовательской зацепки к проблеме мышления. Вопрос, по-видимому, заключается в том, *что помнят и как воспроизводят* то, что помнят. Очевидно, что и помнят, и воспроизводят не всё и не буквально – достаточно напомнить о вариантности. Стало быть, память народной традиции предполагает дифференциацию музыкально-песенной структуры, и различные элементы или уровни ее неравнозначны для народных исполнителей. Следовательно, проявление памяти

⁴ Ситуация в принципе не меняется даже в практике народных музыкантов-профессионалов (например, у гуцульских скрипачей, казахских *кюйши* или киргизских *комузчи*), где традиция сохраняет имя автора того или иного произведения: функционируют и бытуют такие произведения все равно по законам устного народного творчества.

в фольклоре тесным образом связано со структурообразующей функцией музыкального мышления.

Имея в виду профессиональную музыку, М. Г. Арановский говорит о том, что «в сочетаниях и связях» элементов структуры музыкального произведения, в «динамике их временного развертывания запечатлевается не только результат, но и сам *процесс* мышления» (курсив мой. – В. Л.)⁵. Очевидно, что законченное произведение представляет собой прежде всего *результат* процесса мышления, а уж затем в какой-то степени отражает и сам процесс творческого мышления во всей его сложности и многослойности. Анализируя произведение, мы можем понять логику структуры; почему автор предпочел именно эти элементы, их связи, отношения и последовательность каким-либо другим элементам, но каким именно – на этот вопрос можно ответить только при анализе эскизов, набросков, черновых вариантов рукописи и т. д. Если все это есть в распоряжении исследователя, можно с известным основанием восстановить и представить процесс конкретного творческого акта, результатом которого и является данное произведение. Письменная фиксация и стиль работы некоторых композиторов дают такой, подчас бесценный, материал.

Посмотрим, как обстоит дело в фольклоре. Основной материал, которым располагает музыкант-фольклорист, – это нотации, т. е. опубликованные или неопубликованные записи песенных мелодий. Вынесем за скобки вопрос об адекватности нотаций реальному звучанию народных песен и посмотрим, что представляют собой эти записи с интересующей нас точки зрения. Очевидно, что мы тоже имеем дело прежде всего с *результатами* неких творческих актов. Вся теория музыкальной фольклористики, относящаяся к структурообразующей функции народного музыкально-песенного мышления, основывается почти исключительно на подобных «результатах», на одномоментно зафиксированных конечных структурах, которые хотя и безусловно отражают некоторые стороны мышления, так как являются его результатом, но почти не дают материала для изучения *процессов* мышления. Неоднократно предпринимавшиеся и до сих пор предпринимаемые фольклористами-теоретиками попытки выстроить ту

⁵ Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. С. 93.

или иную последовательность народно-песенных форм и структур имеют в бóльшей степени исторические и социально-бытовые обоснования в представлениях профессиональных музыкантов об эволюции структур (т. е. в сознательной или бессознательной проекции истории развития профессионального музыкального мышления на фольклор) и в гораздо меньшей степени основаны на собственных законах народного музыкального мышления и его процессах. На самом высоком и обобщенном уровне подобные гипотетические последовательности, конечно, отражают эволюцию народно-песенных форм, однако не затрагивают «низший», но не менее важный и существенный уровень непосредственного *структурирования как процесса мышления*.

Возникает естественный вопрос: а возможны ли вообще, в принципе, подобные наблюдения в искусстве бесписьменной традиции. Но современное состояние традиционного фольклора, произведения которого, особенно обрядовые, исполнителям приходится, как правило, с усилием «извлекать из памяти», – именно эта ситуация может помочь исследователю. Дело в том, что мы почти никогда не ведем запись в тех редких и счастливых случаях, когда наши информаторы начинают петь, еще не вспомнив окончательно структуру и мелодический облик песни, путаются, сбиваются, импровизируют и наконец в процессе пения находят определенную традиционную форму, – другими словами, мы упускаем и не фиксируем происходящий на наших глазах *процесс реальной работы механизма музыкальной памяти*, «сопротивление материала» и преодоление этого сопротивления, процесс поиска и воссоздания звуковой структуры того идеального песенного образа, который существует в их сознании. И если даже такое исполнение случайно оказывается на магнитной ленте, нотации подобного рода в силу известной психологической установки собирателей на «полноценные образцы», как правило, не попадают в публикации, а сам материал, насколько нам известно, еще никем серьезно не исследован. Между тем записи «случайного», ненормативного исполнения могли бы оказаться драгоценным материалом для большого круга исследователей, связанных прежде всего с проблемами народного музыкально-песенного мышления и, в частности, с его структурообразующей функцией.

Основным источником подобного материала может стать в первую очередь научно ориентированная, экспериментальная экспедиционно-полевая работа. Описанная же выше ситуация – это неподготовленный полевой эксперимент, который невозможно запланировать и провести, это счастливый случай, к которому нужно всегда быть готовым и не упустить его. В полевой практике такие случаи – явления не исключительные и не столь уж редкие. И хотя, как было сказано выше, записи ненормативного исполнения в публикации и сборники практически не попадают (кроме начала первых строф или – гораздо реже – целой строфы), нет правила без исключения – иногда нотация длительного ненормативного исполнения оказывается на страницах сборника. Один такой случай мы и разберем в настоящей статье.

В сборнике «Русские народные песни Карельского Поморья» опубликована свадебная песня с известным зачином «Не буйны ветры наваяли», записанная от двух сестер, уроженок ныне затопленной деревни Выгостров Беломорского района⁶. Запись эта необычна тем, что в ней фактически объединены две самостоятельные песни: «Не буйны ветры» и корильное величание свату (вторую песню далее будем называть «Сватушка»). Обе песни традиционны по текстам и имеют аналогии в свадебных циклах соседних сел беломорского Поморья (анalogии эти будут показаны позднее). Приведем начало словесного текста этой записи:

1. Не буйны ветры
Наваяли, они наваяли, да
 2. Нежданны гости, нежданны гости
Наехали, они наехали.
 3. Поезжана на двор съехали,
Они съехали.
 4. Дай что тебе свату большому,
 5. Да еще бы свату большому,
 6. Затрясло бы тебя, сватушко,
 7. На печи да под шубою,
 8. Под трёма одеялами.
 9. Да еще свату большому...
- и т. д.

⁶ Русские народные песни Карельского Поморья / Сост. А. П. Разумова, Т. А. Коски, А. А. Митрофанова (Институт языка, литературы и истории КФ АН СССР). Л., 1971, № 160. Далее – Карельское Поморье. (Об этом сборнике см. нашу рецензию в журнале «Советская этнография». 1973. № 6.)

Если рассматривать только текст, может возникнуть впечатление заурядного и довольно часто встречающегося явления: к основной песне («Сватушка») присоединен зачин другой песни – первые три строфы, которые обычно исполняются с мелодией основной песни. Именно так эта запись и прокомментирована составителями сборника. Однако необычно полная для сборников нотация магнитофонной записи (нотировано 11 строф) дает совершенно другую картину: зафиксированы не только две разные песни, объединенные одним исполнительским актом, но и сам *переход* от одной песни к другой, постепенный поиск, восстановление-припоминание и становление традиционной устойчивой формы второй песни. При этом если в поэтическом тексте «Сватушка» сразу и определенно начинается с 4-й строфы, то соответствующая музыкально-строфическая структура устанавливается только к 9-й строфе и, следовательно, переход занимает семь строф (3–9).

Прежде чем анализировать переходный раздел, остановимся кратко на крайних частях записи и сравним обе песни между собой⁷:

Пример 1

а) $\text{♩} = 152$

1. Не буй - ны ве - тры на - ве - я - ли о - ни на - ве - я - ли, да

2. Не - жа - ны го - сти, не - жа - ны го - сти на - ха - ли, о - ни на - е - ха - ли

б) $\text{♩} = 76$

9. Да е - ще - сва - ту - бо - ль - ше - му.

10. Да из(ы) - ме - нши - ку де - во - чье - му.

Являются ли эти крайние точки действительно традиционными устойчивыми песенными формами? Если так, то средняя часть записи представляет собой пере-

⁷ Во всех нотных примерах графика и более дробная, чем обычно, тактировка принадлежат автору.

ход от одной песни к другой; если нет, тогда вся запись – свободная импровизация.

Проще обстоит дело со второй песней (см. пример 1б). В 9–11 строфах, включенных в нотацию, певицы исполняют песню практически без вариантов. Это первое существенное свидетельство того, что исполнители действительно нашли традиционную форму, устойчивость которой обеспечивалась ее ритуально-обрядовой функцией. Традиционность подтверждается и другими музыкальными вариантами песни, записанными главным образом в соседних населенных пунктах на Поморском берегу. Покажем их все вместе, для удобства сравнения транспонировав к одному сопоставимому уровню⁸.

Пример 2

а) 9. Да с - ше - бы сва - ту боль - ше - му.

б) 1. За - тра - сло - бы те - бя сва - туш - ка.

в) 2. Ско - ро - сжи - вой раз - дум - ши - чек.

г) 2. На пе - чи да под шу - бо - ю

д) 3. Ты у - да - лый доб - рый мо - ло - дец.

е) 2. Ста - рой жи - зни раз - лу - чни - чок.

⁸ Примеры: 2а (деревня Выгостров, анализируемая запись); 2б (Беломорск) – Русские народные песни Поморья / Сост. и соб. С. Н. Кондратьева. М., 1966, № 73 (далее – Кондратьева); 2в (деревня Шижня) – Кондратьева, № 85 (песня с зачином «Чужой чужальщик», корильное величание жениху, после чего на этот же напев исполняли «Сватушку»); 2г (село Сухое) – Лапин В. А. Напевы свадебных песен Поморского берега Белого моря // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 194; 2д (село Вирма) – Там же. С. 193 («Чужой чужальщик»); 2е (село Варзуга) – Балашов Д. М., Красовская Ю. Е. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969, № 21 («Трясуница» – корильное величание жениху и свату).

Очевидно, что выгостровские певицы не набрали на случайно подвернувшуюся мелодическую конструкцию, но действительно восстановили традиционную песенную форму, бытовавшую подчас почти в точно таком же виде в соседних селах. Варианты песни, расположенные в примере 2 соответственно реальному расположению сел, в которых они записаны, показывают поразительную устойчивость основных признаков этой структуры и вместе с тем постепенное изменение ее интонационно-ладового облика⁹. Мы не будем прослеживать эти изменения, а, наоборот, отметим то общее, что сохраняется во всех вариантах.

Принципиальное тождество обнаруживается на уровне ритма (в широком значении). Во всех вариантах – однострочная строфа со слоговой нормой стиха 8–9 слогов. Музыкальные строфы равны по количеству счетных единиц и по формуле слогоритма. Ритм внутрислоговой (т. е. распевы) различается, но только внутри слогоритмической формулы, не нарушая ее. Метр переменный; разница в окончаниях строф (и, соответственно, в их началах) связана в первую очередь с мелодическим подчеркиванием последнего или предпоследнего слога (ср. варианты из Сухого и Вирмы). Устойчивый момент метрической формы – переменность второго-третьего тактов (в нашей тактировке).

Отметим еще одно обстоятельство. По имеющимся у нас материалам, рассматриваемая ритмическая форма в свадебных песнях Белого моря связана только с корильными величаниями жениху и свату. В некоторых свадебных циклах они существуют в качестве двух самостоятельных песен, но чаще всего исполняются одна за другой без перерыва и на один напев, превращаясь фактически в одну песню, адресованную сначала одному свадебному персонажу, затем другому.

Обратимся к началу записи (пример 1а). Тут ситуация гораздо более сложная. 1-я строфа – тоже поиск нужной формы, которая относительно точно устанавливается во 2-й строфе. Неуверенное начало объясняется, по-видимому, не только тем, что певицы подзабыли песню, но и тем, что на Поморском берегу существуют две разные свадебные песни с одинаковым текстовым зачином:

⁹ Наиболее существенно отличаются варианты из Вирмы и Варзуги – последний записан на другом берегу Белого моря.

Не буйны ветры навеяли (да),
Нежданы гости наехали (да).

Однако кроме разных сюжетов они различаются и формой мелострофы. Во второй песне, которую мы здесь не будем рассматривать, две приведенные выше строки именно в таком виде образуют одну строфу с двумя соответствующими музыкальными построениями¹⁰. Такая строфа – наиболее распространенная в свадебных песнях Белого моря. Другая же песня, которая нас интересует, имеет совершенно иную строфическую форму, в общем одинаковую в тексте и в мелодии¹¹:

- | | |
|---|---|
| 1. Не буйны ветры,
Не буйны ветры
Навеяли,
Они навеяли (да). | 2. Нежданы гости,
Нежданы гости
Наехали,
Они наехали (да). |
|---|---|

Четырехчастная структура поэтической строфы ААВВ в песне «Не буйны ветры» – это норма, известная еще с первой ее музыкальной публикации в сборнике М. А. Балакирева¹². Слоговая норма строфы 5+5+4+6 (у Балакирева 5+5+5+5) также резко отличается от подавляющего большинства беломорских свадебных песен с нормой 8/9+8/9. Музыкальная форма совпадает в этой песне с формой поэтической строфы расчлененностью на четыре соответствующих построения, хотя мелодическое соотношение частей может быть различным (ААВВ и ААВС – на Белом море, АВСС – у Балакирева).

Таким образом, очевидно, что с точки зрения общей строфической формы, поиск исполнительниц в первых двух строфах не хаотичен, но точно нацелен на воспроизведение хотя и сравнительно редкой для Белого моря, но традиционной песенной формы. Первая текстовая строка еще не попадает в нужную форму, так как в ней пропущен первый структурный повтор и первая строка нормативной строфы объединяется с третьей («Не буйны ветры | навеяли»). Объединение происходит тем естественнее, что образуется 9-сложная строка, чаще

¹⁰ См., например, Кондратьева, № 94 (село Вирма). Из этой публикации взяты и две приведенные строки текста.

¹¹ Кондратьева, № 32 (село Сухое).

¹² Балакирев М. А. Русские народные песни / Ред., предисл., иссл. и прим. Е. В. Гиппиуса. М., 1957. № 1. Подробно об этой песне и ее библиографию см.: Там же. С. 282–283. Другой распространенный свадебный сюжет с такой же (чаще всего) строфической формой – «Вьюн на воде».

всего и встречающаяся в свадебных песнях. Нужная строфическая форма восстанавливается с конца – с повтора второй половины получившейся строки, причем повтор воспроизведен уже точно, с добавлением двухсложного слова: «... навеяли | они навеяли». Слоговая структура нормативной строфы, таким образом, уже почти полностью восстановлена: 9 (5–4)+6, что и подтверждается во второй строфе.

Структурное соответствие музыкальной и поэтической строф сказывается и в том, что восстановление мелодии идет тем же путем, что и восстановление строфической структуры текста. Определенность мелодической линии и точность ритмических отношений устанавливается в конце строфы, при повторении второй половины текстовой строки (т. е. в четвертой части нормативной строфы). До этого раздела певицы импровизируют «где-то рядом», используя, в частности, интонационные обороты, совпадающие или близкие другой выгостровской свадебной песне «Уж вы девушки»¹³:

Пример 3

Музыкальный пример 3. Две строки нотной записи с лирическими текстами. Первая строка начинается с '9' под первой нотой. Темп обозначен как $\text{quarter note} = 212$. Ритмическая структура соответствует описанию в тексте: 9 (5–4)+6.

Эти «соседние» обороты частично сохраняются и в начале 2-й строфы, но форма строфы уже почти точно восстановлена. Однако если сравнить ее с вариантом,

¹³ Кондратьева, № 31 (село Сухое). Во время экспедиционной поездки летом 1974 г. нам удалось установить, что А. М. Конарева, исполнявшая для записи эту песню и запевавшая в некоторых других, родилась и провела девичество в Выгострове и, следовательно, представляла не сухонскую песенную традицию (по месту записи), а выгостровскую (в свадебных песнях). Возможно, именно это объясняет необычность, свободу и импровизационность исполнения сухонской артели, которые отмечает С. Н. Кондратьева во вступительной статье к сборнику. Дело не только в талантливости Конаревой, а в том, что в сухонской песенной артели объединились представительницы разных песенных традиций. И проблема, как взаимодействуют в процессе совместного пения носители разных традиций, всерьез еще не рассматривалась.

записанным в соседнем селе Сорока (ныне г. Беломорск), расположенном в устье реки Выг, в восьми верстах от Выгострова, разница оказывается существенной¹⁴:

Пример 4

2. Не жданы гости, не жданы гости на -
с - - - халы, о - ни на - с - - - халы.

Общее – в четырехчастном строении мелострофы и в интонационно-ладовом каркасе мелодий, но ритмическая организация другая: во-первых, трехдольный метр, определенность и постоянство которого подчеркиваются устойчивой ритмической фигурой с дроблением первой доли; во-вторых, в приведенном варианте слышно иное ритмическое соотношение текста и мелодии. Счетная единица музыкального времени здесь равна слогу, так что возникает *межслоговая* ритмическая пульсация, в то время как в выгостровской песне единица времени меньше слога, в результате чего возникает *внутрислоговая* ритмическая пульсация. (Отсюда в нотации выгостровской песни предложена более дробная тактировка, фиксирующая эту пульсацию.)

Таким образом, в ритмическом отношении песни представляют два совершенно разных стиля, причем и география этих стилей на Белом море различна: на Поморском и Карельском берегах, к которым принадлежит и Выгостров, во всех свадебных песнях обнаруживается межслоговая ритмическая пульсация; внутрислоговая же пульсация локализуется (по нашим записям) только в песнях Кандалакшской губы, и, следовательно, выгостровская песня оказывается единственным зафиксированным исключением из местного стиля¹⁵. Исполнение,

¹⁴ Кондратьева, № 72 (г. Беломорск). В примере приведена 2-я строфа, так как и здесь в 1-й строфе исполнительницы ищут форму, причем ищут примерно так же, как и выгостровские певицы.

¹⁵ См.: Лапин В. А. Русские свадебные песни поморов как музыкально-этнографическая система / Автореф. дис... канд. искусствоведения. Л., 1976; Лапин В. А. «Холостые» и «женатые кружки» в терско-кандалакшской свадебной традиции // Русский народный свадебный обряд / Ред. К. В. Чистов, Т. А. Бернштам. Л., 1978. С. 232–246.

запись которого анализируется, объединяет не просто две разные песни, но песни разных ритмических типов, так как «Сватушка» совершенно очевидно принадлежит «законному» для Выгострова типу межслоговой ритмической пульсации.

Итак, во 2-й строфе певицы почти точно восстановили мелодическую структуру песни «Не буйны ветры». Почему они вдруг отказались продолжать ее и начали, не прерывая пения, искать другую песню? Почему не прервали пения после первых неудачных проб, а в течение долгих семи строф элемент за элементом восстанавливали форму нужной песни? По публикации на подобные вопросы не ответить. Может быть, до начала пения у них была установка на «Сватушку», и, спев две строфы, они вдруг осознали, что поют не то, что хотели. Во всяком случае, фермата на последнем звуке 2-й строфы весьма выразительна и может быть истолкована как момент остановки-размышления. Именно после ферматы начинается большой переходный раздел, к анализу которого мы и перейдем.

Пример 5

2. Не - жа - ны го - сти, не - жа - ны го - сти на - е - ха - ли, о - ни на - е - ха - ли.

3. По - е - жда - на на двор сь - ха - ли, о - ни сь - ха - ли.

4. Да(й) что те - бе сва - ту - боль - ше шко -

5. Да е - ще сва - ту - боль - ше - му.

6. За - тра - сло бы те - ба сва - ту - шко,

7. На пс - чи да под шу - бо - ю

8. Под тре - ма о - де - я - ла - мы

9. Да е - ще сва - ту - боль - ше - му.

Рассмотрим сначала поэтический текст. Выше уже отмечалось, что собственно «Сватушка» начинается с 4-й строфы. В 3-й же строфе, во-первых, повторяется структура первой строфы, а во-вторых, эта строфа попала сюда из другой песни, бытующей либо со сходным зачином (о чем уже говорилось), либо с зачином «Не слыжала»¹⁶. Строфа этой песни – уже третьей по счету – частично подчиняется четырехчастной форме первой песни:

Поезжана на двор съехали,
они съехали.

Однако в этой строфе появляется и новое качество: первая из двух приведенных строк не только совпадает со слоговой нормой «Сватушки» (9 слогов), но уже не делится на две части, которые бы соответствовали слоговой норме членения первой песни (5+4). С одной стороны, это естественно, поскольку строфа взята из песни с иной структурой. С другой стороны, показательно, что певицы при первой же пробе использовали песенную строку иной структуры, не совпадающей с исходной песней и, наоборот, совпадающей со стихом «Сватушки». Совпадение касается не только стиховой нормы, но и метрики стиха – типичный для свадебных песен 8–9-сложный бесцезурный стих с двумя главными ударениями на третьих слогах от начала и от конца строки.

Это, хотя и на другой песне, но разом достигнутое качество стиха своеобразно проверяется и уточняется в двух следующих строфах – уж однострочных, без повтора. Своеобразие заключается в том, что эти две строфы оказываются одинаковыми по смыслу и содержанию и по общей слоговой норме, но различаются, казалось бы, незначительной деталью в метрике:

Дай что тебе свату большому,
Да еще бы свату большому.

На самом же деле это различие весьма существенно, так как двухсложная анакруза – это стилистическая норма, которая далее в песне ни разу не нарушается, так же как не нарушается и общая метрическая схема, реализующаяся в двух вариантах – 8- и 9-сложном – с соответствующим изменением количества слогов между двумя главными ударениями (2 или 3 слога).

¹⁶ См., например: Кондратьева, № 67.

Таким образом, текст «Сватушки» начинается с 4-й строфы, но в 5-й, повторной, происходит упорядочение и окончательное восстановление его метрики.

Более длительно и с большим трудом восстанавливается музыкально-песенная структура. Если в самом общем виде можно сказать, что процесс поиска и восстановления песни в целом идет по двум параллельным и отчасти самостоятельным руслам – поэтической и музыкальной структур, то восстановление-поиск музыкальной структуры происходит на нескольких разных уровнях, которые в отдельных случаях взаимосвязаны и взаимодействуют, а в других существуют вполне автономно.

О форме музыкальной строфы нет необходимости говорить особо, так как она связана с формой поэтической строфы и соответствует ей. В 3-й строфе еще сохраняется повтор, аналогичный повтору в 1-й строфе, но уже с 4-й строфы устанавливается и сохраняется до конца форма одностроочной мелострофы без повтора, которая совпадает с традиционной формой «Сватушки».

Иначе происходит поиск в интонационно-ладовой сфере. Начало 3-й строфы, надо полагать, – сознательное и решительное изменение мелодической линии, сознательное после ферматы-раздумья и в связи со сменой текста. Однако во второй половине мелодии «застревает» интонация предыдущей песни, усиленная сохранившимся структурным поворотом (в тексте и в мелодии). И в следующих трех строфах (4–6) сохраняется это неустойчивое равновесие: в начале каждой строфы – интонационное обновление-поиск, в конце же все время сохраняется заключительный интонационный оборот первой песни. Строфа как бы поделена на две функционально разные части – активное «поисковое» начало и консервативно стабильное заключение-каданс¹⁷. Тем внешне неожиданнее резкая смена соотношения в 7-й строфе: в первой половине все еще продолжается поиск, а в кадансовой части вдруг возникает точная заключительная интонация мелодии «Сватушки». Неожиданность эта, впрочем, достаточно подготовлена как на

¹⁷ Не случайно в строфах 4–6 сначала поет одна исполнительница и только позднее к ней присоединяется вторая: активный интонационный поиск едва ли возможен в ансамблевом пении.

уровне ритма (что будет рассмотрено ниже), так и собственно интонационно-ладовыми средствами.

С 3-й по 8-ю строфу происходит постепенная, но внутренне очень активная перестройка интонационно-ладовой структуры. Для того чтобы проследить за этой перестройкой, рассмотрим сначала под этим углом зрения конечную цель поиска, т. е. напев «Сватушки». Он обладает ясной и сбалансированной ладовой композицией. Опуская верхний терцовый подголосок начала, можно показать ее следующим образом:

Пример 6



Отмеченные скобками двутакты обеспечивают симметрию расположения двух основных ладовых устоев – начала (es) и окончания (b); середина, выделяющаяся и сменой метра, объединяет оба устоя в одном характерном интонационном обороте и, кроме того, метрически организует интонацию таким образом, что второй устой (сначала – его звуколадовая сфера) попадает на метрически сильное время – не только музыкальное, но и стиховое (второе главное ударение текстовой строки). Можно, впрочем, рассмотреть интонационно-ладовую структуру напева и как двойной переход от первого устоя ко второму: первый двутакт es–b с временным преобладанием es и три остальных такта b–es–b с преобладанием b¹⁸. Для нашей задачи выделим два признака интонационно-ладовой композиции: во-первых, четко фиксированный начальный устой es и общее движение от него к b; во-вторых, непосредственное активное сопряжение двух устоев, от нижнего к верхнему, – только на стыке строф, в нижнем, основном голосе (кварта нижнего голоса в среднем такте не в счет – она не активна, так как находится во внутрислоговом распеве).

Вернемся теперь к 3-й строфе, т. е. к началу перехода (пример 5). Интонационно-ладовая ситуация здесь пря-

¹⁸ Воздержимся от интонационного микроанализа, при котором напев можно рассмотреть и как тройное вариантное (с мелодической инверсией) развитие исходной интонации первого двутакта. Интонационно-ладовая пластика напева столь совершенна, что чем дольше в него вслушиваешься, тем больше возможных ракурсов анализа открывается.

мо противоположна «Сватушке»: начало строфы – устой *b*, активная квартовая интонация – внутри строфы, ко второму главному ударению текстовой строки. Если проследить за этими двумя моментами на протяжении всего перехода, возникают две перекрещивающиеся линии их постепенного перемещения по горизонтали¹⁹. Квартовая интонация в 6-й строфе звучит дважды – сохраняясь еще на втором главном ударении²⁰ и захватывая первое ударение; в 7-й строфе кварта звучит уже только на первом ударении, а от второй интонации остается только ее нижний устой, повторенный через опевание; в 8-й строфе квартовая интонация смещается еще дальше «влево» и оказывается за пределами строфы, определяя только искомое соотношение окончания предыдущей и начала следующей строф. В результате «верх» квартовой интонации, т. е. устой *es*, оказывается в самом начале напева. В это же время устой *b* перемещается «вправо» («перекрест» – 6-я и 7-я строфы, где он совпадает с первым звуком квартовой интонации) и оказывается внутри строфы, в среднем такте. Можно наметить и третью линию: *b* как первый звук квартовой интонации в 3–6-й строфах – один звук *b*, оставшийся от квартовой интонации в 7-й строфе, – наконец, смещение «влево» и обе линии устоя *b* сходятся в среднем такте 8-й строфы²¹.

Таким образом, шаг за шагом преворачивается основа интонационно-ладовой композиции от напева «Не буйны ветры» к «Сватушке». Начальный устой *es* 8-й строфы подготовлен и заключением предыдущей строфы: освобождение устоя *b* от квартовой интонации (в 7-й строфе) тут же вызывает в сознании исполнительниц его собственную звуколадовую сферу и как следствие – точный заключительный оборот «Сватушки». В 8-й строфе в схематическом виде уже воспроизводится нижний голос нормативной строфы,

¹⁹ В примере 5 устой *b* обведен кружком, квартовая интонация отмечена скобкой; основой «отсчета» горизонтальных перемещений является метрическая структура текстовой строки, о чем говорилось выше.

²⁰ Имеется в виду интонация от предыдущего слабого слога к сильному.

²¹ Ладовая конструкция всего перехода так же удивительна, как в напеве «Сватушки»: можно провести и четвертую, сквозную, диагональную линию *b* – от начального устоя 3-й строфы к конечному устью 8-й.

а к заключительному обороту добавляется еще один интонационно точно восстановленный внутрислоговой распев. Остается, таким образом, только окончательно уточнить мелодию, что и происходит в 9-й строфе. Весьма существенно, что это уточнение обнаруживает интонационно-ладовое совпадение начала напева «Сва-тушки» (в 9-й, нормативной строфе) со второй, повторяющейся частью напева 2-й строфы: активная квартовая интонация b-es, перемещаясь «влево», сохраняет и всю интонационную «надстройку» верхнего голоса (g – f – es), частично теряя ее только в 6-й и 8-й строфах. Возникает еще одна, интонационно-ладовая арка, которая связывает весь переход от 2-й строфы до 9-й и, кроме того, выявляет мелодическое сходство двух в целом разных и самостоятельных напевов.

Тесно связано с мелодией восстановление ритма, которое можно рассматривать тоже на нескольких уровнях. Один из них – метрику стиха – мы уже рассмотрели. Остаются по крайней мере еще два уровня, на которых необходимо остановиться, – метр и слогоритм (внутрислоговой ритм в нашем случае представляется несущественным).

Неизбежность и необходимость метрического поиска очевидны в силу отмеченной стилистической разницы в ритмической организации двух песен. Графически счетные единицы времени соответствуют в первой песне восьмой, во второй – четвертной ноте. Следовательно, певицы должны были сменить звучащую меру времени, т. е. иначе организовать ритмические отношения мелодии и текста. Смена это происходит, казалось бы, сразу же, в начале 3-й строфы. Однако структурная инерция повтора, идущая от первой песни, инерция, в силу которой певицы при повторении текста повторяют и заключительный интонационный оборот первой песни, точно сохраняя его ритмические отношения, возвращает их к первоначальной временной мере (восьмой). Ощущение ее, очевидно, столь отчетливо и сильно в сознании певиц, что восьмушечная мера господствует целиком в следующей, 4-й строфе, мелодическая линия которой – отчасти, может быть, и поэтому наиболее неопределенна и далека как от той, так и от другой песни (кроме сохраняющегося каданса). Тут можно говорить о своеобразном психологическом столкновении: уже есть психологическая настройка на другую песню, реализованная в начале 3-й строфы сменой текста, мелодии,

ритма и его временной меры; в то же время окончание этой строфы возвращает к тому, от чего уже отказались, – в строфической структуре текста, в мелодии, ритме и его временной мере, т. е. практически во всем! Отсюда растерянность и как следствие – наибольшая мелодическая и ритмическая неорганизованность 4-й строфы²².

В 5-й и 6-й строфах «застрявший» мелодический каданс создает метрическую ситуацию, аналогичную мелодической: в первой части каждой из них в качестве меры ясно ощущается четверть, в заключении – восьмая. Другими словами, на протяжении одной строфы происходит смена не только метра, но и величины метрической доли.

Тем не менее в началах этих строф уже найдена точная ритмическая величина первых двух слогов текста. Эта мера распевания слогов распространяется затем на всю 7-ю мелострофу, которая оказывается переломной в установлении ритмического соотношения текста и напева. Перелом, правда, довольно прямолинеен; чувствуется почти физическое усилие – распеть все слоги равными длительностями, как и первые два слога в двух предыдущих строфах. Такое подсознательное волевое решение (или стремление) вполне вероятно, так как на протяжении четырех строф певицы не могли избавиться от кадансового интонационного оборота первой песни и тем самым не смогли достичь одного из самых существенных стилистических признаков «Сватушки» – другого ритмического соотношения текста и напева. Причем иная временная мера соотношения должна сохраняться на протяжении всей строфы.

Подчеркнуто равнодлительное распевание текста 7-й строфы тут же, в конце строфы, дает два практических результата: восстановленную заключительную интонацию «Сватушки» и точный распев третьего от конца слова (точный по месту в стихе и по протяженности, но не по мелодии). Ритмические изменения в 8-й строфе касаются уже только слогоритма на основе достигнутого единообразия временной меры.

²² Это заметно даже в тексте (см. выше), хотя, может быть, именно текст – начало «Сватушки» – и спасает ситуацию, т. е. спасает для нас: певицы не прерывают пение, найдя в этот критический момент хоть один определенный ориентир.

Поиск слогоритмической формы в значительной степени связан и зависит от других элементов песенной структуры, и прежде всего от метра (в широком смысле, включающего и метрику стиха). В частности, очевидно, что пока не установился на протяжении всей строфы нужный тип ритмического соотношения текста и напева, до тех пор не могла целиком восстановиться и слогоритмическая форма мелострофы.

Слогоритмическая форма в русских народных песнях, особенно в обрядовых, обладает большой устойчивостью. Общеизвестен, например, факт абсолютно точного сохранения какого-либо слогоритма в песнях, совершенно различных в интонационном отношении и принадлежащих разным, подчас значительно удаленным друг от друга традициям. Очевидно, что слогоритмические стереотипы в народно-песенном творчестве чрезвычайно сильны и устойчивы и поддаются принципиальным изменениям в гораздо меньше степени, чем другие элементы песенной структуры. Поэтому в нашем случае представляет особый интерес проследить процесс поиска и восстановления слогоритмической формы. Для наглядности выпишем таблицу слогоритма всего переходного раздела (штилями вниз показан внутрислоговой ритм).

Пример 7

3. По ез - жа - на на двор съе - ха - ли. о - ни съе - ха - ли.

4. Да что те - бе сва - ту боль - ше - му.

5. Да е - ще бы сва - ту боль - ше - му.

6. За - гряс - ло бы те - бя сва - туш - ко.

7. На пе - чи да под шу - бо - ю.

8. Под тре - ма о - де - я - ла - мы.

9. Да е - ще сва - ту боль - ше - му.

Поскольку в конце 3–6-й строф сохраняется мелодическое окончание из первой песни (с соответствующим слогоритмом), интерес представляют их начала. В 4-й строфе (к 3-й мы вернемся ниже), структурно наиболее не определенной, слогоритм также неустойчив и нейтрален. Зато слогоритмическая фигура первых шести слогов 5-й строфы, повторенная и в 6-й строфе, представляет уже не случайную последовательность длительностей, но оказывается формой слогоритма других выгостровских свадебных песен²³:

Пример 8

у И - ва - на мо - лод - ца
По слад - ку ме - ду кру - ши - ша - то - му да

Мелодии сравниваемых песен различны, певицы словно примеряют известные им ритмические фигуры к тексту «Сватушки». Прогон традиционных слогоритмических форм продолжается и в следующей, 7-й, строфе. Здесь слогоритм точно совпадает с одной из самых распространенных и устойчивых слогоритмических формул в севернорусских свадебных песнях²⁴:

Пример 9

Из - за ле - су, ле - су тем - но - го.

Как можно заметить, выписанный слогоритм в основном совпадает с 3-й строфой (без повтора), и это не случайно. «Примерив» иную ритмическую форму, певицы снова возвращаются к слогоритмической форме 3-й строфы; так, в «очищенном» от повтора и смены ритмической меры виде эта формула наиболее близка слогоритму «Сватушки». В 8-й строфе нужная слогоритмическая формула восстанавливается окончательно, хотя мелодия в первой половине строфы еще только приблизительно, в схематизированном виде напоминает мелодию «Сватушки». Восстановление это,

²³ Карельское Поморье, № 164 и 165.

²⁴ Такую слогоритмическую формулу см., например: Карельское Поморье, № 150, 151, 161, 166 и др.; Кондратьева, № 67, 76, 94 и др.

по-видимому, не представило для исполнительниц большого труда, так как слогоритмы 7-й и 8-й строф соотносятся по широко распространенному в народно-песенной практике Поморья принципу, который мы назвали *ритмическим расширением*. Суть его в том, что в напевах с одинаковой слоговой нормой строки некоторые ее участки в мелодии растягиваются, другие же, наоборот, сжимаются, сокращаются; при этом обязательно сохраняются и некоторые ритмически неизменные участки, так что такие слогоритмические формы всегда соотносимы между собой по тождественным слогоритмическим фрагментам. Ритмическое расширение довольно часто встречается и внутри одной песни с двухстрочной строфой. Приведем в качестве примера слогоритм свадебной песни, записанной на Белом море, недалеко от Выгострова²⁵:

Пример 10

При - о - - бе - ли всю гор - ни - ну да
Си - зо - - кры - лы - е го - лу - ба. А

Очевидно, что и в нашей записи слогоритмы 7-й и 8-й строф соотносятся по принципу ритмического расширения, хорошо, конечно, знакомому на слух исполнительницам²⁶:

Пример 11

На пе - чи да под шу - бо - ю,
Под тре - ма о - де - я - ла - мы

Слогоритмическая формула 8-й строфы – это только схема, внутрислоговое мелодическое и ритмическое

²⁵ Карельское Поморье, № 167 (село Шуерецкое).

²⁶ К сожалению, в сборнике помещены всего три свадебные песни, записанные от выгостровских певиц. Среди этих записей примера ритмического расширения внутри одной песни нет. В целом для Белого моря такие песни весьма характерны.

заполнение которой происходит в 9-й, нормативной, строфе. Таким образом, на уровне слогоритма певицы не просто импровизируют, но пользуются устойчивыми и известными им формулами, примеряя их к уже заданному поэтическому тексту.

Подведем краткий итог наших наблюдений. Восстановление песенной структуры идет одновременно на нескольких уровнях, причем очень неравномерно. Наиболее четко и в значительной степени автономно проявились уровни: 1) строфической формы – найдена в 4-й строфе, 2) слоговой нормы и метрики стиха – в 5-й строфе; затем найдены: 3) тип ритмического соотношения текста и напева, т. е. величины временной меры – в 7-й строфе, 4) формула слогоритма и ладовая композиция – 8-я строфа и, наконец, 5) мелодия и внутрислоговой ритм – 9-я строфа.

Неодновременность восстановления формы позволила, во-первых вычленив разные уровни песенной структуры и соотнести степень трудности их восстановления певицами; во-вторых, очевидно, что память исполнительниц дифференцирует песню по этим уровням и отнюдь не беспорядочно, но последовательно и точно ведет их к восстановлению традиционной формы. Можно предположить, что обнаруженная последовательность закономерна, т. е. что восстановление каждого следующего структурного уровня в этом случае было невозможно до восстановления предыдущих, и, следовательно, они находятся в определенной иерархической зависимости друг от друга. Разумеется, это только гипотеза, которая нуждается в тщательной проверке и уточнении на большом и стилистически разном фактическом материале.

Было бы заманчиво рассмотреть нашу запись как возможный материал или механизм возникновения мелодических вариантов и тем самым попытаться приподнять завесу еще над одним феноменом народно-песенного мышления. Другими словами, можно сформулировать следующий вопрос: являются ли подобные случаи в практике народных певцов источником или причиной возникновения песенных мелодических вариантов? Первый, чисто «музыковедческий», взгляд на запись перехода (пример 5) провоцирует именно такой подход – анализ «вариантной работы». Но тут-то и сказывается разница в сознании композитора-профессионала и народных исполнителей. Для композитора-

профессионала это действительно могли быть поиски единственного конечного варианта, и тогда первые восемь строф – это черновые наброски, эскизы, сознательный поиск «темы», – другими словами, внутренний процесс создания произведения. Для фольклориста же такая трактовка данного материала в принципе невозможна. Сознательное варьирование, особенно в обрядовом фольклоре, – это исключение из правил, во всяком случае, для русского песенного фольклора. Известно, что собственные мелодические варианты лирических песен создают только отдельные одаренные народные исполнители, но при этом они всегда опираются на устойчивые в данной традиции песенные структуры. Мелодические варианты возможны только при сохранении в этих вариантах устойчивой структуры в широком смысле. В нашем случае происходит не создание и не варьирование, а именно *поиск-восстановление* самой песенной структуры. «Проходящие» же образования лишены структурной устойчивости и поэтому не могут стать самостоятельно бытующими вариантами песни. Другое дело, что этот пример демонстрирует активное проявление самого процесса работы традиционной музыкально-песенной памяти и в связи с другими специфическими материалами может оказаться полезным при исследовании проблемы возникновения песенно-мелодических вариантов.

Предложенный аналитический этюд является частным наблюдением над конкретной единичной записью, и поэтому мы не претендуем на какие-либо обобщения. Тем не менее, такое направление анализа представляется перспективным и даже необходимым для понимания сущности народно-песенного музыкального мышления. Поиск или целенаправленная запись в поле подобных случаев исполнения, анализ этих записей и обобщение наблюдений над ними могут, как нам кажется, хоть в какой-то степени продвинуть музыкальную фольклористику в изучении важнейшей для нее проблемы.

Опыт определения музыкальных диалектов русских свадебных песен Белого моря*¹

Свадебные песни поморов Белого моря образуют достаточно стройную структурно-ритмическую систему, обладающую целым рядом признаков и песенных типов, которые можно считать общими для всего региона. Так, очевидно существование во всех циклах двух групп песен, различающихся по ритмо-временному соотношению напевов и текстов; наличие песенно-ритмических структур более высокого порядка, объединяющих некоторую, большую или меньшую, часть напевов каждого данного цикла в единую систему; общий принцип ритмического расширения, который проявляется как в отдельных песнях (внутристрофное ритмическое расширение), так и в соотношении ритмических структур разных песен внутри цикла и т. д. Сама возможность выявления общей типологии песенно-ритмических структур подтверждает такой вывод.

Вместе с тем, ритмические структуры и системы отдельных песенных циклов и некоторые музыкально-этнографические характеристики показывают, что конкретные формы реализации общих признаков и закономерностей на разных частях побережья существенно различаются². Для того чтобы получить более цельное

* Опубликовано в сб.: «Уведи меня, дорога»: Сб. статей памяти Т. А. Бернштам / Под ред. Н. Е. Мазаловой, И. Ю. Винокуровой, В. А. Лапина, О. М. Фишман. СПб., 2010. С. 26–43. Текст статьи существенно переработан и представляет собой фактически новый ее вариант.

¹ В статье развиваются идеи Заключения кандидатской диссертации «Русские свадебные песни поморов как музыкально-этнографическая система» (1976; научная библиотека РИИИ).

² См.: Лапин В. А. Напевы свадебных песен Поморского берега Белого моря // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 189–200; Лапин В. А. «Холостые» и «женатые кружки» в терско-кандалакшской свадебной традиции // Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы. Л., 1978. С. 232–246; Васильева Е. Е., Лапин В. А. Об одном ритмическом типе русских свадебных песен // Народная музыка: История и типология. Памяти проф. Е. В. Гиппиуса. Л., 1989. С. 116–134.

представление о свадебных песнях Белого моря, необходимо суммировать частные наблюдения, сделанные при анализе отдельных циклов и песенных групп (типов), т. е. попытаться наметить ареалы и границы музыкально-песенных диалектов внутри беломорской свадебной традиции и определить их общие характеристики.

Свадебные напевы предполагают два уровня диалектного членения – собственно музыкальные диалекты и диалекты музыкально-этнографические. Очевидно, что к первому уровню будут принадлежать музыкально-структурные признаки – форма строфы, ритмические и интонационно-ладовые структуры, а также тип соотношения ритмических структур внутри свадебного цикла и т. п. Ко второму уровню можно отнести, например, место исполнения обрядовых песен в общей структуре обряда, соотношение напевов и участников действия (партии жениха и невесты, некоторые специфические обрядовые формы, например корильные величания, направленные на определенных участников действия); соотношение песенных структур и обрядовых терминов; включение некоторых внеобрядовых песен в обрядовый цикл («утушные», «шестерки», виноградадья) и т. д. В такой именно последовательности и с этих двух точек зрения и рассмотрим наш материал³.

³ В работе использованы следующие музыкально-фольклорные материалы: 1) опубликованные: Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. / Записали слова Ф. М. Истомина, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1894; Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским // Труды Музыкально-этнографической комиссии ЭО ИОЛЕАиЭ: В 2 т. М., 1908–1911; Русские народные песни Поморья / Сост и соб. С. Н. Кондратьева. М., 1966; *Балашов Д. М., Красовская Ю. Е.* Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969; Русские народные песни Карельского Поморья / Сост. А. П. Разумова, Т. А. Коски, А. А. Митрофанова. Л., 1971; 2) архивные: экспедиции автора 1971–1974 гг. (архив сектора фольклора РИИИ); звукозаписи Т. А. Бернштам 1970 г. (Архив МАЭ – Кунсткамера) и материалы Архива КарНЦ и Фонограммархива ИЯЛИ РАН. Всего около 300 записей беломорских свадебных песен из 43 населенных пунктов. См. также: Русская свадьба Карельского Поморья (в селах Колежме и Ньюче) / Изд. подг. А. П. Разумова, Т. А. Коски. Отв. ред. Е. В. Гиппиус. Петрозаводск, 1980.

Разумеется, настоящий опыт определения музыкальных диалектов беломорских свадебных песен заранее ограничен аналитическими рамками проведенных исследований, т. е. учитывает преимущественно песенно-ритмические структуры и некоторые музыкально-этнографические признаки, и, следовательно, в принципе не может быть окончательным, но нуждается в продолжении – как в части музыкально-аналитической (например, специальный анализ интонационно-ладовых моделей, типов фактуры), так и в жанровом отношении (включение песен других жанров).

Нужно также заранее иметь в виду, что границы территориального членения по разным признакам могут не совпадать и даже скорее всего не совпадут. Но это тоже представляется одним из важных методических принципов – сопоставление ареалов, которые будут обнаруживаться по разным признакам и на разных уровнях диалектного анализа. Очевидно, что устойчивым диалектом можно будет считать совпадение наибольшего числа признаков, а ареалом этого диалекта – территорию, на которой они фиксируются.

Наконец, последняя оговорка связана с тем, что весь материал может и не дать диалектных признаков, которые бы охватывали и членили все беломорское побережье. Обнаруживаются 1) территориально «белые пятна» – как результат отсутствия или недостаточного количества материала из некоторых местностей; 2) недифференцирующиеся участки побережья, обладающие некоторыми общими или, наоборот, разными признаками; 3) признаки, общие для свадебных песен не только всего Белого моря, но и большой территории Русского Севера. Другими словами, какая-то часть материала оказывается без диалектных признаков (или они просто не обнаружены?) – ни с точки зрения местных диалектов, ни для всего беломорского региона в целом⁴ (см. карту на с. 212).

Первые ареальные границы определяются распространением основных типов ритмо-временного соотношения напевов и текстов: песни 1) слогового ритмического строя (по терминологии Е. В. Гиппиуса);

⁴ Из трех названных возможностей последняя в настоящей работе не рассматривалась. Мы лишь обозначили ее в качестве необходимого направления дальнейших исследований.

Карта населенных пунктов по берегам Белого моря⁵

2) внутрислоговой ритмической пульсации⁶ и 3) «плясового» типа (с плясовой ритмоформулой). На этом уровне четко очерчивается один определенный и яркий ареал – песни второго типа, зафиксированные на сплошной береговой линии Кандалакшской губы: от Черной Реки на севере Карельского берега до Кузреки включительно в западной части Терского берега. На всех остальных берегах существуют песни первого типа; третий (плясовой) тип распространен на всем беломорском побережье, в том числе и в Кандалакшской губе.

Диалектное членение песен внутри этих двух типов обнаруживается на других структурных уровнях. Для песен первого типа такими уровнями оказываются,

⁵ Карта заимствована из кн.: Бернштам Т. А. Поморы: Формирование группы и система хозяйства. Л., 1978. С. 82. Легенда. Населенные пункты: 1 – Зимнего берега, 2 – Летнего берега, 3 – Онежского берега, 4 – Поморского берега, 5 – Карельского берега, 6 – Кандалакшской губы, 7 – Терского берега. Значки черного цвета – населенные пункты, в которых автор собирал полевой материал (Там же. С. 83).

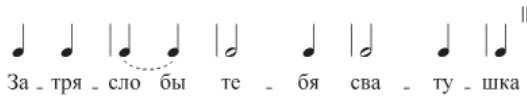
⁶ В совместной работе с Е. Е. Васильевой мы предложили называть этот тип ритмики b-квантитативным – в отличие от прямого квантитатива. См.: Васильева, Лапин 1989. Далее в тексте применяется именно такое название.

в частности, метроритмическая форма напева (МРФН) и форма слогоритма (СРФ)⁷. При этом и здесь сохраняется иерархия уровней: так, на всех берегах (кроме Кандалакшской губы) зафиксирована МРФН 2+3+2+2, но ее слогоритмические формы выявляет три ареала – Поморский, Онежский и Терский берега.

Метроритм и слогоритм как диалектные признаки оказываются тесно связанными с принципом ритмического расширения. Под этим углом зрения остановимся на одной группе песен, которая не рассматривалась в качестве самостоятельной в общей структурной типологии, поскольку все они относятся к песням слогового ритмического строя. В отношении же диалектного членения эти песни весьма показательны.

Имеется в виду ритмическая структура в свадебных циклах Поморского берега:

Пример 1



(МРФН –2+2+3+3+1–).

В ритмических системах сел Сорока, Сухое и Вирма ясно видна ее взаимосвязь с основной МРФН 2+3+2+2. Однако интересующая нас ритмическая структура Поморского берега существует в беломорских свадебных песнях в двух вариантах: 1) как самостоятельная

⁷ P.S. В фольклористической практике более распространена формула гнесинской (гиппиусовской по происхождению) школы СМРФ – слоговая музыкально-ритмическая форма; она закреплена и в терминологическом словаре вузовского учебника. См.: Народное музыкальное творчество / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005 (серия АСADEMIA XXI). В настоящей статье сохраняется оригинальная формула СРФ – слогоритмическая форма, поскольку теперь, вернувшись к старому тексту, я понимаю, что формула СМРФ несколько избыточна. Феномен слогоритма (т. е. ритма произнесения слогов в пении) и соответственно слогоритмическая форма возможны только в музыкально-поэтическом тексте. Что касается формулы МРФН – метроритмической формы напева, которая возникает при равенстве единиц слогоритма и слоговой нормы строки (например, в классической «Из-за лесу, лесу темного»), то это аналитически-инструментальное изобретение 35-летней давности пусть останется на совести тогдашнего 35-летнего автора, для которого на его материале и в проблематике диссертации оно достаточно хорошо работало.

форма однострочной строфы (Поморский берег и село Варзуга на Терском берегу); 2) как форма полустрофы в двухстрочных песнях с внутрострофовым ритмическим расширением (по всем берегам, кроме Поморского и Кандалакшского):

Пример 2

Жа - ло - би - ла - се пла - ка - ла

- 2 + 3 + 2 + 3 + 1 -
 - 2 + 3 + 3 + 3

Отметим инверсию двух средних ритмических ячеек по сравнению с формой Поморского берега. Инверсия эта устойчиво фиксируется почти во всех имеющихся вариантах данной формы. Единственное исключение – песня «Среди Бела-города» (Истомин, Дютш: 95, № 3), записанная от уроженки деревни Яренга на Летнем берегу (Онежский полуостров): слогоритмическая форма первой полустрофы в ней точно совпадает с формой Поморского берега.

С разницей строфической формы четко соотносится и различие этнографическое: на Поморском берегу и в Варзуге эта форма связана только с корильными величаниями жениху и свату; двухстрочные же песни подчиняются общему принципу свадебных напевов-формул, т. е. объединяются с разными текстами (в наших материалах зафиксировано 17 сюжетов). Таким образом, СРФ в песнях слогового ритмического строя подвижна как в отношении музыкально-песенной структуры, так и в этнографическом отношении. Ареал распространения в данном случае, как видим, совпадает на обоих уровнях диалектного членения.

Внутри второго, большего ареала (двухстрочная строфа с ритмическим расширением) диалектные различия реализуются на уровнях МРФН и СРФ и количества зон ритмического расширения внутри строфы. Различия эти выявляют три района: 1) Карельский и Поморско-Онежский берега (от Нюхчи до Нижмозера) и низовья Северной Двины (деревня Глинник); 2) западная часть Терского берега (Кашкаранцы и Оленица) и Пурнема на Онежском берегу; 3) восточная часть Терского берега (Варзуга, Чапама).

Ритмическая структура рассматриваемой формы связана еще с одной большой группой песен. Локали-

зация этих песен на карте также дает положительный результат. Имеется в виду ритмическая форма второй полустрофы, в которой снимаются почти все ненормативные ритмические расширения и возникает структура постоянной трехдольной метроритмической пульсации:

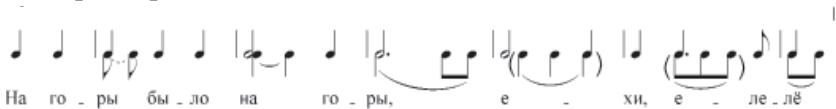
Пример 3



Эта ритмическая форма в качестве второй полустрофы сохраняется почти во всех песнях с ритмическим расширением. В чистом же виде, т. е. как форма всей строфы (с однократным проведением или с точным повторением в двух полустрофах) она фиксируется только в песнях Терского берега. Здесь эта форма связана исключительно с сюжетом «По сеням, сенечкам», ареал ее распространения – от Умбы до Пялицы, т. е. весь Терский берег⁸.

Как структура смысловой части строфы рассматриваемая форма объединяется с припевами-рефренами, различными как по тексту, так и по слогоритмической форме. На Терском берегу (Оленица, Кашкаранцы, Варзуга) она связана только с песней «На горы было» и имеет следующий, одинаковый во всех трех селах вид:

Пример 4



На Карельском берегу (Гридино, Поньгома) также существуют подобные песни, но с иными, чем на Терском берегу, и разными рефренами (номера в примере указаны по сб. Карельское Поморье 1971): см. пример 5 на с. 216.

Проведенный анализ позволяет сделать следующие промежуточные выводы. 1) С точки зрения общей типологии мы дополнили обзор основных структурно-ритмических форм беломорских свадебных песен группой

⁸ Своеобразные микроарелы образуют текстовые инципиты этой песни: «По сенечкам» в восточной части (Тетрино, Пялица), «Уж ты звездка» – во всех остальных селах Терского берега (см.: *Балашов, Красовская* 1969, № 33–36 и записи автора 1972 г.).

Пример 5

Гридино

О - кол Но - во - го го - ро - да, ой я выю, выю да ель - е - лю 154

Со - хо - лу ко - ра - бе - льно - го, да е э - хи да 153

По - до все го - ро - да по - до - шла, е.ли.е.лю, е - ли - е - лю да 155

Поньгома

Сы - ро - е.ли.ю ре.ка про.те.кла, е.ли.е.лю, е - ли - е - лю 159

песен, рассмотренных в структурно-диалектной динамике. 2) Локализация ритмических форм этой группы песен выявляет следующие ареалы:

Поморский берег от Выгострова до Вирмы включительно – особая однострочная «корильная формула», относящаяся к жениху и свату. Поскольку именно эта ритмическая структура входит почти во все песни с внутривстрочным ритмическим расширением, распространенные на всех остальных берегах (кроме Кандакшской губы), на Поморском берегу (в обозначенных границах) последний тип песен отсутствует – и это тоже диалектный признак.

Другие части побережья, где эта ритмическая форма не выступает в качестве корильного величания и является формой полустрофы, дифференцируются на других структурных уровнях следующим образом:

- Карельский, Онежский берега и низовье Северной Двины;
- западная часть Терского берега и Пурнема (Онежский берег);
- восточная часть Терского берега.

В свою очередь первый из этих трех ареалов дифференцируется еще на два – по другим песенным формам, связанным с рассматриваемой.

В южной части Онежского полуострова (Тамица, Нижмозеро, Пурнема) локализуется другая «корильная формула», отличающаяся от формулы Поморского берега как ритмической структурой, так и этнографической привязкой – она адресована тысяцкому, сватье и жениху. Сюда же следует отнести типологически сходную корильную формулу деревни Глинник (низовья Северной Двины).

На Карельском берегу (Гридино и Поньгома) локализуется строфическая форма с припевом-рефреном, смысловая строка которой имеет структуру постоянной трехдольной метрической пульсации (и является второй полустрофой в форме с ритмическим расширением).

Эта же строфическая форма, но с иной СРФ припева-рефрена локализуется на Терском берегу (Оленица, Кашкаранцы, Варзуга).

Наконец, чистая форма трехдольной метрической пульсации фиксируется только на Терском берегу (от Умбы до Пялицы)⁹.

Таким образом, суммарно в рассмотренной цепи признаков четко выделяются: в качестве музыкально-структурных и одновременно музыкально-этнографических ареалов – **Поморский** и **Онежский** берега; как музыкально-структурные ареалы – **Терский** и **Карельский** берега.

При этом между ними обнаруживаются точечные связи:

западная часть Терского берега и Пурнема (на Онежском полуострове); Онежский берег и Глинник (в устье Северной Двины); Поморский берег и Яренга (на Летнем берегу);

на Терском берегу намечается некоторое членение на западную (Оленица, Кашкаранцы) и восточную части (Варзуга, Чапама).

В качестве **границ** между диалектными зонами можно назвать:

Нюхча – начало **онежского диалекта** (на Поморском берегу);

Выгостров и **Сорока**¹⁰ – конец **поморского диалекта** на северо-западе;

Гридино – конец **карельского диалекта** на севере¹¹;

⁹ В этот ареал не входит Вялозеро – песня «Уж ты звездка» относится к кандалакшскому, а не терскому типу ритмики.

¹⁰ Пользуемся традиционным названием села Сорока, которое после строительства Беломорско-Балтийского канала стало районным центром Беломорск.

¹¹ Гридино и Черная Река – предполагаемые границы; записями свадебных песен из расположенного между ними села Кереть мы не располагаем. Граница могла бы передвинуться именно в Кереть, так как Черная Река принадлежит кандалакшскому музыкальному диалекту (по записанным здесь песням b-квантитативной ритмики).

Черная Река – начало **кандалакшского диалекта** на юго-западе;

Умба – начало **терского диалекта** на западе.

В связи с пениями слогового ритмического строя остается добавить еще три зоны, определяющиеся разными строфическими формами, в напевах которых происходит смена единицы ритмической пульсации. Это снова Онежский берег – песни с одинаковой формой полустроф; Зимний берег (Зимняя Золотица) – с одновременным внутрострофовым расширением; Терский берег (и Черная Река на Карельском берегу) – смена пульсации в конце однострочного напева¹².

Итак, по *музыкально-структурным* признакам в беломорских свадебных песнях четко выявляются четыре диалектных ареала – **Поморский, Онежский, Терский берега** и **Кандалакшская губа**.

Далее попробуем локализовать *музыкально-этнографические* признаки и сопоставить их ареалы с ареалами собственно музыкальных диалектов.

Наиболее общей музыкально-этнографической характеристикой представляется время исполнения песен в общей структуре свадебного обряда. За точку отсчета в этом случае можно, очевидно, принять момент венчания, которое во всех отношениях разделяло обряд на две части. В этом плане беломорская свадьба представляет два варианта и, соответственно, два больших ареала. На всем западном побережье, от Кандалакши до Колежмы, т. е. на Кандалакшском, Карельском и Поморском берегах, обрядовые песни исполнялись только до венца. («У жениха песен не поют», – так говорили наши информаторы в Кандалакшской губе, имея в виду стол в доме жениха после венца.) Исключение представляют обряды в селе Сухое и Колежма (Поморский берег), Гридино и Калгалакша (Карельский берег), где свадебные песни пели и после венца¹³. На всей остальной части по-

¹² Не будем подробно рассматривать в ареальном плане различные формы песен плясового типа и характер ритмических систем отдельных свадебных циклов (это выполнено в указанной выше кандидатской диссертации). Нам важно показать методику выявления пучков диалектных признаков и их локализации на территории беломорского побережья.

¹³ См.: Кондратьева 1966, комм. 38; Карельское Поморье 197, примеч. 19.

бережья, от Нюхчи до Умбы, т. е. в южной части Поморского берега, на Онежском, Летнем и Терском берегах, обрядовые песни пели как в довенечной части обряда, так и после венца. Исключение – обряд Зимней Золотицы, где песни исполнялись только до венца.

Наиболее общий признак выявляет и наиболее крупное ареальное членение. Другие музыкально-этнографические характеристики рассмотрим в такой последовательности, которая дает постепенное сужение ареалов их распространения. Первое смещение поморско-карельско-кандалакшского песенно-этнографического ареала возникает при сопоставлении его с территорией распространения *виноградий*, включенных в цикл свадебных обрядовых песен. Это Карельский, Поморский, Онежский и Летний берега. Внутри ареала можно выделить еще две зоны – по территориям распространения двух рассмотренных выше корильных формул, специфических для Поморского и Онежского берегов. При этом корильные формулы точно локализируются: поморская – в Сороке, Выгострове, Шижне, Сухом и Вирме; онежская – Тамица, Нижмозеро, Пурнема. В Колежме на Поморском берегу зафиксирована та же песня (по тексту), что и в других селах Поморского берега, но уже с другим, самостоятельным по ритмической форме напевом.

Выше мы не раз отмечали один из музыкально-этнографических признаков беломорской свадьбы – включение в цикл обрядовых песен какой-либо плясовой. В каждой местной традиции это была определенная в жанровом отношении и, как правило, одна песня (с одним текстом). К сожалению, материала на этот счет недостаточно, но и тот, что имеется, позволяет сделать некоторые наблюдения, касающиеся диалектов.

Наиболее определенная картина вырисовывается на Поморском и Кандалакшском берегах. На Поморском берегу (Сорока, Сухое, Вирма) жених и невеста *ходят утушкой*, в Кандалакшской губе (Княжая, Нижняя Кандалакша) – пляшут *шестерку*. Различна и структура этих песен. СРФ однострочной «Утушки» относится к песням слогового ритмического строя и одинакова во всех зафиксированных вариантах¹⁴. Кандалакшская *шестерка* – плясовая, с плясовой ритмоформулой в

¹⁴ См.: Кондратьева 1966. № 38, 71, 92.

качестве композиционной основы. При этом и формы строфы в имеющихся вариантах различны – однострочная, двухстрочная и четырехстрочная (с ритмическим дроблением во второй половине мелострофы).

Хождение утушкой жениха с невестой как этнографический факт, подтвержденный народной обрядовой терминологией, фиксируется на сплошной береговой линии Карельского, Поморского и Онежского берегов. Однако практически этот факт на Карельском и Онежском берегах реализуется достаточно разнообразно. Например, в Выгострове во время свадьбы исполняли утушную «Офицерик молодой», форма которой основывается на четырехкратном проведении плясовой ритмоформулы¹⁵. В Шуерецком и некоторых других деревнях Карельского берега *утушкой* ходили под свадебную «Чтоль по сеням, по сенечкам»¹⁶. Это связано, вероятно, и с общей утратой музыкально-этнографической традиции плясовых и хороводных песен, в силу чего местные жители зачастую относят к *утушным* любые песни, связанные с народной хореографией, или игровые, утерявшие собственно игровой компонент.

Таким образом, определяется еще один параметр диалектного членения, возникающий на перекрестье музыкальных и этнографических признаков:

Карельский, Поморский и Онежский берега – обрядовые *утушные*;

Кандалакшская губа – обрядовая *шестерка*;

Терский, Зимний берега и устье Северной Двины – без обрядовых плясовых.

Структура собственно плясовых фиксируется только на Поморском берегу (*утушные*) и в Кандалакшской губе (*шестерка*). В то же время ритмическая структура *утушных* Поморского берега обнаруживается в обрядовых песнях на всех остальных берегах (с вариантами СРФ).

Кроме важности собственно ареальных наблюдений рассмотренная ритмическая структура еще раз свидетельствует о разомкнутости цикла обрядовых свадебных песен и о жанрово-сюжетной трансформации песенно-ритмических форм.

¹⁵ См.: Карельское Поморье 1971. № 97 и комм.

¹⁶ См.: Там же, № 169 и комм.

Существование Кандалакшской губы и Поморского берега в качестве определенных музыкально-этнографические ареалов подтверждается еще двумя характеристиками: 1) существованием персонифицированных «музыкальных партий», т. е. формульных (политекстовых) напевов, достаточно четко соотнесенных с функционально-обрядовым разделением участников свадебного действия на «партию невесты» и «партию жениха» – на Поморском берегу (сюда же примыкает Пурнема на Онежском берегу); 2) соответствием между общей музыкально-структурной дифференциацией напевов цикла и обрядовой народно-песенной терминологией – в свадебных традициях Кандалакшской губы (и в какой-то степени западной части Терского берега)¹⁷.

Итак, из всех рассмотренных музыкально-этнографических признаков существенными в диалектном отношении можно считать: а) винограды; б) особые структуры плясовых песен, включенных в песенно-обрядовый цикл; в) специфические корильные формулы; г) персонификацию формульных напевов; д) соответствие песенных структур (на разных уровнях) и песенно-обрядовых терминов. По этим признакам выявляются три музыкально-этнографических ареала – **Поморский, Онежский берега** и **Кандалакшская губа**.

Попробуем теперь свести воедино все варианты диалектного членения, полученные в результате анализа музыкально-структурных и музыкально-этнографических признаков.

Очевидно, что большая часть отдельно взятых признаков не дает полной картины диалектного членения. Только при сопоставлении ареалов, выявленных по всем рассмотренным признакам, вырисовываются более или менее определенные диалектные территории, в основном совпадающие с традиционными «берегами» как некоторыми хозяйственно-бытовыми единствами. Это Поморский, Онежский, Терский берега и Кандалакшская губа. Остальные части побережья (Карельский, Летний, Зимний берега) либо дифференцируются, как правило, только по отдельным признакам, либо «тянут» к другим берегам, обладающим целым комплексом отличительных признаков, образующих определенно выраженный диалект (см. таблицу на с. 222).

¹⁷ См.: Лапин 1974, Лапин 1978.

Таблица диалектных признаков беломорской свадьбы¹⁸:

Выделяемый признак	Части побережья (берега)						
Музыкально-структурные признаки							
1. Песни <i>b</i> -квантитативной ритмики	–	–	–	–	–	Терс. (зап.)	Канд.
2. МРФН 2+3+2+2 с устойч. СРФ	–	Пом.	Онеж.	–	–	Терс.	–
3. Внутрострофовое ритм. расширение	Кар.	–	–	–	–	Терс.	–
4. Смена единицы ритм. пульсации	–	–	Онеж.	–	Зим.	Терс.	–
5. Песни плясового типа	–	Пом.	Онеж.	–	–	Терс.	Канд.
6. Ритм. системы локальных циклов	–	Пом.	Онеж.	–	Зим.	Терс.	Канд.
7. Составные песенные формы	–	–	–	–	–	Терс.	Канд.
Музыкально-этнографические признаки							
8. Время исполнения песен в обряде							
а) только до венца	Кар.	Пом.	–	–	Зим.	–	Канд.
б) до и после венца	–	–	Онеж.	Лет.	–	Терс.	–
9. Виноградья (или песни, «подобные» виноградьям) в обряде	Кар.	Пом.	Онеж.	Лет.	Зим.	Терс.	–
10. Плясовые в обряде							
а) <i>утушные</i>	–	Пом.	–	–	–	–	–
б) <i>шестерка</i>	–	–	–	–	–	–	Канд.
11. Музыкальные партии невесты и жениха	–	Пом.	–	–	–	–	–
12. «Корильные формулы»	–	Пом.	Онеж.	–	–	–	–
13. Структурно-обрядовая терминология							
а) «женатые – холостые»	–	–	–	–	–	Терс. (зап.)	Канд.
б) «кружки»	–	–	–	–	–	–	Канд.
Примечание: выделенные полужирным курсивом соседние берега образуют общий ареал.							

¹⁸ Сокращения: Кар. – Карельский берег, Пом. – Поморский берег, Онеж. – Онежский берег, Лет. – Летний берег, Зим. – Зимний берег, Терс. – Терский берег, Канд. – Кандалакшская губа. Последовательность расположения берегов в таблице соответствует их реальному территориальному расположению.

С другой стороны, приведенное соображение в достаточной мере относительно, так как соседство с какой-либо территорией, являющейся ареалом ярко выраженного диалекта, подчеркивает разницу в характеристиках песенных традиций обоих ареалов. Это относится, например, к Карельскому берегу, на котором отсутствуют яркие диалектные признаки Поморского берега и Кандалакшской губы. Но именно это отсутствие и можно считать характеристикой Карельского берега как диалектного ареала, четко отграниченного соседями с севера (Кандалакшская губа) и юга (Поморский берег).

P.S. Здесь необходимо сделать существенное дополнение в связи с двумя музыкально-фольклорными жанрами, изучение которых имеет непосредственное отношение к определению музыкально-этнографических диалектов Поморья. Речь пойдет о свадебных причитаниях и о виноградах. В 1970-е гг. мне, к сожалению, не удалось собрать сколько-нибудь существенных материалов по свадебной поморской причете – конечно, в силу практически угасавшей к тому времени свадебной традиции в целом и свадебных причитаний в первую очередь. Пришлось ограничиться структурно-типологическим анализом песен и песенной же музыкально-обрядовой системой поморской свадьбы. Но нашелся исследователь, который оказался настойчивее и счастливее меня. Имею в виду московского этномузыковеда Е. Б. Резниченко, которая с конца 1970-х гг. вела многолетнюю систематическую работу по сбору и звукозаписям поморских свадебных причитаний («стихов»).

Одна из ее статей непосредственно связана с нашей темой и называется «Поморская свадебная причета: перспективы ареального исследования»¹⁹. Автор предлагает опыт картографирования причеты по двум признакам: музыкально-этнографическому и музыкально-стилистическому. Первый – это способ исполнения: одна невеста или ее родственница (мать, тетушка, сестра и др.), с одной стороны, или группа девушек или специально приглашенные «вопленицы» – с другой. Второй признак жестко соотнесен с первым: сольное декламационное причитывание невесты (родственницы) или групповая причета с развитыми внутрислоговыми распевами («внутрислоговой мелодикой», по Резниченко).

Автор приходит к выводу, что территориально самое существенное для поморской традиции свадебной причеты деление – на западную и восточную зоны: западная зона – это Терский, Кандалакшский, Карельский и Поморский берега; восточная – Онежский, Летний и Зимний берега. «В западном Поморье свадебная причета представлена исключительно ансамблевой разновидностью. В свадьбе восточного Поморья доминирует

¹⁹ Резниченко 2008.

солная причеть. Ансамблевые голошения встречаются не повсеместно (преимущественно на Летнем и Онежском берегах) и представляют собой единичные вкрапления в обряд». Кроме того, на самой южной дуге Онежского берега зафиксирована «переходная между групповым и сольным видами» разновидность причети с соответствующей «переходной» стилистикой (исполняется невестой вместе с девушками)²⁰.

Как видим, наблюдения Резниченко в целом не противоречат приведенным выше данным, но отчасти совпадают и дополняют нашу картину диалектного членения поморской свадьбы.

Гораздо более сложную картину обнаруживает пространство и роль виноградий в беломорской свадебной традиции в целом²¹. Виноградья так или иначе вошли в свадебный обряд Поморья в качестве величания с несколькими сюжетами и почти по всему побережью, кроме Кандалакшской губы и Летнего берега. На Летнем берегу функцию виноградья выполняет так называемый «Дунай» – свадебная песня (сюжет которой иногда называют еще «Три окуня»), структурно подобная виноградью, которую здесь и называют *виноградьем*.

Что касается роли виноградья в песенной системе Русского Поморья в целом, приведем здесь итоговые выводы из работы «Виноградье – песня и обряд». «В силу большой активности традиции виноградья, а также и потому что виноградье-песня была основной и почти единственной песенной формой рождественских обходов дворов, на Севере, в том числе и в Поморье, именно виноградье как песенная структура оказалось одним из важнейших интегрирующих элементов народно-песенной, и в первую очередь обрядовой традиции Поморья в целом. Под воздействием виноградья складывались различные песенные формы и сюжеты в разных районах побережья в единую, структурно взаимосвязанную систему. Форма “Дуная” – не виноградья – один из элементов этой системы (Карельский, Летний, Зимний и Терский берега). Второй – <...> музыкально-песенная форма “Скопина”, также испытывавшая

²⁰ Резниченко 2008. С. 202–203, карта 1. В 2014 г. Е. Б. Резниченко, завершив многолетнюю полевую и камерально-аналитическую работу, успешно защитила кандидатскую диссертацию. См.: Резниченко Е. Б. Свадебная причеть Поморья как система локальных традиций: Автореф. дисс.... кандидата искусствоведения. М., 2014.

²¹ Далее воспользуемся результатами работы, выполненной совместно с Т. А. Бернштам: Бернштам, Лапин 1981.

структурное воздействие винограда (Зимний, Терский берега и Кандалакшская губа). Рассматривая географию распространения сюжетов, мы уже отмечали, что в Поморье, в частности, каждый из сюжетов бытовал не повсеместно. Однако три эти формы – собственно винограде (сюжеты благопожелания, вышивание, молодец, перстень), “Дунай” с названием *виноградье* и без оно и “Скопин” – фиксируются вдоль всего беломорского побережья, либо сосуществуя, либо дополняя друг друга»²².

И далее: «По отношению к беломорским свадебным песням винограде являлось, по-видимому, своеобразной интегрирующей музыкально-песенной формой, оказавшей сильнейшее структурное воздействие на свадебные песни и способствовавшей превращению их в единую, достаточно цельную систему, преодолевающую известную обособленность отдельных берегов. Песенно-ритмическая структура винограда “прорастает” в большом слое свадебных песен, ритмические формы которых представляют своего рода “подобны” виноградем. <...> [Кроме того,] все свадебные “формы-подобны” <...> получают от виноградей целый комплекс признаков: а) структурную связь с формой виноградей; б) функциональную половозрастную дифференцированность – все свадебные сюжеты связаны почти исключительно с парой “жених – невеста” или холостыми гостями; в) моносюжетность – определенную песенно-ритмическую форму, всегда связанную только с одним свадебным сюжетом; индивидуальным знаком сюжета является ритмическая форма припева, которая не повторяется в других песнях данной традиции»²³.

Даже с учетом двух отреферированных выше работ приходится допускать возможность поправок, которые неизбежны в силу неполноты имеющихся материалов²⁴.

²² Бернштам, Лапин 1981. С. 95, картосхема 6.

²³ Там же. С. 99.

²⁴ Карельский берег представлен одним сборником, в значительной мере выборочно; Зимний Берег – записями только из села Зимняя Золотица; Летний берег в наших материалах практически не представлен (по причинам, от автора не зависившим) – кроме единичных записей Истомина-Дютша и Маркова-Маслова. На Карельском берегу в плане сохранности и чистоты диалектной традиции могли иметь отрицательное значение многие объективные факторы – влияние Кеми как уездного города; долго сохранявшееся старообрядчество; активное взаимодействие с карельским населением и т. д.

Кроме характеристик диалектов это относится – и, может быть, в первую очередь – к определению диалектных границ. Вообще границы диалектов как одна из проблем музыкально-песенного диалектного членения заслуживают особого рассмотрения. Наш материал позволяет высказать только некоторые соображения и сделать частные наблюдения.

Очевидно, что границы между названными выше диалектными ареалами беломорских свадебных песен отнюдь не непроходимы. Напротив, они проницаемы и подвижны, что явно следует из многостороннего рассмотрения материала. В сводную таблицу были включены только те признаки, которые достаточно определенно выявляли диалектные ареалы. Другие же признаки, как мы старались показать, дают смешение ареалов, частичное или полное их совпадение, наконец, взаимосвязь всех или почти всех ареалов (например, общая типология ритмических структур; плясовой тип песен, существующий на всем побережье; место песен в общей схеме обряда и т. д.). На разных структурных уровнях границы диалектных ареалов двигаются, смещаются, «наступают», накладываются на соседние территории, образуя смешанные (маргинальные) зоны.

Такова, например, Умба и соседние с ней Кузрека и Вялозеро в западной части Терского берега. По музыкально-этнографическим признакам они принадлежат свадебной традиции Терского берега в целом. В то же время это крайняя восточная зона распространения кандалакшского песенного типа (*b*-квантитативной ритмики) – наиболее четко выраженного и яркого среди всех беломорских диалектов. В свою очередь, внутри этой маленькой зоны выделяется Вялозеро, расположенное между Умбой и Кузрекой: песня «Уж ты звездка», распространенная именно с таким зачином от Умбы дальше по Терскому берегу, по своей ритмической структуре принадлежит не терскому, а кандалакшскому типу²⁵. Наконец, район Умбы и следующая

²⁵ Неожиданная переключка обнаруживается между Вялозером и Выгостровом на Поморском берегу – в обоих селах зафиксированы песни кандалакшского ритмического типа. Это своеобразие усиливается и географическим положением обоих населенных пунктов – не на морском побережье, а на некотором удалении от него, по рекам, впадающим в Белое море.

за ним Оленица входят в кандалакшскую же песенно-терминологическую зону (оппозиция «холостые – женатые»). С другой стороны, Кандалакшская губа, где четко локализуется яркий музыкальный диалект, в наибольшей степени связана с Терским берегом характерными структурами двухдольных («составных») напевов.

Подвижность границ и самих ареалов усиливается и точечными связями сравнительно цельных диалектных ареалов с отдельными циклами на других частях побережья, например уже отмечавшимися связями Терского берега и Пурнемы (на Онежском берегу), Онежского берега и Глинника (в устье Северной Двины), Терского берега и Черной Реки (на Карельском берегу), Кандалакшской губы, Выгострова и Вялозера и т. д.²⁶

Диалектные зоны не равнозначны по своей интенсивности, т. е. по плотности характеризующих их признаков, по степени определенности границ ареалов, по соотношению их с традиционными, издавна сложившимися территориально-хозяйственными единствами. Так, например, села Ковду, Княжую и Нижнюю Кандалакшу можно считать ядром ареала кандалакшского диалекта; с юга он имеет довольно четкую границу (Черная Река); с северо-запада по разным признакам захватывает разные же части Терского берега и, наконец, полностью объединяется с ним одной структурно общей группой песен. Терский берег как диалектная территория выглядит более спокойно, но обнаруживает некоторую тенденцию к разделению на две части, восточную и западную (хотя Варзуга в известной мере централизует и объединяет его в одно целое). Резко распадается на две половины Поморский берег, и его юго-восточная часть начиная с Нюхчи фактически принадлежит онежскому музыкально-этнографическому диалекту. В то же время та маленькая территория, которую можно считать ареалом собственно поморского диалекта, обнаруживает, например, в персонификации формульных напевов и ритмических системах самостоятельные варианты в свадебных циклах буквально каждого села.

Такой эскизно намеченной картиной многослойной пульсации диалектов мы и закончим опыт музыкально-диалектного членения, поскольку именно она,

²⁶ Эти связи, возможно, свидетельствуют и о контактах иного порядка, имевших место в прошлом.

на наш взгляд, соответствует реальным соотношениям, взаимосвязям и перекрестьям в свадебных песнях Белого моря.

Литература

Балашов, Красовская 1969 – *Балашов Д. М., Красовская Ю. Е.* Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969.

Бернштам, Лапин 1981 – *Бернштам Т. А., Лапин В. А.* Виноградье – песня и обряд // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981. С. 3–109.

Васильева, Лапин 1989 – *Васильева Е. Е., Лапин В. А.* Об одном ритмическом типе русских свадебных песен // Народная музыка: История и типология. Памяти профессора Е. В. Гиппиуса (1903–1985) / Ред.-сост. И. И. Земцовский. Л., 1989. С. 116–134.

Истомин, Дютш 1894 – Песни русского народа, собранные в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. / Записали слова – Ф. М. Истомин, напевы – Г. О. Дютш. СПб., 1894.

Карельское Поморье 1971 – Русские народные песни Карельского Поморья / Изд. подг. А. П. Разумова, Т. А. Коски, А. А. Митрофанова. Л., 1971.

Кондратьева 1966 – Русские народные песни Поморья / Сост. и собир. С. Н. Кондратьева. М., 1966.

Лапин 1974 – *Лапин В. А.* Напевы свадебных песен Поморского берега Белого моря // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 189–200.

Лапин 1978 – *Лапин В. А.* «Холостые» и «женатые кружки» в терско-кандаакшской свадебной традиции // Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы. Л., 1978. С. 232–246.

Марков, Маслов 1906, 1911 – Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. Ч. I. Зимний берег Белого моря // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I. М., 1906; Часть II. Терский берег Белого моря // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. II. М., 1911.

Народное музыкальное творчество: Учебник для художественных вузов / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005 (серия ACADEMIA XXI).

Резниченко 2008 – *Резниченко Е. Б.* Поморская свадебная причеть: Перспективы ареального исследования // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции. М., 2008. С. 199–205.

Русская свадьба Карельского Поморья (в селах Колежме и Нюхче) / Изд. подг. А. П. Разумова, Т. А. Коски. Отв. ред. Е. В. Гиппиус. Петрозаводск, 1980.

Воля – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции*

Эх, мы затынемтя волю вольную,
Эх, волю вольную – девичью красу,
Эх, девичью красу – русую косу,
Эх, русую косу с(о) лентой алою!

Пример 1

1. Эх, мы затынемтя волю вольную

2. Эх, волю вольную – девичью красу.

И еще дважды по вечерним зорям приходят девушки под окна просватанной подружки из своей супрядки и кричат *Волю* – зычными, напряженными голосами, далеко разносящими по затихающей морозной улице. А из избы доносится – похоронный причет?! Но девушкам нет нужды прислушиваться к словам, они и так знают, что это – не по покойнику, это голосит невеста в ответ на их *Волю*. И сколько раз – от конца святок до масляной – кричали по деревням *Волю*, а в избе начинала *приголашивать* очередная девушка, судьба которой круто менялась. И сколько раз повторялось это ритуальное, исполненное глубокого древнего смысла сопоставление-соотнесение голосов – юных, напряженных и одинокого, горестно-отчаянного.

Смысл такого знака – начала свадьбы – им всем, жителям деревни Менюши Шимского района Новгородской области, был ясен всегда, во всяком случае психологически – даже в 1980 г., когда я сделал эту запись и когда спеть *Волю* смогли только три певицы в возрасте 60–75 лет. Для меня же эта впервые записанная *Воля* была загадкой.

* Опубликовано в сб.: Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики / Отв. ред. Т. А. Бернштам, К. В. Чистов. Л., 1986. С. 101–115.

Постепенно, по мере экспедиционной работы в бассейне нижнего течения р. Шелонь¹, стало раскрываться объемное и широкое значение термина «воля»: 1) Волю поют, кричат или *тянут* несколько раз в течение свадебного обряда; 2) Волю невесты *сжигают*; 3) Воля – вечеринка-девишник у невесты. Мы перечислили обрядовые понятия, связанные только с термином «воля»; подробные записи и анализ материала показали, что этот термин имел эквиваленты, позволившие установить круг его смысловых значений и роль в обряде. Заметим, что даже там, где содержание действий подвергалось сильным изменениям (особенно в конце XIX – первой четверти XX в.), специальные обрядовые термины оказывались очень устойчивыми.

Наиболее устойчив сам термин «воля», образующий, по нашим материалам, ареал в бассейне нижнего течения р. Шелонь (Шимский и Солецкий районы Новгородской области). В этом ареале отдельными пятнами локализуются термины, обозначающие содержание действий с Волей и стоящие за этим словом понятия. Так, на основной части ареала Волю поют, реже кричат; в юго-восточной части (юго-западное побережье оз. Ильмень) Волю тянут на красе у невесты, а кричат (в буквальном исполнительском значении этого слова) под окнами молодых вечером в день свадьбы «Молодую коляду»:

Коляда, коляда (вариант: Молода, молода),
 Подай пирога!
 Подашь пирога –
 Будешь хороша молода!
 Не подашь пирога –
 Будешь худая молода!

(Записано в деревне Веряжи Шимского района, 1983 г.)

Повсеместно Волю пели с просватанья или после рукобитья, иногда на девишнике и почти всегда утром, в день венца.

Тип самой Воли, представленный приведенной выше записью, имеет в музыкально-поэтическом отно-

¹ По современному административному делению, Шимский, Солецкий и Уторгошский районы и упоминающийся далее Батецкий район входят в состав Новгородской области; Плюсский и Гдовский районы – в состав Псковской области. Полевые материалы автора 1980–1987 гг. хранятся в архиве сектора фольклора РИИИ.

шении одно исключение: в нижнем течении реки Мшага (левый приток Шелони) в качестве Воли на свадьбах пели известный романс «Я у маменьки выросла в воле», занявший это место по очевидному сюжетно-эмоциональному соответствию².

В означенном ареале Волю сжигали: сразу после сватовства; или на рукобитье, или вечером накануне свадьбы (чаще во время вечеринки у невесты) перед окнами невесты девушки (реже парни) зажигали лен, куделью, солому и запевали Волю. В некоторых деревнях Медведского сельсовета это называлось *молодость жечь*; иногда жгли вечером, во время свадебного застолья; в двух деревнях *молодость* (или Волю) сжигали и перед домом жениха (в деревне Костково – в том случае, если жених переходил жить в дом невесты). В деревне Веряжи зафиксировано выражение *красу жгут*. В двух деревнях (не соседних) Волю сжигали на своей супрядке, куда просватанная невеста приходила с куделью: кудель расстилали на полу кругом, перечеркнутым куделью же крест-накрест (в деревне Теребутицы вместо креста выкладывали инициалы невесты и жениха) и, запевая Волю, поджигали с четырех сторон.

На Мшаге Волей называли и вечеринку в доме невесты. В юго-восточной части эта вечеринка называлась *последний день / вечер* или *на красу ходить*: здесь девушки пели Волю, расплетали невесте косу, сразу после Воли запевали Красоту – совершался обряд расставания с красотой. Иногда это происходило утром, в день венца.

По мере продвижения на север, к среднему течению реки Луги, содержание термина «воля» сужается, исчезает связанный с ним ритуальный огонь-сжигание; наконец, вдоль течения Луги и севернее ее, на территории бывшего Лужского уезда, и сам этот термин заменяется

² Факт весьма показательный для позднего существования традиции: романс (по словам исполнительниц, «это самая Воля и есть!») поют в деревнях, тяготеющих к богатым торговым селам Медведь и Мшага, расположенным на старинных трактах. В этих селах были церкви, церковно-приходские школы, чайные и трактиры; рядом жили военные поселенцы. Купеческо-мещанский быт кардинально менял репертуар; под воздействием школьного и церковного пения изменились и сама манера звукоизвлечения, и фактура традиционных, в том числе и обрядовых, песен. См. статью «Опыт описания локальной традиции слободского фольклора», публикуемую в настоящем издании.

названием Зоря (Зорюшка, Зоренька). Зоря выполняет ту же основную обрядовую функцию, что и Воля, – это групповое голошение девушек, неоднократно (в те же важнейшие моменты) звучащее до самого отправления к венцу. Бывший Лужский уезд – это, видимо, северная окраина ареала Воли.

Традиция группового голошения существовала также к западу от междуречья Луги и Шелони, в верховьях реки Плюссы. Здесь нет терминологической и территориальной определенности, встречаются оба названия – Воля и Зоря³. Где-то в бассейне верхней Плюссы проходит граница (или маргинальная зона), за которой нет уже ни Воли, ни Зори, но начинается гдовская традиция функционально и структурно аналогичного явления – группового свадебного голошения⁴.

Как уже отмечалось, важнейшим для невесты и наиболее архаичным по спрессованной в нем символике был обряд, получивший в литературе название «рассставание с красотой»⁵. В рассматриваемой традиции он совершался либо на девешнике накануне свадьбы (обычно после бани), либо утром в день венца, до при-

³ Автор благодарит преподавателей СПбГИКИ Н. К. Бондарь, Е. Е. Васильеву, Л. П. Гуляеву, В. Г. Пушкарева, И. И. Шевченко – руководителей студенческих экспедиций СПбГИКИ в Лужском, Батецком и Плюском районах, предоставивших возможность познакомиться с полевыми материалами.

⁴ См.: Бурьяк М. К. Групповое голошение гдовской свадьбы // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики // Отв. ред. Т. А. Бернштам, К. В. Чистов. Л., 1986. С. 116–124.

⁵ См.: Гринкова Н. П. «Красота». Л., б/г; Гура А. В. Поэтическая терминология свадебного обряда // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор / Отв. ред. Б. Н. Путилов Л., 1974. С. 171–180; Левинтон Г. А. [Комментарий к разделу «Свадебные песни»] // Угличские народные песни / Сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. М.; Л., 1974. С. 209–211; Левинтон Г. А. К статье Д. К. Зеленина «Обрядовое празднество совершеннолетия девиц у русских» // Проблемы славянской этнографии: к 100-летию со дня рождения Д. К. Зеленина / Отв. ред. А. К. Байбурин, К. В. Чистов. Л., 1979. С. 172–178; Скворцова З. Р. О причитаниях в свадебном обряде // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 244–250; Колесницкая И. М., Телегина Л. М. Коса и красота в свадебном фольклоре восточных славян // Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами / Отв. ред. Б. Н. Путилов. Л., 1977. С. 112–122;

езда жениха (название его – *Воля или красота / краса*). Невесте расплетали косу, она отдавала ленты младшей сестре или подруге; невесту одаривали все родственники. Здесь же непрерывно звучали групповые голошения подружек и одиночные причитания невесты, матери и других родственниц. Но драматургия свадьбы не однолинейна, она многопланова и объемна, основные ее образы-символы многократно дублируются, явно или завуалированно. Среди них важнейший для невестинских довенечных обрядов образ Воли-красоты манифестируется сразу же после просватания или ружьбы (см. пример 1).

Первое групповое голошение на свадьбе – самое емкое по смыслу. В нем, как правило, определяется весь эквивалентный ряд образов-символов: воля вольная – краса девичья – коса русая – лента алая. Этот же ряд фактически предсказывает ритуально-обрядовые и символические действия, которые будут разворачиваться по ходу свадьбы: потеря-сжигание воли, расставание-смывание красы-красоты в бане и забота об ее устройстве, расплетение косы и раздача ленточек. Выполнение этой программы тоже многослойно и частично дублировано: одна часть событий реализуется (или закодирована) в конкретных действиях и материальных предметах-символах, другая – только в поэтических текстах причитаний и песен. Но исходный емкий ряд образов-символов утверждается многократным повторением, пронизывая и скрепляя обрядовые действия, относящиеся к невесте.

Во всех записанных шелонских вариантах Воли обаятельной является синонимическая пара «воля вольная – краса девичья». Дальше, однако, они разделяются, получают самостоятельные параллельные разработки:

Соколова В. К. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности: образ свадьбы-смерти в славянском фольклоре // *Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами.* Л., 1977. С. 188–195; *Бернштам Т. А.* «О двойной природе» причети: к проблеме генезиса севернорусских причитаний // *Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии.* Петрозаводск, 1979. С. 138–145 (далее – *Бернштам*, 1979); *Бернштам Т. А.* Обряд «расставания с красотой»: К семантике некоторых элементов материальной культуры в восточнославянском свадебном обряде // *Сб. Музея антропологии и этнографии.* Л., 1982. Т. 38. С. 43–66 (далее – *Бернштам*, 1982).

воля вольная – преимущественно в первом групповом голошении, краса / красота девичья – в песне «Красота ты моя, красота». Это, можно сказать, полюсы, а между ними, в текстах причитаний (групповых и одиночных включая баенные причитания и причитания при «прощании с красотой»), эти образы сосуществуют⁶.

В верхнелужской традиции песни «Красота» нет, как нет и соответствующего образа в текстах причитаний. Здесь все события происходят только с «вольной волюшкой». Обычно синонимической парой в первом групповом голошении выступает *зоря утренняя / вечерняя – вольная волюшка*. Этим обстоятельством, а также меньшим ритуальным развитием образа-символа *Воля* можно, вероятно, объяснить замену самого термина, превратившегося в название первой причеты подружек – Зоря.

Кроме системы символических образов единство довенечной части свадьбы в значительной степени обеспечивается самой формой группового голошения, которая с разными текстами пронизывает все основные ритуальные действия. Естественно предположить, что в системе многослойного образно-символического дублирования форма групповой причеты подруг становится в ряд обрядовых символов-реалий, обеспечивающих ритуальную действенность и драматургическую цельность свадьбы.

Групповая причеть севернорусской свадьбы – музыкально-поэтический феномен, который, с одной стороны, эмпирически нащупывался музыкантами-собираателями в полевой работе⁷, а с другой – почти умозрительно, логически вычислялся современной

⁶ См., например, тексты свадебных причитаний, записанных в нашей зоне: Традиционный фольклор Новгородской области. Вып. 1: Песни, причитания. / Сост. В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова. Л., 1979. № 452, 472, 473, 476, 478–482 и др.

⁷ См.: Песни Печоры / Изд. подг. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. Л., 1963. № 130; Русские народные песни Поморья / Сост. С. Н. Кондратьева. М., 1966. № 95–98; Песенный фольклор Мезени / Изд. подг. Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Л., 1967. № 201; *Балашов Д. М., Красовская Ю. Е.* Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969. № 1, 14; Русские народные песни Карельского Поморья / Сост. А. П. Разумова, Т. А. Коски, А. А. Митрофанова. Л., 1971. № 170, 172.

наукой, этнографией и фольклористикой. Понадобилось почти пятьдесят лет после первых фонографических записей групповой причеты, сделанных Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд на Пинеге⁸, чтобы эта форма стала наконец предметом исследований. Но теперь уже этномузыковеды публикуют массовый материал, тщательно описывая структуру групповой свадебной причеты отдельных традиций Русского Севера⁹.

Тем не менее загадка остается – и не только потому, что некоторые фольклористы продолжают утверждать, что свадебные причитания в отличие от песен «представляли собой песенную импровизацию и исполнялись в одиночку, сольно»¹⁰: почти во всех опубликованных материалах девушки или плачеи (одни или вместе с невестой) всегда причитывают от имени невесты. Фольклориста-филолога можно понять: если в тексте записано «подхожу я ко батюшке», все ясно – это индивидуальное причитание, исполняющееся от первого лица. Фольклористу-музыковеду гораздо труднее. До недавнего времени приходилось либо делать вид, что коллективного исполнения нет, либо не слишком

⁸ См.: Песни Пинежья / Материалы Фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. М., 1937. Кн. II. С. 517–519.

⁹ См.: Русская свадьба Карельского Поморья (в селах Колежме и Нюхче) / Изд. подг. А. П. Разумова, Т. А. Коски. Петрозаводск, 1980; *Ефименкова Б. Б.* Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 2; *Ефименкова Б. Б.* Севернорусская причеть. М., 1980 (далее – *Ефименкова*, 1980); *Ефименкова Б. Б.* Свадебная песня в среднем течении реки Юг // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1982. С. 14–47; *Ефименкова Б. Б.* Причетная песня в бассейне реки Юг // Памяти К. В. Квитки / Ред.-сост. А. А. Банин. М., 1983. С. 149–165; *Резниченко Е. Б.* Поморские «свадебные стихи» как особый вид северной причеты // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1982. С. 64–78; *Марченко Ю. И.* Напевы групповых причитаний в междуречье Северной Двины и Ваги // Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция. Л., 1985; *Марченко Ю. И.* Из ранних записей групповой причеты на Русском Севере / Публикация Ю. И. Марченко // Из истории русской фольклористики. Вып. 3 / Отв. ред. А. А. Горелов. Л., 1990. С. 136–155.

¹⁰ *Кравцов Н. И., Лазутин С. Г.* Русское устное народное творчество. М., 1983. С. 52.

убедительно объяснять, что «ансамблевое исполнение, малохарактерное для этого жанра, вероятно, вызвало превращение напева из традиционной речитативной формы в песенную»¹¹.

Тщательное обследование некоторых севернорусских традиций коллективной причети принципиально изменило ситуацию. Теперь стало ясно, что это не «случайности ансамблевого исполнения», а огромный пласт народно-песенной культуры в ареале «особенной развитости традиции причитывания», охватывающем практически весь северо-восток Европы (русские, карелы, вепсы, коми и другие народы)¹². Ясно также, что севернорусская причеть включая свадебные групповые голошения должна рассматриваться в этом славяно-финно-угорском контексте, потому что у всех этих народов на свадьбе причитывали также за невесту и от лица невесты.

Вернемся к нашей Воле, поскольку автор свою скромную задачу видит прежде всего в том, чтобы ввести в научный обиход новый материал. Приведем несколько образцов групповых голошений, чтобы показать их основные структурно-стилевые характеристики. Первая группа напевов представляет верхнелужскую традицию (пример 2 на с. 235)¹³.

Записи подобраны таким образом, чтобы показать все наиболее существенные обрядовые моменты, в которые голосят девушки, – от первой Зореньки до благословения невесты родителями перед венцом.

Напевы обнаруживают явное структурно-стилевое единство, подтверждающее органичность и цельность традиции. Обратим внимание на следующие, на наш взгляд, существенные моменты.

¹¹ Песенный фольклор Мезени... С. 350 (примечание).

¹² См.: Чистов К. В. Славяно-финно-угорские связи по данным семейно-обрядового фольклора // Краткое содержание докладов на сессии Института этнографии АН СССР. Л., 1980. С. 17; Чистов К. В. Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы) // Обряды и обрядовый фольклор / Отв. ред. В. К. Соколова. М., 1982. С. 101–114. См. также тезисы докладов Е. Е. Васильевой, И. И. Земцовского, И. Рюйтель, К. В. Чистова: Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии.

¹³ Сведения о записях, приведенных в нотных примерах, см. на с. 244.

Пример 2

а $\text{♩} = 68$
Да вот мы вы - де - мте,

б $\text{♩} = 76$
вот мы вы - де - мте во е - - - ди - ной круг.
То - лько о - ткуль зо - рю - шка,

в $\text{♩} = 74$
о - ткуль зо - рю - шка за - ни - - - ма - ёт... (ся).
Да мы пой - де - мте,

г $\text{♩} = 64$
мы пой - де - мте - ка по - ти - - хо... (хоньку).

д $\text{♩} = 72$
Одна Да по - у - че - ше - мте, се - стри - цы, буй - ну го... (лову).
Бла - го сло - - - ви - ко, бла - го...

Все
бла - го - - - сло - ви ко ты, ро - дна - я ма - ту - шка.

1. Форма строфы – одностиховая; в стихе определенно выражены анакруза и клаузула; клаузула подчеркнута специфическим плачевым приемом – последние два слога исполняются говорком или вообще не произносятся.

2. Отчетливо проявляется структура стиха с симметричным членением на три слоговые группы, чаще всего 5+5+5, реже 6+6+5 (иногда на две группы); последняя 5-сложная группа иногда звучит полностью, иногда – домысливается; членение на 5-сложные группы подчеркивается внутрислововым повтором, чаще всего по схеме *aab*.

3. Энергичные внутрислоговые распевы, виртуозное мелодическое развитие в ограниченном диапазоне, как правило, скрадывающее или смягчающее угловатую расчлененность стиха.

Особого комментария требуют две последние записи (см. пример 2 г-д), в которых жесткость формы стиха преодолевается: в первом случае – вставкой дополнительного слова другой слоговой нормы¹⁴, во втором – слогаобрывом и следующим подхватом-пропеванием полной слоговой группы. Как станет ясно из дальнейшего, это отнюдь не частные случаи, а проявление общей закономерности.

В качестве предварительного итога отметим пока достаточно неожиданное совмещение различных структурных признаков, привычно связывающихся для нас, с одной стороны, с разными песенными жанрами и даже группами жанров, а с другой – с похоронными причитаниями.

Следующая группа напевов записана в верховьях р. Плюссы (пример 3).

Пример 3

а

1. По - кри - чи - мте - ка,
по - кри - чи - мте - ка во - льну - ю во - лю - шку.

б

1. Да вот мы ста - не - мте,
вот мы ста - не - мте во е - дин... ой круг.

в

2. Да не да - ри - те - ка,
не да - ри - - - те зо - ло - той ка - зной.

Основные характеристики – те же, что и в лужских напевах. В первом примере (3 а) стих, членящийся на 5-слож-

¹⁴ Такая же структура мелостроки в записи «Зори», опубликованной Ф. А. Рубцовым в сб.: Народные песни Ленинградской области. М., 1958. № 65 (далее – *Рубцов*). Случайно ли, что этой ненормативной вставкой в первых шести строфах оказываются «сестрицы», а дальше почти до конца причеты – «вольна воля»?!

ные группы, получает формально-отчетливое воплощение в напеве; в третьем напеве – уже знакомый прием со вставкой между двумя 5-сложными группами.

Третья группа напевов – пять вариантов Воли, представляющих шелонскую традицию (пример 4).

Пример 4

а $\text{♩} = 66$
Эх, мы за-те-не-мте во-лю во-льну-ю.

б $\text{♩} = 80$
Да уж мы ста-не-мте, кра-сны де...
э-ой, да кра-сны де-вушки.

в $\text{♩} = 164$
И как мы ста-не-мте-ка, кра-сна-и де-вушки.
э...ка, кра-сна-и де-вушки.

г $\text{♩} = 104$
Да вот мы ста-не-мте-ка, кра-сна-и де...
Э-ой, да кра-сна-и де-вушки.

д $\text{♩} = 116$
Эй, да вот мы ста-не-мте-ка, кра-сна-и де...
Эй, да кра-сна-и де-вуш... (ки)

Первый вариант – уже знакомая нам Воля из деревни Менюши (ср. пример 1); остальные четыре записаны в группе деревень одного сельсовета из южной правобережной части района. Первый напев – наиболее простой и ясный по структуре; в других – все большее, хотя и разное развитие композиционных возможностей, заложенных в форме групповой причеты и отмеченных ранее в верхнелужских напевах: цепная строфика, сдвоенная строфа, вставки, словообрывы и словоразрывы, внутрислоговые распевы, приобретающие само-

стоятельное композиционное значение. В самом общем виде можно сказать, что здесь, в предполагаемом нами центре ареала Воли, в групповой причете максимально реализуются композиционные и собственно мелодические возможности развития, опять-таки хорошо знакомые нам по другим песенным жанрам.

Время обобщений еще не пришло. Сделаем пока следующий вывод. Структура группового голошения в рассматриваемой традиции обладает огромными возможностями внутреннего развития, которые реализуются в широком диапазоне. Крайние точки этого диапазона в обоих случаях выводят нас к *песенным формам*: с одной стороны, к четким ритмическим формулам величальных песен (особенно явно в плюских записях), с другой – к лирическим свадебным и даже лирическим протяжным песням (шелонские записи).

Очевидно, что групповая свадебная причет требует специального, тщательного и широкого по масштабу и контексту изучения. В частности, возникает вопрос о структурно-стилевом взаимодействии групповой причеты с другими песенными жанрами, шире – проблема существования и функционирования причеты в системе каждой данной локальной традиции. Не имея возможности останавливаться на этом подробно, приведем лишь два примера. Первый – свидетельство мелодической взаимосвязи группового голошения и свадебных песен в верхнелужской традиции (пример 5).

Пример 5

а $\text{♩} = 64$
1. Да вот по - вы - zde - мте, се - стри - - цы, спа - рной ба... (енки).

б
1. Не до - лго ве - но - чку во го - ре - нки ви - сеть,
во го - ре - нки ви - сеть

в
2. Ка - к(ы) при Ма - ши - ном де - ви - че - стве, да
как при Ма - ши - ном де - ви - че - стве да.

Общий интонационно-мелодический материал получает соответственно разные структурные воплощения, но в общности его сомневаться не приходится, тем более что это обнаруживается и между записями, сделанными от разных исполнительниц и в разных деревнях (ср. пример 2, в который включена запись от А. Е. Максиной). При активности местной песенной, в том числе и свадебной, традиции такая взаимосвязь – один из возможных и естественных результатов.

Другой пример – из правобережной щелонской традиции – не столь очевиден, но, может быть, более важен и значителен (пример 6).

Пример 6

а $\text{♩}=72$
У - во - рот со - сна ско - лы - ха - ла - ся.
Оп, лю - ли, лю - ли, ско - лы - ха - ла - ся.

б
Ра - зли - ло - ся здесь, ра - зли - ле - я - лось.

в $\text{♩}=84$
Ой, сбо - ры, сбо - ры, сбо - ры Ли - ди - ны ки - ны.
Эх, со - би - ра - ла о - на сво - их по - дру - жок.

В этих широко распространенных невестинских прощальных песнях легко обнаруживается знакомая структура стиха 5+5. Во второй песне она подчеркивается эпизодически появляющейся цепной строфикой:

Разлилося здесь, разлилеялось,
По лужкам, лужкам вода вечная,
Вода вечная, бесконечная и т. д.

Это существенная деталь, так как обычно данный сюжет звучит с напевом классической двухфразовой формы, с 8–9-сложным стихом¹⁵. Подгонка текста к непривычной для сюжета структуре очень деликатна (см. слова, выделенные курсивом). Тексту этой же пес-

¹⁵ Такой вариант записан и нами в деревне Менюши, причем на этот же напев исполнялась не менее классическая «Из-за лесу, лесу темного».

ни из деревни Шипицы приходится гораздо хуже, так как он исполняется прямо на напев Воли; приводим только начало текста (напев см.: пример 4 г):

Поразилосе да поразлеле...
 эй, поразлелé [ялось],
 А у ворот быстрая́ все и ре...
 эй, да бы́страя ре [ченька].
 Э а по етой-то все быстро(и) ре...
 эй, да быстро(и) ре [ченьки]

и т. д.

Не увеличивая более числа примеров, можно констатировать в южной части нижнешелонской традиции активное взаимодействие групповой свадебной причети со свадебными лирическими песнями, в том числе и на глубинном структурном уровне. При этом взаимодействие происходило с явным активным началом со стороны группового голошения.

Сформулируем общий вопрос, используя привычную жанровую терминологию: что же такое наша Воля – песня или причитание? Совершенно очевидно, что в ней присутствуют признаки как того, так и другого жанра.

В указанном выше сборнике Ф. А. Рубцова была опубликована первая и до сих пор единственная музыкальная запись подобного рода, сделанная в верхнелужской традиции (с зачином «И вот мы станемте-ко, сестрицы»). Прокомментирована она Рубцовым следующим образом: «Песня в характере “причитания”, бытовавшая под своеобразным наименованием “Зоря”, исполнялась подругами невесты сразу же после сватанья, а также на девишнике. Этой же песней подружки “будили” невесту в день венца, стоя под ее окнами. Во время исполнения “Зори” невеста “голосила”»¹⁶. В этом комментарии для нас все существенно: запись сделана в 1947 г. от сравнительно молодой женщины, родившейся за два года до окончания XX столетия, и точно подтверждает функционально-обрядовое значение и форму исполнения Воли; жанровое определение компромиссно – «песня в характере причитания».

Еще один комментарий Н. П. Колпаковой к двум очень близким вариантам текста «Зори» (без напевов), записанным ею в том же районе в 1923 и 1947 гг.: «Исполнялись подругами невесты: первая – вечером

¹⁶ Рубцов. С. 214.

на заре накануне дня свадьбы, вторая – на следующее утро. Девушки выходили в поле и, обращаясь к небу, “кричали зорю” <...> Песня исключительна по своеобразию текста и манере исполнения¹⁷. Приведенные этнографические сведения фольклористов полностью подтверждаются подробным описанием верхнелужского свадебного обряда, сделанным в 1910 г. крестьянином Ив. Максимовым¹⁸. По некоторым деталям описания можно предположить, что автор его – профессиональный дружка, следовательно – знаток и распорядитель свадьбы, и потому его свидетельство для нас чрезвычайно важно. По поводу интересующей нас записи Ив. Максимов выражается достаточно осторожно: после вечеринки «подруги невесты утром и вечером поют под окном ее “зорю”»¹⁹.

Итак, форма группового голошения существовала в рассматриваемой традиции устойчиво. Первое голошение на свадьбе – наиболее стабильное по тексту – декларирует взаимосвязанный ряд важнейших образов-символов и развивает один из них («вольную волюшку»); по этому образу оно получило в традиции специальное название; объективировано формой «мы». И оттого так легко групповое свадебное голошение и квалифицировалось собирателями как песня²⁰.

Между тем именно эта форма группового голошения подруг, как уже было показано, сохраняется в лужско-шелонском обряде и дальше, наряду с одиночными причитаниями невесты, матери и других родственниц. У групповой причеты – свой, особый обрядовый статус, в котором объединены функции обычных сольных

¹⁷ Колтакова Н. П. Лирика русской свадьбы. Л., 1973. С. 277, примечание.

¹⁸ Максимов Ив. Свадебные обряды крестьян Лужского уезда Петроградской губернии // Живая старина, 1916. С. 243–262.

¹⁹ Максимов Ив. Свадебные обряды крестьян Лужского уезда... С. 244.

²⁰ Так же прокомментирован единственный текст Воли из Солецкого района, без напева (опубликован в сб.: «Традиционный фольклор Новгородской области», № 315). Во вступительной статье к сборнику А. А. Банина «Свадебные песни Новгородской области» (Л., 1974) В. И. Жекулина отмечает исполнение «Зори» («Зоринки») в Батецком и соседнем Новгородском районах (с. 6), но в корпусе сборника эта форма вообще не отражена.

причитаний (непосредственное комментирование ритуальных действий) и невестинских прощальных песен (обобщенное образно-символическое комментирование). Этим особым статусом определяется тот факт, что некоторые тексты верхнелужских групповых голошений излагаются от первого лица, т. е. от лица невесты. Этим же, вероятно, можно объяснить и то, что при расставании невесты с волей / красотой после объективированной причети Воля девушки поют «Красота ты моя, красота» – песню от лица невесты. Этот же особый функционально-обрядовый статус может объяснить взаимопроницаемость текстов групповых голошений и невестинских песен, например такое окончание уже знакомой нам песни «Разлилося» (деревня Веряжи), которую пели на *красе* у невесты:

Не одни ключи я оставила,
Я оставила красу девичью,
Красу девичью – косу русую,
Косу русую с алой ленточкой²¹.

Очевидно, что в привычных жанровых рамках групповое голошение не находит своего места. Вновь столь же компромиссное жанровое определение предложила на материале свадебных причитаний восточной части Вологодчины Б. Б. Ефименкова: «В роли собственно свадебного причета выступает прежде всего напев специфической обрядовой песни подруг невесты. Будем называть его *групповым причетом* или *песней-причетом*»²². Приводя некоторые сходные с нашими структурные наблюдения, Ефименкова трактует их совершенно иначе. По ее мнению, групповые свадебные причитания в изучаемом ею районе, различаясь по разным локальным традициям, тем не менее «опираются на традицию местного погребального плача» как структурно простейшую форму. При этом кроме структурной типологии (что выполнено в работе безупречно) автор ставит перед собой задачу показать «некоторые пути *вырастания песни из плача*»²³ и предлагает два: «Первый связан с развитием внутрислоговой мелодики <...> второй – с усложнением формы, с превращением ее

²¹ Ср. с текстом Воли, который приведен в начале статьи.

²² Ефименкова, 1980. С. 57. Курсив здесь и далее в цитатах наш. – В. А.

²³ Ефименкова, 1980. С. 57.

в строфовую (т. е. в двухстиховую. – В. Л.) <...> В местной традиции это привело к формированию в свадебном групповом причете *песенного напева*. «И хотя, – пишет далее автор, – их в народе называют “причотами”, для нас это уже песни, но песни *специфические*, типологически родственные причету и выступающие в его функции»²⁴.

Не будем сейчас касаться общей историко-генетической концепции автора, но обратим внимание на то, сколько требуется терминологических подпорок и уточнений, чтобы удержаться в привычном терминологически-понятийном контексте. Между тем проблема, думается, значительно прояснится, если мы не будем подходить к материалу предвзято, с позиций существующей в фольклористике литературной традиции.

Недавно Т. А. Бернштам предложила принципиально новую для отечественной науки категорию – «плачевая культура», по аналогии с известным понятием «смеховая культура»²⁵. Как явление преимущественно женской традиции «культура плача» охватывала большую область обрядовой жизни (календарная, похоронная и свадебная обрядность), активно участвуя в ее формировании. Роль ее в традиционной культуре должна быть существенной как в синхроническом, так и в диахроническом аспектах.

Принимая концепцию «плачевой культуры», можно, вероятно, считать групповое свадебное голошение девушек одним из ярчайших сохранившихся проявлений этой культуры. Тогда снимаются многие очевидные трудности в интерпретации соответствующего материала, так как при таком подходе групповое голошение можно рассматривать как *самостоятельный жанр* или *вид* со своей внутривидовой иерархией и ареально-диалектной историей, со своими внутренними и, как видим, богатейшими структурными возможностями и особым, если не уникальным, положением в системе русского музыкально-песенного фольклора.

²⁴ Ефименкова, С. 77–78.

²⁵ См.: Бернштам, 1979, 1982. См. также: Бернштам Т. А. Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX – начало XX в.) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. С. 82–100.

Примечания к нотным примерам

Пример 1: Воля, деревня Менюши Шимского района Новгородской области. Далее во всех особо не оговоренных случаях записи и нотации выполнены автором настоящей статьи.

Пример 2:

а – «Зоренька» (деревня Огурково); нотация Т. Новиковой;

б – «Зорюшка» (деревня Большой Волок);

в – голошение подруг, когда невеста выходит из бани (деревня Городня);

г – голошение подруг после бани, когда невесте чешут голову (деревня Малый Удрай); нотация И. Смирновой;

д – голошение подруг во время благословения невесты (деревня Сырец); нотация М. А. Лобанова. Примеры а–г – записи СПбГУКИ, 1978–1979 гг., Батецкий район Новгородской области; д – запись Р. Н. и С. М. Слонимских, 1975 г., Лужский район Ленинградской области.

Пример 3:

а – Волюшка (деревня Пóлосы);

б – «Зорюшка» (деревня Малое Зáхонье);

в – голошение подруг во время даров (деревня Звягино). Записи СПбГУКИ, 1981–1982 гг., Плюсский район Псковской области.

Пример 4:

а–д – варианты Воли, записанные соответственно в деревнях Менюши, Любыни, Подóклинье, Шипи́цы, Оболи́цко Шимского района Новгородской области.

Пример 5:

а – голошение подруг после бани;

б – «Не долго веночку»;

в – «Как при вечере» (обе песни пели невесте после бани, на девешнике). Записи СПбГУКИ, 1978 г., деревня Малый Удрай Батецкого района Новгородской области; исп. А. Е. Максина, 1900 г. р.

Пример 6:

а – «У ворот сосна» (пели, когда одевали невесту к венцу; деревня Оболицко);

б – «Разлилося здесь, разлилялось»;

в – «Ой, сборы, сборы» (обе песни пели «на красе» у невесты; деревня Веряжи Шимского района Новгородской области).

Севернорусская групповая причеть: феномен и проблематика*

Памяти
Михаила Григорьевича Екимова –
замечательного собирателя
и знатока зауральского фольклора

Среди многих песенных феноменов традиционной культуры Русского Севера свадебная групповая причеть – один из самых ярких и наименее изученных. Специальный интерес к ней оформился лишь в последние два десятилетия XX в.¹ Поэтому, в частности, мы только теперь можем понять, что упоминаний, специальных терминов или кратких

* Опубликовано в сб.: Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции / Отв. ред. Т. А. Бернштам (МАЭ РАН). СПб., 2004. С. 220–253.

¹ Отсчет можно начинать с монографии: *Ефименкова Б. Б.* Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологодская область). М., 1980. Ей предшествовала статья того же автора: Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги // Проблемы музыкальной науки / Редкол.: Г. А. Орлов, М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман. Вып. 2. М., 1973. Собиратели XIX в. фиксировали отдельные образцы групповых причитаний (как правило, в сольном исполнении) и даже включали их в публикации, но никак особо не выделяли. См.: *Агренева-Славянская О. Х.* Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями: обрядовыми, голосильными, причитальными и завывальными. М., 1887. Ч. 1. Нотн. пример 1; Песни русского народа. Собр. в губ. Архангельской и Олонецкой в 1886 г. / Записали слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1894. С. 83. № 3; Песни русского народа. Собр. в губ. Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году / Записали слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. СПб., 1899. С. 60–61, № 4–5. С 1901 г. единичные образцы групповой причети зафиксированы на фонографе: Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. Ч. 1. Зимний берег Белого моря // Труды МЭК, состоящей при Императорском ОЛЕАиЭ. Т. 1. М., 1906; Ч. 2. Терский берег Белого моря // Труды МЭК, состоящей при Императорском ОЛЕАиЭ. Т. 2. М., 1911 (Музыкальное приложение. № 72); Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. Песни Новгородские / Зап. Е. Линевой. СПб., 1909. С. 36–37. № 14.

описаний, в которых содержатся сведения об обстоятельствах группового причитывания девушек, в этнографической литературе XIX столетия обнаруживается немало. Более того, имеются весьма ранние записи и словесных текстов, и специфической музыкально-поэтической формы групповой причеты. Ю. И. Марченко², считает первой подобной публикацией нотные записи А. Жаравова, которые помещены в качестве приложения к статье «Сельские свадьбы Архангельской губернии» в журнале «Москвитянин» за 1853 г.³

Трудности изучения групповой причеты начинаются уже на текстологическом уровне. Вербальный компонент групповой причеты часто представляет собой текст от первого лица, т. е. от лица невесты. Но там, где он объективирован или повествует от первого лица множественного числа («мы»), его трудно отличить от текстов свадебных песен. Формулы типа «красота ли моя, красота» могут в равной степени относиться как к свадебной песне, так и к групповому голошению. Поэтому без дополнительных сведений, уточняющих обстоятельства обрядового исполнения, такие тексты (а их в фольклорно-этнографических публикациях большинство) в качестве групповой причеты не идентифицируются. Без соответствующих этнографических сведений на вербальном уровне часто невозможно дифференцировать и причитывание невесты, подружек или профессиональной плачеи, приглашенной на свадьбу.

Однако и полная, казалось бы, музыкально-поэтическая запись не гарантирует надежной идентификации, потому что, как уже отмечалось в литературе, в разных традициях напевы групповых голошений могут иметь структурно-стилевые признаки различных песенных жанров, в том числе, разумеется, и свадебных песен⁴.

² Из ранних записей групповой причеты на Русском Севере / Публ. Ю. И. Марченко // Из истории русской фольклористики. Вып. 3 / Отв. ред. А. А. Горелов. Л., 1990. С. 137.

³ Жаравов А. Сельские свадьбы Архангельской губернии // Москвитянин, 1853. Т. 4. № 13–14. Перепечатку нотного приложения и комментарии к нему см.: Протопопов Вл. В. Забытая публикация русских народных песен // Музыкальная фольклористика. Вып. 3 / Ред.-сост. А. А. Банин. М., 1986. С. 90–104.

⁴ См.: Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть...; Лапин В. А. Воля – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции (публикуется в настоящем издании).

Практика слуховой записи, естественная для собирателей XIX – начала XX в., не давала возможности зафиксировать ансамблево-многоголосную фактуру развернутой музыкальной формы, потому предпочтение отдавалось одиночному исполнению. У современных же собирателей-филологов представление о причитании как о форме индивидуального импровизационно-исполнительского мастерства преобладает до сих пор. Знаменитые мастера, символы севернорусской песенно-повествовательной традиции, – сказитель Трофим Рябинин и вопленица Ирина Федосова – подтверждают именно это представление⁵.

Что касается филологической стороны вопроса, то и тут вряд ли можно было зафиксировать на слух в процессе пения причетные тексты с такими, например, строками:

Э повейтет(ы)-кось вы,
потените-ко да ветры, вет(ы)ры бу...[йные]

(фонографическая запись А. Л. Маслова на Терском берегу)

или:

И ой, да покрасу(и)ся-ко дак(ы) девья...
девья... и ой, да девья кра...[сота]

(наша расшифровка звукозаписи М. Г. Екимова в тобольской традиции).

Между тем в пересказе певичцы всегда «собирают» стих в простую форму, например, в последнем случае они скажут:

Да покрасуйся-ка, девья красота.

Очевидно, что такая форма буквально совпадает с нераспетым стихом индивидуального причитания. Все это, на наш взгляд, хотя бы отчасти объясняет то обсто-

⁵ Например, в издании МГУ по итогам четырех экспедиций на Пинегу конца 70-х гг. XX в. читаем: свадебные причитания «исполнялись <...> только невестой. Сведений об ансамблево, хоровом исполнении причетов, как на Печоре или Мезени, нет» (Обрядовая поэзия Пинежья / Под ред. Н. И. Савушкиной. М., 1980. С. 110). То же утверждение встречается и в вузовских учебниках для фольклористов-филологов: свадебные причитания «представляли собой песенную импровизацию и исполнялись в одиночку, сольно» (Кравцов Н. И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество. М., 1983. С. 52).

ятельство, что групповая причеть, будучи одной из самых распространенных песенно-обрядовых форм Русского Севера, долгое время оставалась мало изученной⁶. К началу 1980-х гг. ситуация существенно изменилась: появились специальные исследования⁷, публикации экс-

⁶ Наметившаяся с начала XX в. перспектива изучения групповой причеты, активно продолженная участниками первых экспедиций ГИИИ 1920-х гг. на Пинегу и Мезень, затем надолго прервалась. Спустя тридцать лет после единственной публикации в сб. «Песни Пинежья» начали появляться отдельные записи. Приведем основные данные немногочисленной песенной библиографии: Песни Пинежья / Материалы фонограмм-архива АН СССР, собр. и разработ. Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд. М., 1937. Кн. II. С. 517–519; *Рубцов Ф. А.* Народные песни Ленинградской области. М., 1958. № 65; Гдовская старина: Русские народные песни и наигрыши Гдовского района / Сост. Н. А. Котикова. Л., 1962. № 38, 53; Песни Печоры / Изд. подг. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. М.; Л., 1963. № 130; Русские народные песни Поморья / Сост. и соб. С. Н. Кондратьева. М., 1966. № 95–98; Песенный фольклор Мезени / Изд. подг. Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Л., 1967. № 201; *Балашов Д. М., Красовская Ю. Е.* Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. М., 1969. № 1, 14; Русские народные песни Карельского Поморья / Сост. А. П. Разумова, Т. А. Коски, А. А. Митрофанова. Л., 1971. № 170, 172; Песни Карельского края / Сост. и автор вст. ст. Т. В. Краснополянская. Петрозаводск, 1977. № 130, 131, 144 (Пудожье).

⁷ *Ефименкова Б. Б.* Свадебная песня в среднем течении реки Юг // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1982; *Ефименкова Б. Б.* Причетная песня в бассейне реки Юг // Памяти К. В. Квитки: Сб. статей / Ред.-сост. А. А. Банин. М., 1983. С. 149–165; *Руднева А. В.* О двух вариантах плача «Пора встать ото сна беспечального» // Там же. С. 138–148; *Резниченко Е. Б.* Поморские «свадебные стихи» как особый вид северной причеты // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1982; *Резниченко Е. Б.* Напевы свадебных причитаний Мезени и Зимнего берега Белого моря // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (вопросы типологии) / Отв. ред. Б. Б. Ефименкова. М., 1987. С. 108–127; *Резниченко Е. Б.* Некоторые вопросы интонирования севернорусской причеты // Фольклорный текст: функция и структура / Отв. ред. и сост. М. А. Енговатова. М., 1992. С. 116–128; *Марченко Ю. И.* Напевы групповых причитаний в междуречье Северной Двины и Ваги // Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция / Ред.-сост. А. М. Мехне-

педиционного материала, в том числе ценные архивные фонозаписи Е. Э. Линевой, сделанные в самом начале XX в. (когда традиция была реально функционирующей), и материалы экспедиций ГИИИ 1920-х гг.⁸ Теперь можно попытаться составить самое общее представление об этом феномене и, в частности, о его месте и значении в музыкально-обрядовой драматургии свадьбы.

В разных локальных традициях Русского Севера и во многих старожильческих зонах Зауралья и Сибири, для которых «материковой», исходной была именно севернорусская культура, групповая причетъ, выполняя примерно одинаковые функции в свадебном обряде, различается по многим обрядово-драматургическим

цов. А., 1985. С. 45–61; *Бурьяк М. К.* Групповое голошение гдовской свадьбы // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики / Отв. ред. Т. А. Бернштам, К. В. Чистов. Л., 1986. С. 116–124; *Лапин В. А.* Воля – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции; *Лапин В. А.* Русский музыкальный фольклор в этнокультурном контексте Северо-Запада // Из истории Санкт-Петербургской губернии: Новое в гуманитарных исследованиях / Отв. ред. О. М. Фишман. СПб., 1997. С. 6–17; *Кастров А. Ю.* Вопросы структурной типологии олонецких нарративных напевов («вепсская мелострофа» и «рунический ритм») // РФ. Т. XXVII: Межэтнические фольклорные связи / Отв. ред. С. Н. Азбелев. СПб., 1993. С. 113–135.

⁸ *Ефименкова Б. Б.* Севернорусская причетъ...; Русская свадьба Карельского Поморья (в селах Колежме и Ньюче) / Изд. подг. А. П. Разумова, Т. А. Коски / Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Петрозаводск, 1980; Народные песни Вологодской области: Песни Средней Сухоны / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1981; *Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И.* Русская свадьба: Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Устюге (Гарногский район Вологодской области). М., 1985; Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1970–1980 гг. / Ред.-сост. В. А. Лапин. Вып. 1. Л., 1987; Песни Городенского хора / Запись, сост. и комм. Е. Е. Васильевой. Новгород, 1990; Из ранних записей групповой причети на Русском Севере / Публ. Ю. И. Марченко // Из истории русской фольклористики. Вып. 3. См. прим. 2; *Марченко Ю. И.* Исторический ракурс изучения севернорусской песенной культуры и современное состояние местных фольклорных традиций // Из истории русской фольклористики / Отв. ред. А. А. Горелов. СПб., 1998. [Вып. 4] С. 298–337. К сожалению, русской фольклорно-этнографической дискографии, отражающей соответствующие записи, до сих пор не существует.

характеристикам, но, главное, по способу исполнения, своей музыкально-поэтической форме и вытекающим отсюда музыкально-стилевым параметрам. В одной статье невозможно рассмотреть все многообразие проявлений и воплощений фундаментальной идеи группового / коллективного ритуального голошения. Мы представим этот севернорусский по происхождению феномен на материале зауральской свадебной традиции русских старожилов Среднего Притоболья.

Во-первых, эта традиция хорошо обследована и зафиксирована в полевых материалах и звукозаписях курганского фольклориста М. Г. Екимова, находящихся в архивном Фонде созданного им Отдела фольклора и этнографии Курганского областного научно-методического центра народного творчества. (Автор имел возможность работать с материалами Фонда и участвовать в экспедиционной поездке с Екимовым в 1990 г.). Во-вторых, притобольная свадебная традиция слабо представлена в фольклорно-этнографических публикациях: одно описание свадьбы (со слов распорядителя-*вежливец* из села Нагорское) в «Живой старине» за 1893 г., без нотных записей; четыре свадебных песни и два групповых причитания из двух районов Курганской области в музыкально-фольклорном сборнике Г. И. Иванова-Балина⁹. В-третьих, русское старожильческое население

⁹ *Осипов Н. О.* Ритуал сибирской свадьбы // Живая старина. СПб., 1893. Вып. 1. Отд. II. С. 96–114. *Вежливец*, или *большак*, – старший распорядитель свадьбы со стороны жениха, знавший все тонкости свадебной игры. Его уважали и побаивались, не решаясь играть без него свадьбы, поскольку он выполнял обережные функции. *Вежливец-знаток* был фигурой широкоизвестной; бывало, что за ним приезжали издалека с приглашением на свадьбу. В свадебном поезде *вежливец* ехал в первой тройке. Во дворе дома невесты *вежливец* платил выкуп за право жениха сорвать красный бант с веревки, перегораживающей вход в дом невесты. Во время схода свах (по одной с обеих сторон) на крыльце дома невесты *вежливец* наливал рюмки вина и подносил их свахам, чтобы они *сошлись*, т. е. породнились (инф. А. А. Коньшева, 1901 г. р., село Глядянское; зап. М. Г. Екимовым). По обрядовой функции, *вежливец* может быть соотнесен с мезенским *сторожем*, пермским *знатоком* и пинежским *вежливым*, оберегающими свадьбу от колдовства и дурного глаза (См.: Архангельский областной словарь. М., 1983. Вып. 3. С. 78–79); *Иванов-Балин Г. И.* Русские народные песни Зауралья. М., 1988. № 71–74 (песни), 83–84 (причитания).

Зауралья (*сибиряки*) – одна из самых ранних групп, образовавшихся из крестьянских переселенцев, ранние потоки которых (со второй половины XVII в.) шли сюда почти исключительно из регионов Русского Севера. (Последняя волна переселенцев конца XIX в., *рассейцев*, происходит главным образом из центральных районов России.)

Старожильческая свадьба Среднего Притоболья, будучи традицией *севернорусской* по происхождению, не только сохранила ее особенности, но и мощно развила их в музыкально-стилевом отношении, поэтому зауральскую традицию можно считать *уникальным* явлением и *местной*, и *севернорусской* фольклорной культуры.

Итак, свадьба старожилов-*сибиряков* Среднего Притоболья (бывший Курганский округ Тобольской губернии, по современному административному делению – Притобольный район и некоторые смежные поселения Куртамьшского и Кетовского районов Курганской области) принадлежит к типу севернорусской свадьбы с развитым циклом причитаний в довенчальной части. Мы не можем останавливаться сколько-нибудь подробно на общей музыкально-обрядовой драматургии вариантов притобольной свадьбы, единые черты которой, в том числе и музыкально-стилевые, характерны для свадебного обряда более чем двух десятков крупных сел и деревень на протяжении более чем ста километров. (Заметим, что для Европейской части России подобное единообразие практически невозможно.) За основу взят наиболее полно зафиксированный свадебный цикл села Глядянское (около двадцати песен и примерно столько же причитаний), многократно продублированный записями из других старожильческих сел Притоболья¹⁰. Остановимся на ряде моментов, которые нам понадобятся в ходе дальнейших рассуждений.

Музыкально-драматургический каркас притобольной свадьбы образуют четыре песенных напева-формулы (НФ), объединяющих по несколько песенных сюжетов. Они определенным образом соотношены с обрядовыми событиями и с участниками обряда, иногда

¹⁰ В 1990 г. автор вместе с М. Г. Екимовым (1947–1999) работал в этом селе, получив от собирателя право использовать любые материалы, включая копии полевых звукозаписей первых лет его собирательской деятельности, хранящиеся, по желанию Екимова, в секторе фольклора РИИИ.

протягивают своеобразные музыкально-символические нити в пространстве обряда, иногда переплетаются друг с другом или накладываются друг на друга в обрядовом времени и контрастно взаимодействуют. При этом эмоционально-психологическая и образно-смысловая нагрузка напевов-формул обеспечивается не только их привязанностью к тому или иному обрядовому действию и даже не противопоставлением рода / партии невесты роду / партии жениха. Внимательный анализ этнографического материала выявляет более тонкую и сложно дифференцированную систему функциональных значений и соотношений четырех напевов-формул: два напева относятся к невесте с девушками-подружками, один напев – к роду жениха, и еще один напев объединяет почти все припевки-величания, в том числе и «корильные», которые исполнялись гостям при обрядовых сборах гостей и застольях как в доме невесты до венца, так и после венца в доме молодого. Жених своего напева-формулы не имеет, хотя он неоднократно приезжает с гостинцами к невесте на вечеринки. Но его последние переходы на пути соединения с невестой – отъезд из своего дома в дом невесты и вместе с нею в церковь – маркируются невестинским НФ-1. (В некоторых местных традициях он исполнялся невесте-сироте и жениху-сироте, каждому в его доме.)

Второй напев-формула (НФ-2) связан исключительно с невестой и девушками-подругами. Он звучит в день венчания на разных этапах: при расплетении косы; при раздаривании ею ленточек подругам; при одевании в подвенечный наряд; при выводах из кути к приехавшему с поездом жениху («Отставала лебедь белая») и из-за стола («Застучали столы дубовые») и, наконец, при родительском благословении («Не березка к земле клонится»). В последний раз невестинская формула НФ-2 звучит в доме молодого, когда свахи окручают невесту, т. е. делают ей женскую прическу и надевают женский убор («Скрой-ко, Надинька, полотеньшко»): именно в этот момент символически умирает девушка-невеста и рождается молодница, мужняя жена.

Оба напева структурно взаимосвязаны: НФ-1 – однострочный с классическим для севернорусских традиций двухударным 9-10-сложным стихом; НФ-2 – с двухстрочной формой мелострофы, но с нормативным, хотя и динамично распетым стихом в основе.

Пример 1а. Не у ласточки, у косатенькѣй

$\text{♩} = 60-63$

Одна *Все*

1. Не у ла - сто - чки, у ко - са - - - ти - нькѣй,

2. На ле - ту кры - лья при ма - ха - - ли - - ся,

3-12. На ле - ту кры - лья при ма - ха - - ли - - ся.

13-16. Я - ли да ко ло - - ды да во ды вы - - пи - ла

Оконч.

31. У чу - жой жо све - кро - вки - ма - ту - - шки?

У [чу - жой...]

Пример 1б. Отставала лебедь бе... ой, белая

$\text{♩} = 108$

Одна *Все*

1. О - тста - ва - ла ле - - - бедь бе..., ой, бе - ла - я,

о - на от ста - да ле - - - бе - ди... ди - нно-ва, да,

2. При - ста - ва - ла ле - - - бедь бе..., ой, бе - ла - я,

о - на ко ста - ду ко се - рым ...ым гу - сям, да,

3. Уж вы, гу - си, гу - - - си се..., ой, се - ры - ё..., да

не ши - пли - те ле - - - бедь бе... бе - лу - ю, да.

Оконч.

да - льна си - ве - рна по - го...

Напевы-формулы женихова рода (НФ-3) и величальных припевок (НФ-4) в структурном отношении резко противопоставлены невестинским напевам. В первом случае это четырехчастная форма мелострофы

АВСС – напев

ААВВ – текст (с нормой стиха 6+6+6+6).

Во втором – динамичная, близкая плясовым однострочная мелострофа с усеченным повтором (норма стиха 10–13+5). Припевки-величания исполнялись и с другими напевами, но того же типа, иногда с припевом-рефреном.

Пример 2а. Ой, не сиди, бобер

1. Ой, не си-ди, бо-бер, под кру-тым бе-ре-гом,
под кру-тым бе-ре-гом.

2. Ой, не си-ди И-ва...,
ой, не си-ди И-ва-ны), во бо-льшом ме-сте,
во бо-льшом ме-сте.

3. Ой, со-би-рай сва...,
ой, со-би-рай сва-д(н)и-бу скру-тну хо-ро-шу,
да скру-тну хо-ро-шу.

4. Ой, скру-тну хо-ро...,
ой, скру-тну хо-ро-шу, спа-ря-же-ну-ю,
да спа-ря-же-ну-ю.

Пример 26. У нас белый сыр-то – на блюде

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 44. The lyrics are in Russian and are written below the vocal lines. The lyrics are: 2. Бел кру - пи - ша - той ка - лач да на о - ко - шке, да на о - ко - шке, да. 3. И - ше кто жо(й) у нас да на во - зро - сте, да на во - зро - сте, да? 4. У нас Ти - мо - н(и) - ка да на во - зро - сте, да на во - зро - сте, да. 5. У нас Ва - си - льб - вич да на ве - ли - ком, да на ве - ли - ком, да.

Кроме двух невестинских напевов-формул, маркирующих внешний, наблюдаемый, рельеф обрядовых событий довенчальной части, в притобольной свадьбе присутствует еще одна, особая форма, связанная с глубинным смыслом происходящего с невестой превращения. Ритуальное состояние смерти – возрождения девушки-невесты объясняется, как известно, символическим смыслом переходных обрядов-инициаций. И этот глубинный смысл концентрированно выражен в свадебных причитаниях севернорусских традиций. Однако в притобольной традиции они не просто развиты, но являются очевидной эмоционально-психологической, ритуально-символической и музыкально-стилевой доминантой довенчальной части обряда.

Причитания в притобольной свадьбе, как и во многих севернорусских традициях, существуют в двух видах – индивидуальные и групповые. Индивидуальные причитания исполняют невеста, ее мать, крестная и другие родственницы. Групповые причитания – де-

вушки-подруги, которые *сидят* = живут у невесты весь срок *девичника* (так здесь называется период после *рукобитья* и *пропя* до бани накануне дня венчания), активно участвуют в *баенном* обряде и во всех обрядовых событиях дня венчания. Все это время звучит и групповая причеть. Оба вида – постоянно взаимосвязанные, но совершенно *разные* музыкально-стилевые формы, находящиеся в достаточно сложных структурных отношениях, анализ которых мы начнем с их терминологии.

Сами певички и информаторы говорят так: невеста *причитает, причитывает / отпричитывает*, а подружки – *подпричитывают, подголашивают* или *подпевают, поют, поют песню*. Смысловое различие терминов вполне очевидно. Индивидуальные причитания обозначаются вариантами одного глагола: «Сноха истопит баню – причитает, зовет невесту в баню. Из бани приходят – невеста отпричитывает, спасибо относит» (А. А. Коньшева). О групповой причети говорят разными словами, что отражает некоторую смысловую двойственность отношения и к этому виду причитаний, и к его содержанию / смыслу / функции, и к процессу исполнения, и исполнительницам, которых, соответственно, называют *подголошницы*. Дело в том, что кроме основного значения термина *голос* = напев, мелодия вообще, пара терминов *голос* и *подголосок* означают еще и ансамблевые функции в многоголосном пении. Вместе с тем от слова *голос* образовались и распространенные у восточных славян названия индивидуальных и групповых причитаний: *голосить, голосьба, голошение* (русск.), *галашэнне* (белоруск.) и *голосіння* (укр.).

Терминологической строгости нет и в фольклористической литературе, где чаще употребляются определения «групповое причитание / голошение» или неопределенно-двусмысленное «песня-причет». Мы вернемся к обсуждению этого вопроса ниже, пользоваться же будем терминами, которые соответствуют народному смысловому разделению причитаний на два самостоятельных вида: *индивидуальные причитания* (главным образом невесты) и *групповая причеть* (девушек-подружек).

Оба вида причитаний звучат параллельно на протяжении всего довенечного периода свадьбы. По общим музыкально-стилевым характеристикам их формы резко контрастны. Причитания невесты (ИП) – декламационные (по принципу звук-слог), в узком терцово-квартовом диапазоне (наклонение значения не имеет),

по напевам, структуре и поэтике стиха совпадающие с похоронно-поминальными и рекрутскими причитаниями местных традиций. Групповая причеть (ГП) – песенно-мелодическая, с широким диапазоном и ансамблевно-многоголосной фактурой, огромными внутрислововыми распевами и сложной структурой распетого стиха. В каждый момент обряда ГП исполняется с тем же текстом, что и ИП. И сами певичцы хорошо понимают как различия, так и структурное соответствие этих форм: «*Что она (невеста. – В. Л.) причитает, то они (девушки. – В. Л.) и поют*» (А. А. Коньшева).

Пример 3. И не вставай-ко, родимой батюшко

Невеста $\text{♩} = 144$

Подружки $\text{♩} = 52$

1.И не вста - вай-ко, ро-ди-мой ба - тью-шко,

1.Ой,

Да не вста - ва - ни(и) - ко - ся да ты, ро - - - ди...

ро - ди - мо - ... ой, ро ди - мой ба-тющко,

2.И со бру - ся-ше-той бе-лой ла - во-чки

2.Ой,

дак со бру - ся - (а) - ще-(и)жа даж(и) би - - - - лой

и би - ло - ... ой, дак бе - лой ла...

3.И ты не ле-лай-ка ру-ко-би - тьи-цо,

3.Ой,

дак ты не де - ла - (и) жо да-к(ы) ру - ко...

и ру - ко - ... о (и), дак ру - ко - би - тын-ю

4. Не за про сва ты вай а лу де ви цу

4. Ой,

не за про - сва - ты - вай да-к(и) а - лу,

и а лу, о - (и), дак а - лу де - ви-цу.

5. И ро - схо - ро - шу - ю де - вью кра - со - ту

5. Ой,

дак ра - схо - ро - шу - ю да-к(ы) де - вью

и де - вью, ой, да де - вью кра - со-ту.

Для наглядности воспользуемся известным аналитическим приемом сопоставления слогоритмических форм, имея, впрочем, в виду, что в причитаниях невесты слогоритмическая форма как структурный уровень совпадает с реальным ритмом интонирования в силу того, что в них практически отсутствуют внутрислоговые распевы. Следовательно, далее будут сопоставляться реальный ритм индивидуального причетного интонирования и слогоритмическая форма-модель групповой причеты.

Пример 4. И не вставай-ко, родимой батюшко

Невеста
И не вста - вай - ко, ро - ди - мой ба... тю - шка

Подружки
ой, дак не вста - ва(й) - ко - ся да ты, ро - ди...
ро - ди - мо...
ой, ро - ди - мой ба - тю - шка

Причитание невесты – классическая для севернорусской традиции однострочная причетная форма с двухударным 10–11-сложным стихом. Два последних послеударных слога строки, как это чаще всего бывает в причитаниях, не допеваются и либо договариваются говорком, либо вообще не произносятся, а последний ударный слог иногда обрывается нисходящим сбросом-глиссандированием. Этот же признак сохраняется и в групповой причети. Однако во всем остальном причеть обходится со стихом весьма вольно.

Стих распевается огромными внутрислоговыми распевами, дробится вставками *и*, *ой*, *да*, *дак(ы)*, словообрывами и повторами. Слоговая норма в реальном певческом звучании иногда увеличивается вдвое, до 21 слога распетого стиха. Чтобы этот механизм был хорошо виден, слогоритмическая форма (пример 4) записывается в аналитической графике. Распевание приходится на основную часть стиха, так называемый стэм, – часть стиха от первого ударного слога до второго. Второй слог не распевается, а лишь протягивается как заключительный тон-finalis в лирических песнях. Однако его композиционное значение подчеркивается максимальными распевами трех предударных слогов, словообрывом и повторным их распеванием. В схеме слогоритма видно, что распетый стих симметрично обрамляется участками относительно декламационной ритмики, которые почти полностью воспроизводят причетную стиховую строку: «Ой, дак не вста(вай)... ой, родимой (ба) ...» Композиционно-ритмическую симметрию нарушает небольшой внутрислоговой распев начального возгласа «ой».

Таким образом, форма ГП объединяет в себе некоторые характерные и специфические признаки двух,

казалось бы, структурно не совместимых общерусских песенных видов – причитания и лирической протяжной песни. *Уникальность* рассматриваемой формы проявляется еще и в том, что в ней органично сплавляются крайние, *предельные* структурные признаки этих видов. Можно сказать, что структурно-стилевой потенциал, который изначально присутствовал в соответствующих севернорусских формах, реализован здесь максимально.

Оба вида причитаний образуют в притобольной свадебной традиции композиционно довольно сложную и в то же время ситуативно гибкую систему взаимодействия. Фактически они могли звучать отдельно и самостоятельно, что зависело, возможно, просто от бытовых обстоятельств и от состава реальных участников свадьбы. Но все-таки нормой традиции было совместное звучание. При этом объединение в практике свадебного пения, по объяснениям информаторов и реальным звукозаписям их исполнения, имело два композиционных решения. Простой вариант – построчное / построфное чередование причитания невесты и причети девушек (см. пример 3). Более сложный вариант – одновременное причитывание невесты и пение девушек, т. е. «вертикальное» наложение двух самостоятельных и контрастных музыкальных линий-пластов. Этот вариант производит ошеломляющее впечатление даже сейчас, когда старушки-певицы воспроизводят его по просьбе собирателя. Можно представить, какого драматизма было исполнено это одновременное звучание молодых сильных голосов и как оно воспринималось во время настоящих свадеб (см. пример 5).

Нотация (как аналитический процесс) и нотации (как результат) этих сложных композиций позволяют выявить две существенные характеристики. Первая связана со звуковысотным соотношением «партий»: голос невесты звучал, как правило, выше причети, и соотношение напевов по расположению опорных тонов оказывалось чаще всего квартовым. Можно предполагать, что это соотношение на практике было достаточно свободным и даже подвижным во время одного исполнительского акта. Во всяком случае, наши записи демонстрируют широкий спектр, начиная с максимально консонантного соотношения с совпадающими по высоте опорными тонами и общей ладомелодической основой. Нужно напомнить, что во многих причетных

традициях, в том числе и в притобольных, эмоциональная экспрессивность индивидуального причитывания часто ведет к постепенному повышению общего звуковысотного строя. В нотациях эту особенность отразить невозможно, поэтому они требуют специального комментария. Так и в нашей записи (см. пример 3) к концу первой мелострофы групповой причети невеста постепенно (в течение своих пяти мелострок) повышает строй на полтона, а подружки поют стабильно. В результате, начавшись с максимального консонанса, причеть в целом через набухание и затем расщепление унисона быстро приходит к максимальному диссонансу – резкому полутоновому биению мелодических линий.

Пример 5. Ой, дак наглядись

Невеста $\text{♩} = 168$

Подружки $\text{♩} = 44$

1. Нагя - дись мо - я де - вя кра... 2. И что на де - сы - те ле - сы те...

1. Ой дак на - гя - дись, мо - - - - я да - к(ы)

3. И что на го - ро - ныки на вы - со... 4. И что на ба - по - шков новвы - соктерем,

де - - - - - е..., и

5. И что на ма - ту - шку, но - ву го... 6. И о - тхо - ди - ла я о - тту - ля...

де - - - - - вя, ой, дак де - вя

7. И по ле - сам - то, да ле - сам те... 8. И по ку - по - чским глухим ла...

кра... 2. И что на ле - - - - - сы

9. И о - тку - пи - ла си - бе по - ку... 10. И се - ми - шё-лко-ву а - лу ле...

те, да - к(ы) ле -

11. И за - ду - ше-вны мо - и по - дру... 12. И как же я - то да не по - вс...

и ле

13. И ва-шим ла-скам мо-и го - лу... 14. И у вас ба-тю-шки-те ми лое... 15. И у вас,

сы, ой, дак ле - сы те...

Вторая характеристика касается масштабно-временного соотношения композиционных структур, которое становится очевидным при одновременном звучании. В силу разности абсолютных темпов (по метроному в среднем в полтора-два раза), типов интонирования (декламационного и песенно-мелодического), характера и скорости певческого продвижения текста невеста успевает *пропричитать* 5–7 своих мелострок, пока девушки распевают одну ее инициальную поэтическую строку. Местная слушательница, присутствовавшая при нашей записи (пример 5), так прокомментировала пение «девушек»: «Два слова только спели!» Она правильно отметила масштабное соотношение, хотя и ошиблась фактически, потому что *словом* здесь называют одну стиховую строку причитания. Стало быть, в данном случае невеста спела пять *слов-строк*, а подружки за это же время – только одну.

В аналитических примерах мы не случайно рассматриваем групповую причет в сопоставлении с индивидуальными причитаниями. Дело не только в очевидной структурной соотнесенности и в столь же оче-

видных различиях этих музыкально-поэтических форм. В контексте всего свадебного ритуала это два разных символических кода = языка, в которых или которыми осуществляются разные обрядовые смыслы, присутствующие прежде всего в «прощальном» цикле невестинских обрядов.

Индивидуальные причитания – это ритуально-символический язык невесты; в целом их можно назвать прощальными, поскольку невеста прощается с родными, со своим домом и предками-покровителями, с подругами и со своим девичеством. Принципиально важно, что за пределами свадьбы в местной традиции это еще и язык похоронно-поминальной обрядности. Память о генетически-символическом родстве наиболее отчетливо сохранилась во многих локальных традициях именно в музыкально-поэтической форме и стилистике причитаний. Для русского традиционного сознания этот язык связан с культом предков, поскольку поминальные обряды и обычаи пронизывают весь календарный год. Но и свадьба как общественное событие вписывается в символический язык годового круга в его ритме будней и праздников. И когда просватанная девушка, севернорусская или тобольская, начинает свое первое причитание, звучит всем знакомый и понятный напев = знак прощания, насыщенный определенными ассоциациями. Для самой же девушки-невесты начинается необратимо короткий путь, в конце которого ее ждет ритуально-символическая смерть = преобразование.

Групповая причеть – другой язык: девушки еще не вступили на путь невесты; невеста пока принадлежит их кругу, но уже отмечена особой печатью. В обрядовом пространстве свадьбы их языки переплетаются в самом прямом смысле, создавая новый ритуально-символический объем. Девушки сопровождают невесту во всех обрядовых перемещениях, выражая в пении девичью суть, девичью душу. «Она *причитает*, а мы эти слова *поем*» – эта формулировка самих певиц означает, что по ходу свадьбы они *переводят* поэтические формулы невестинских причитаний на другой музыкально-поэтический язык своей групповой причети. Если язык невесты структурно однороден и семантически однозначен (причетные тексты и похоронно-поминальный напев), то у девушек в результате распевания ее причетных текстов в предельной песенно-лирической

стилистике возникает иное структурно-семантическое образование с особой, специфической формой.

Рассмотрим эту форму с точки зрения свадебной символики. В первом причитании невесты на рукобитье появляется образ *девъей красоты* (см. примеры 3 и 5):

– И не вставай-ко, родимой ба(тюшко),
И со брусящетою этой ла(вочки),
И ты не делай-ко рукоби(тъицо),
И не просватывай алу (вариант – красну) де(вицу),
И расхорошую девью кра(соту).

В следующих причитаниях невесты выстраивается полная цепочка образно-поэтических уподоблений невесты: красна девица = трубчатая коса = ала ленточка = девья красота. В этой цепочке обозначена и последовательность ритуально-символических действий, происходящих с невестой, и ее деперсонализация, достигающая вершины в образе-символе *девъей красоты*, олицетворяющей душу невесты¹¹. Мы не будем касаться архаичной семантики образа красоты и важнейшего для невесты обряда расставания с красотой¹². Остановимся на отождествлении в притобольной традиции образа *девъей красоты* с групповой причетью девушек.

Певицы так вспоминают важнейшие обрядовые моменты: «Что невеста причитает, то девки и поют. *Девью красоту* поют»; «Ведут девки невесту в баню – *Девью красоту* поют. Когда в баню идут и когда из бани идут»; «Сноха заплетает невесте косу утром, в день свадьбы. Заплетает, и девки поют *Девью красоту*»; «Гости (сва-

¹¹ Ср. обратную последовательность образов-символов в тексте Воли – в первом групповом голошении подружек под окном просватанной невесты в шелонской традиции (Новгородская область):

– Эх, мы затынемте волю вольную!
Эх, волю вольную – девичью красу!
Эх, девичью красу – русую косу!
Эх, русую косу со лентой алою!

Причина инверсии видимо в том, что Воля голосилась после рукобитья, без невесты и от лица девушек (см. статью «Воля – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции», публикуемую в настоящем издании).

¹² См: *Бернштам Т. А.* Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX – начало XX в.) // *Русский Север...* 1986. С. 82–100; *Лапин В. А.* Воля – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции.

дебный поезд. – В. Л.), заплатив выкуп, садятся за стол. Девушки уходят в комнату невесты и там поют *Девью красоту*» (по очереди приглашая родных расплести невесте косу). Последний раз *Девью красоту* поют, когда «свадьба побежит к венцу» (села Глядянское, Разломайка, Нагорское). Особое развитие образ *девией красоты* получает во время расплетения косы (и раздаривания ленточек) перед венчанием. Приводим текст причитания невесты:

– И наглядись, моя девья кра(сота)
 И что на лесы-те, лесы те(мные),
 И что на гороньки на высо(кие),
 И что на батюшков нов-высок (терем),
 И что на матушку нову го(ренку).
 И задушевные мои подру(женьки),
 И я горазна же несчастли(вая),
 Как отдают меня, красну де(вицу),
 И во чужие да люди до(брые),
 И ко чужому-ту отцу-ма(тере),
 И ко чужим-то да братьям-се(стрицам).
 И отходила я, отгуля(ла я)
 И по торгам-торгам, по база(ричкам),
 И по купеческим глухим ла(вочкам),
 И откупила себе поку(почку) –
 И семишелкову в косу ле(нточку).

(В примере 5 – то же причитание с групповой причетью.)

Поскольку девушки *подголашивают* вслед за невестой, становится ясно, что их *Девья красота* – не один определенный текст, но сама *форма* групповой причети. Иначе говоря, особая музыкально-песенная форма осмыслена в традиции в качестве собирательного девичьего символа со своим собственным именем¹³.

Притобольная *Девья красота* независимо от обрядовой ситуации и конкретных текстов всегда поется

¹³ Процессы ритуальной номинации в одинаковых или сходных фольклорно-этнографических комплексах приводили к сходным результатам в различных региональных русских традициях. Напомним аналогичные народные термины – шелонскую *Волю* и верхнелужскую *Зорю / Зорюшку*. Последняя была впервые опубликована в записи крестьянина Лужского уезда Санкт-Петербургской губернии в 1910 г. и затем подтверждена многократными записями фольклористов как своеобразная песня девушек «в характере причитания» (см.: *Максимов Ив.* Свадебные обряды крестьян Лужского уезда Петроградской губернии // *Живая старина*. СПб., 1916. Вып. IV; первая нотная публикация – Рубцов Ф. А. № 65).

от имени невесты. Можно сказать, что групповая причетъ – *подголашивание* девушек – это символический голос девичьей «души» невесты, которая в силу своего переходного, «нежизненного» статуса как бы лишена собственного голоса. Таким образом, коллективная причетъ девушек выполняет важную обрядовую функцию – становится голосом невесты. Механизм выполнения этой функции – в переинтонировании, переводе причетных текстов невесты в другую музыкально-поэтическую стилистику и в другое семантически-языковое поле.

Притобольная *Девья красота* в известной степени объективировалась и иногда выходила за рамки обрядовых ситуаций, непосредственно связанных с невестой. По крайней мере дважды она «проигрывалась» девушками без ее участия. В первый раз – на этапе девишника: «В девишнике как сидишь – к жениху ходят (девушки. – В. Л.), просят у окошка, причитают. А он потом несет ужну (угощение. – В. Л.) на девишник». В этот же период девушки также причитывали и подголашивали под окнами других родственников жениха. Исполнялся специальный текст с устойчивым «жалостливым» зачином:

– Отказал мне родимой ба(тюшко),
 Дак мне-ка от хлеба, мне-ка от (соли),
 Да от веселой-то белой го(ренки).
 И я горазно ему наску(чила),
 Дак я горазно да напроку(чила)... (село Менщиково)

Второй раз *Девья красота* звучала после бани, накануне свадьбы. Невеста оставалась дома, а девушки «наденут на котору-нибудь девку цветы восковые – будто невеста – и ездили по селу... А выезжая из ограды, запевавали *Девью красоту*» (деревня Разломайка). Эта поездка перекликается с аналогичными актами, известными во многих локальных свадебных традициях Русского Севера, которые совершались на разных свадебных этапах, с невестой и без нее, например *езда со славой* у поморов, пародийно-шуточные обыгрывания молодых на второй день после венчания, так называемая *шутова*, или *белая баня*, некоторые сценки ряженных и т. п. Особенность девичьей игры в притобольной свадьбе в том, что она включена в довенчальный этап и имеет специфическую символическую музыкально-песенную форму с именем собственным.

Завершим разговор о групповой причети в музыкально-обрядовом контексте притобольной свадебной

традиции ее структурным сопоставлением с невестинским НФ-2. К этому сопоставлению нас привели сами певицы во время записи в селе Глядянском (1990). По ходу рассказа о свадьбе они распели текст последнего причитания невесты перед отъездом к венцу «Ак я не выйду, горька, не выступлю» на невестинскую формулу, с которой исполнялась следующая за причетью песня «Отставала лебедь белая» (пример ба, б).

Пример ба. Я не выйду горька



1. Я не выйду горька, ой, не вы... не вы - сту - плю, да
Без ро - ди - мо - ва све - та ба... (...а) - тюшка, да
2. Без ро - ди - мой во - су - да... (...а) - ро - ни, да
как без и - хной пра - вой ру... (...у) - ченьки, да Ка...(Все!)

Пример бб. Ак я не выйду горька



1. Ак я не выйду, горька, не выступлю
Подружки 2. И без ро - ди - мо - ва све - та - ба - тюшки
3. Ой, дак я не выйду жо го-р(и)-кя, не...
и не вы... ой, горька, не вы - сту - плю
2. Ой,

да без дн мо - ва - да-к(ы) све - - - - та

и све та ой, да све - та ба - тю

3.И без е - го - то да пра - вой ру - ченьки,

3.Ой,

На первый взгляд, этот переход воспринимается как курьез или следствие ослабевающей памяти пожилых певиц. Однако здесь есть и своя логика: певицы как бы предвосхищают момент завершения девичьего статуса невесты – ее отрыв от группы девушек и, следовательно, обрядовую исчерпанность *Девьей красоты*. Это свидетельствует о структурной близости, пластичности и взаимопроницаемости поэтических текстов и музыкально-песенных форм довенечного свадебного цикла и, возможно, является особенностью именно притобольной свадебной традиции, как и сама монументально-величавая, композиционно просторная и стилистически многомерная форма групповой причети.

Анализ музыкально-обрядовой драматургии притобольной свадьбы и выявление семантики ее составляющих позволяет дополнить концепцию трех кодов-языков, лежащих в основе обряда как сложного целостного текста: акционального, реального (или вещественного) и вербального¹⁴. Значение *музыкального кода* в таком обряде, как свадьба, не менее существенно, чем всех остальных, и его пора конституировать именно в этом качестве, несмотря на неумение филолога, этнографа

¹⁴ См.: Толстой Н. И. Вербальный текст как ключ к семантике обряда // Структура текста-81: Тезисы симпозиума. / Редколл.: Вяч. Вс. Иванов, Т. М. Судник, Т. В. Цивьян. М., 1981. С. 46–47.

или этнолингвиста прочитывать и расшифровать тексты музыкального языка¹⁵.

Разумеется, это рассуждение относится не только к зауральской традиции, но и к феномену русской свадьбы в целом. Однако, не имея возможности сколько-нибудь подробно остановиться на этномузыковедческой проблематике даже только севернорусской групповой причеты, поставим несколько важных для нее вопросов, требующих специальных исследований.

1. *География распространения групповой причеты (ГП) и соответствующей обрядово-исполнительской терминологии на Русском Севере и в Сибири.* Имеются отдельные, порой противоречивые в интересующем нас плане публикации по некоторым локальным традициям, но общая картина не выяснена.

2. *Способы исполнения ГП, ее функционально-исполнительский и ритуально-символический статус в обряде.* По имеющимся разрозненным сведениям ситуация в этом плане неоднозначна: ГП исполняется либо только девушками (Верхнее Полужье, бассейн Шелони, Прилузье), либо невестой в качестве запевалы совместно с группой девушек (Лешуконье на Мезени) или двух «подоплечниц = вожей» (некоторые традиции обрусевших вепсов), либо девушками одновременно с невестой, но в разных композиционных комбинациях и с контрастным соотношением структурно самостоятельных и автономных партий-линий (как в представленной притобольной традиции) и другие варианты. Ритуально-символические функции и формы причитаний приглашенной на свадьбу (профессиональной?) вопленицы = плачеи (Зимняя Золотица на Зимнем берегу Поморья, возможно, Заонежье).

3. *Обрядовое соотношение ГП и индивидуальных причитаний (ИП) в структуре свадебного ритуала; возможность полного замещения ИП групповой причетью (как в нижнем Прилузье).*

¹⁵ Этномузыковеды поднимали этот вопрос в связи с севернорусским свадебным обрядом. Б. Б. Ефименкова ввела термин «музыкальный код» в заголовок статьи «Оппозиция невеста / девушки в музыкальном коде севернорусской свадьбы» (Голос и ритуал: Материалы конференции. М., 1995. С. 94–99). Концепция музыкального кода предложена в связи с календарно-обрядовым фольклором восточных славян. См.: Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998.

4. *Структурно-стилевое соотношение ГП и ИП, ГП и свадебных обрядовых песен (по отдельным свадебным циклам и по локальным традициям).*

5. *Структурно-стилевое соотношение музыкально-поэтических форм самих ГП в разных локально-региональных традициях.*

6. *Групповые / коллективные причитания у других народов Русского Севера и Северо-Запада.* Проблема межэтнических этнокультурных контактов в этой сфере – имея в виду карел, вепсов, ижору, коми-зырян и коми-пермяков, возможно, северных удмуртов в их контактах с разными этнографическими группами севернорусского населения.

7. *Наконец, статус ГП в системе русского музыкально-песенного фольклора в целом.* По этому вопросу у исследователей тоже пока нет единства. Фольклористы-филологи и этнографы, как уже отмечалось, практически не дифференцируют массив причетных текстов¹⁶. Этномузыковеды всегда определяют групповую причетность в сравнении / сопоставлении с причитаниями в целом как их «разновидность», или «жанровую разновидность», как одну из «исполнительских версий» (Б. Б. Ефименкова, Е. Б. Резниченко, Ю. И. Марченко) или один из двух «традиционных видов напевов севернорусских свадебных причитаний – напев песенного характера с развитой внутрислоговой мелодикой» (Т. А. Коски и Т. В. Краснопольская). Последняя формулировка, по-видимому, отражала и точку зрения Е. В. Гиппиуса – ответственного редактора сборника «Русская свадьба Карельского Поморья»¹⁷. Очевидно, что причитания всех типов и функций, вполне согласуясь с точкой зрения филологов, либо принимаются за один глобальный «супержанр», либо разделяются на самостоятельные жанры по обрядовым комплексам, например жанр свадебных причитаний, жанр похоронных причитаний и т. п.

¹⁶ См., например: Харитонова В. И. Восточнославянская причетность: Проблемы поэтики, типологии и генезиса жанра: Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. М., 1983; Кузнецова В. П. Причитания в северно-русском свадебном обряде. Петрозаводск, 1993 (первая работа ориентирована преимущественно филологически, вторая – этнографически).

¹⁷ См.: Коски Т. А., Краснопольская Т. В. О напевах свадебных причитаний и песен Колежмы и Нюхчи // Русская свадьба Карельского Поморья... С. 104.

Ю. И. Марченко в работе, посвященной традициям свадебных причитаний в междуречье Северной Двины, Ваги и Сухоны, предложил свою историко-генетическую интерпретацию: сольные причитания как таковые – исходная форма, из которой развились свадебные групповые причитания¹⁸. Тщательно и детально исследовала гипертрофированно развитую музыкально-причетную драматургию восточно-вологодской свадьбы Б. Б. Ефименкова. Здесь соотношение *пологого голоса* – медленного сольного причитания и *крутого голоса* – быстрого напева групповой причеты образует разнообразные композиционные и ситуативно-обрядовые комбинации. Иногда автор трактует эти *голоса* как «контрастные версии одного и того же музыкального текста». Отмечая двойственную природу ГП, она, в частности, в некоторых локальных традициях «пологой» версии выявляет структурно-стилевые признаки похоронно-поминальных причитаний, а в «крутой» версии – свадебных величальных песен. Такие ГП, по мнению автора, опираются на традицию погребального плача, но развились в местной традиции в «мелодический тип свадебных прощальных девичьих песен-причетов». «И хотя их в народе называют *причотами*, для нас это уже песни, но песни специфические, типологически родственные причету и выступающие в его функции»¹⁹.

В свое время мы высказывали критические замечания относительно историко-генетической и понятийно-терминологической сторон в исследованиях Ефименковой²⁰. В данной статье хотелось бы сформулировать современное понимание существа историко-генетических выводов автора о развитии ГП из индивидуальных причитаний в свете других работ на эту тему.

К настоящему времени стало очевидным, что идея Ефименковой о происхождении или развитии ГП как «специфически северного феномена» из индивидуальных свадебных причитаний невесты, а тем более из похоронно-поминального плача (Б. Б. Ефименкова, Ю. И. Марченко) маловероятна. Гораздо более убедитель-

¹⁸ См. : Марченко Ю. И. Напевы... С. 46.

¹⁹ Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть... С. 78; Ефименкова Б. Б. Оппозиция невеста / девушки... С. 95.

²⁰ См. статью «Воля – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции», публикуемую в настоящем издании.

тельной и перспективной представляется концепция Т. А. Бернштам о «плачевой культуре», пронизывающей большую часть календарной и свадебной обрядности и составляющей основу похоронно-поминальной, где она формировала свои ритуально-звуковые и музыкально-поэтические формы²¹. Анализ восточнославянского материала привел Бернштам к общему выводу о том, что «коллективность голошения – признак его архаичности», а «индивидуальное голошение, возможно, один из самых поздних этапов в эволюции плачевой системы». В свадебном обряде переходный = «нежизненный» статус невесты в довенечной части объясняет необходимость ритуального коллективного голошения подруг «за невесту», «от ее имени», «под ее голос». Отсюда названия типа *подневестницы, подоплечницы, подголосницы / подголошницы*. Этим же, вероятно, объясняется и активное развитие в севернорусской традиции при-

²¹ См.: Бернштам Т. А. О «двойной природе» причети: К проблеме генезиса севернорусских причитаний // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии: Тезисы докладов. Петрозаводск, 1979. С. 138–145; Бернштам Т. А. Обряд «крещение и похороны кукушки» // Материальная культура и мифология (Сб. МАЭ. Т. 37) / Под ред. Б. Н. Путилова. Л., 1981. С. 179–203; Бернштам Т. А. Обряд «расставание с красотой»: К семантике некоторых элементов материальной культуры в восточнославянском свадебном обряде // Памятники культуры народов Европы и Европейской части СССР (Сб. МАЭ. Т. 38) / Под ред. Т. В. Станюкович. Л., 1982. С. 43–66; Бернштам Т. А. Плач в его отношении к жизни и смерти // Балто-славянские этнокультурные и археологические древности: Погребальный обряд: Тезисы докладов. М., 1985. С. 12–14; Бернштам Т. А. Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX – начало XX в.) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики / Отв. ред. Т. А. Бернштам, К. В. Чистов. Л., 1986. С. 82–100; Бернштам Т. А. «Хитро-мудро рукодельнице»: Вышивание – шитье в символизме девичьего совершеннолетия у восточных славян // Женщина и вещественный мир культуры у народов Европы и России (Сб. МАЭ. Т. 47) / Отв. ред. Т. А. Бернштам. СПб., 1999. С. 191–250. О взаимных базовых «отражениях» свадебного и похоронно-поминального ритуалов см.: Байбурин А. К., Левинтон Г. А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд / Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов, Л. Г. Невская. М., 1990. С. 64–99 (библиография там же).

читаний наемных воплениц-плачей на свадьбе, которые также причитали за невесту и от ее имени²².

Принимая эту концепцию, продвинемся в наших рассуждениях дальше. Архаичная (по смыслу и генезису) свадебная ГП может трактоваться как одно из самых ярких фольклорных проявлений женской «плачевой культуры». Развивалась она, скорее всего, как самостоятельный и автономный жанр. Именно в контексте фольклорных традиций Русского Севера, области, для которой, с одной стороны, была характерна так называемая поздняя архаика, а с другой – культура «особенно развитых причитаний» (К. В. Чистов), можно рассмотреть путь, который прошла ГП – сначала в севернорусской свадьбе, а затем в ранних русских переселенческих традициях Зауралья и Сибири. В форме ГП, занявшей совершенно особое место в свадебном ритуале, оказался запрограммированным в свернутом виде исключительно высокий потенциал структурно-стилевого развития. И жанрово-стилевые разновидности ГП, фиксирующие этапы реализации этого потенциала, возникали по мере пространственно-временного развертывания севернорусской свадьбы и формирования ее локальных традиций.

С такой точки зрения многие «неудобные» факты и вопросы, связанные с ГП, могут найти более или менее убедительные объяснения и ответы. Так, например, практически никто из исследователей не пытался объяснить, почему ИП русской свадьбы как будто стадияльно застыли на одном музыкально-стилевом уровне (хотя структурно и различаются во множестве локально-региональных вариантов). В то же время ГП, казалось бы, столь же, если не более жестко ритуализованная, развивает многообразные формы, фактуры, композиционно-структурные решения в соотношении стиха и напева и т. д. Может быть, все дело в том, что мы ошиблись в выборе стадияльно-исторической точки отсчета? Это ведь так понятно: сначала простые, декламационно-прозрачные формы ИП, в которых вырабатывается причетный стих, потом этот стих начинает распеваться, рассредоточиваться в формах ГП, которые, в свою очередь, все более развиваются, усложняются... А может быть, в севернорусской свадьбе все происходило

²² См.: Бернштам Т. А. Свадебный плач... С. 93–96.

наоборот? И мощно развивающаяся на Русском Севере *повествовательная* культура похоронно-поминальных, а затем рекрутских, бытовых и общинно-календарных причитаний стала вытягивать и из свадьбы «веточки» ИП, подчиняя их своей стилистике и зачастую наделяя своими напевами. Может быть, только свадебная традиция нижнего Прилузья (*Лальской земли*) и донесла до нас одну из ранних структур севернорусской свадьбы, в которой *плаканья* довенечной части звучали *только* в форме коллективной причеты²³.

Наконец, в заключение, о двойственной природе ГП, по поводу которой рассуждают многие этномузыковеды. Структурно-стилевой диапазон локальных музыкально-поэтических форм ГП поразителен и, вероятно, не имеет аналогов во всей музыкально-жанровой системе русского фольклора. Можно сказать, что свадебная групповая причета представляет собой лабораторию музыкально-песенных структур на Русском Севере. Таковую, мы бы сказали, органичную парадоксальность – с позиции отечественной теории жанров – можно, пожалуй, объяснить тем, что ГП заняла в свадебном ритуале не совсем обычное функциональное место. Так, вполне понятен функциональный смысл местоположения напевов-формул невестинской партии, противопоставленных партии жениха; величальных или, наоборот, корильных опеваний свадебных чинов и гостей. Вполне понятен смысл и семантика ИП невесты (включая ее диалоги с родными), которые либо структурно-стилистически ориентированы, либо буквально совпадают с напевами местных похоронно-поминальных обрядов. В групповой же причете почти все характеристики смазаны, двойственны, неотчетливы: тексты – по большей части от имени невесты и из ее причитаний, но исполняются группой девушек, а форма распевания – песенная, в ансамблевой фактуре. Да и с текстами, как мы видели, ГП управляется явно не по-причетному. Специфические способы исполнения предполагают либо вертикальные наложения, либо синусоидообразные построфные переключения, в ре-

²³ См.: Шевченко Е. А. Свадебный обряд Лузского района Кировской области: функциональные аспекты поэтических жанров: Автореф. дисс... канд. филолог. наук. СПб., 2001. С. 6–9.

зультате которых возникают сложнейшие музыкальные полиструктуры, имеющие не очень много подобий во всем русском музыкальном фольклоре. Наконец, уникальна и символическая функция самой музыкально-песенной формы ГП, получившей даже собственное обрядовое имя – *Воля, Зоря, Девья красота*. Иными словами, не зная всего содержательно-символического объема феномена ГП, мы не обращали внимания на многие существенные детали в его развитии и способности занимать разные по значению места в музыкально-обрядовой драматургии свадьбы – от вполне скромного (шелонская и нижнедужская традиции) до агрессивного, с тенденцией вытеснить или поглотить почти все другие песенно-обрядовые формы (восточно-вологодская традиция).

Можно думать, что именно двойственная жанровая природа групповой причеты объясняет ее уникальную способность к структурно-стилевому развитию в сторону различных песенных жанров и форм. Но главное ее назначение – манифестировать двойственное, переходное состояние невесты и ее подруг. В обрядово-символическом пространстве свадьбы они вместе проходят путь до последнего решающего шага – под венец, который невеста делает и на который девушки еще не имеют права.

Примечания к нотным примерам

Во всех примерах нотированы звукозаписи М. Г. Екимова, хранящиеся в фондах Курганского ОНМЦ (1970–1980-е); Примеры 6а, б – записи Екимова совместно с В. А. Лапиным (1990). Примеры 1–4 и 6 – записи в селе Глядянское Притобольного района, Пример 5 – в селе Нижнее Куртамышского района Курганской области. Все записи нотированы и расшифрованы Лапиным.

Пример 1а, б. Песенные сюжеты НФ-1 (1а): «Не у ласточки, у касатенькой», «Горе-горькая эта сваребка», «Уж ты горенка, нова горенка» – село Глядянское; в целом, по традиции, еще «Во столичном было городе», «За столами-то за дубовыми»; НФ-2 (1б): «Отставала лебедь белая», «Застучали столы дубовые», «Не березка к земле клонится», «Скрой-ко, Надинька, полотеньшко».

Пример 2а, б. Песенные сюжеты НФ-3 (2а): «Ой, не сиди бобер», «Ой, Волга-река», «Ой, сколь ясно горят» – село Глядянское; в целом, по традиции, к этому НФ относятся еще «Ой, из лугу, лугу», «Ой, да красное сонцо», «Ой, дак выходила Тоня».

Пример 3. Построфное причитание невесты и причеть девушек.

Пример 4. То же (слогоритм).

Пример 5. Одновременное причитание и причеть.

Пример 6а, б. Последнее причитание невесты до венца:
а) на НФ-2; б) одновременное причитание и причеть²⁴.

²⁴ Когда статья готовилась к печати, автору стало известно, что сборник материалов, подготовленный в рукописи М. Г. Екимовым, опубликован (уже после его кончины) в виде ротاپринтного издания Курганским областным научно-методическим центром (тиражом 150 экз.). Наконец экземпляр сборника попал в руки автора. Приводим его выходные данные: Русская свадьба старожилів Среднего Приоболья (Курганская область) / Авт.-сост. М. Г. Екимов. Муз. ред. [нотации и вступ. статья] В. А. Лапин. Курган, 2002.

P.S. Что касается свадьбы Лальской земли, то автор указанной диссертации подготовила на ее основе и опубликовала монографию: *Шевченко Е. А.* Свадебный обряд Лузского района Кировской области (Функциональные аспекты поэтических жанров). Сыктывкар, 2010.

Вепсы и русский музыкальный
фольклор

Тезисы этномузыковедческой проблематики вепсов-веси*

Вепсы – эмоционально сдержанные люди, но они раскрываются удивительно сердечно и благодарно навстречу человеческому вниманию и искренней заинтересованности.

Летописная *весь* в 882 г., очевидно, в качестве значительной социально-этнической и военной единицы участвует в походе князя Олега на Киев. Неоднократно упоминавшаяся летописью до этой даты, *весь* таинственно исчезает из письменных источников почти на тысячу лет, растворившись в терминах *чудь*, *чудь заволочская*, затем – *чухари*, *кайваны*.

Вепсы сохранили многие архаичные формы хозяйствования, семейно-бытовой обрядности и магии. Лингвисты обнаруживают у них древнейшие морфологические формы, не сохранившиеся ни в одном из прибалтийско-финских языков. Пережив трагедию 1930-х гг., лишившись автономии, созданной у них письменности, а вместе с ней учебников, национальных школ, вепсы все-таки сохранили свой язык, традиционную культуру и этническое самосознание.

В 1963 г. вепсов еще раз открыли для себя молодые музыканты: студенческая экспедиция Ленинградской консерватории сделала в вепских деревнях Подпорожского района первые магнитофонные записи. Экспедиционное обследование районов проживания вепсов, хотя не регулярное, продолжалось и в дальнейшем. В результате постепенно вырисовывалась общая, не совсем еще четкая картина музыкально-песенного фольклора вепсов. Некоторые экспедиционные материалы и связанные с ними наблюдения нашли отражение в ряде публикаций¹.

* Опубликовано в сб.: Современное финно-угроведение: Опыт и проблемы / Отв. ред. О. М. Фишман. Л., 1990. С. 180–184.

¹ См.: Сто русских народных песен: Материалы студенческих фольклорных экспедиций / Под общ. ред. Ф. В. Соколова. Л., 1970; Лапин В. А. Русские свадебные песни у вепсов // Проблемы музыкального фольклора народов СССР / Ред.-сост. И. И. Земцовский. М., 1973. С. 37–52; Лапин В. А. Русская песня у вепсов: К вопросу о генезисе народного музыкального мышления // Музыкальное наследие финно-

1. Корпус музыкально-песенного фольклора по современным материалам представляет удивительный симбиоз двуязычных форм. Длительный контакт с русскими, которые в ходе стихийной крестьянской колонизации селились в непосредственной близости от вепсов; смешанные браки; бытовое двуязычие объясняют постепенную русификацию части вепсов на окраинах их этнической территории, усвоение ими русских песенных жанров, в том числе и обрядовых свадебных. Но остается совершенно не объяснимым факт распространения группы русских лирических песен в функции свадебных по всей этнической территории вепсов. Такие песни помнят наиболее авторитетные песенницы-знатоки, которые зачастую не владеют русским разговорным языком.

Какие процессы происходили в традиционном фольклоре вепсов за многие столетия «молчания»? Может быть, в Средневековье был период такого рода творческих контактов, которые можно назвать *фольклорным двуязычием*, не тождественным и не обязательно связанным с массовым бытовым двуязычием? Фольклористы не раз фиксировали, например, одновременное причитывание на свадьбе по-вепски (невеста) и по-русски (*вожея, подоплечницы*). Более того, отдельные русские слова в вепских причитаниях используются для получения синонимичности, синтаксического параллелизма и даже аллитерации, т. е. исконно вепских и шире – прибалтийско-финских художественно-стилевых особенностей². Это уже такой уровень работы художественного сознания, который объясняется не современным бытовым двуязычием, а глубинными законами фольклорной поэтики, соотносящимися, например, с системой метафорических замен и законом иносказаний в карельских причитаниях³.

угорских народов. Таллин, 1977. С. 182–215. Необходимо отметить большой интерес к вепсам со стороны финских, карельских и эстонских исследователей.

² См.: *Салве Х.* О функциях, поэтике и способах исполнения средневепских свадебных причитаний // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Таллин, 1986. С. 266–269.

³ См.: *Степанова А. С.* Метафорический мир карельских причитаний. Л., 1985; *Конка У. С.* Поэзия печали: Карельские обрядовые плачи. Петрозаводск, 1992.

Но, может быть, когда-то русские слова в обрядовых текстах и вообще русская песенность воспринималась вепсами таким же оппозиционным полюсом своей жанрово-стилевой системы, как архаичный и не всегда понятный метафорический язык причитаний – карелами. Если это допустить, становится понятней феномен русской лирики у вепсов. Дело не только в том, что они поют лирические песни в качестве свадебных обрядовых. Манера их пения и способ интонирования чрезвычайно архаизированы:

обязательное ансамблевое пение с сугубо линейной многоголосно-гетерофонной фактурой и с наложением зачина каждой следующей строфы на протяженный финальный тон;

специфическая фонетическая артикуляция, сглаживающая различия между гласными и в значительной мере редуцирующая согласные, так что фонетически русские слова в пении практически разрушаются;

динамически и темброво предельно напряженное пение, расслаивающее ансамблевую фактуру, вплоть до заключительного «унисона», который вибрирует от акустических биений между не совпадающими по высоте голосами;

в звуковысотном отношении свободно-нетемперированное интонирование в квартово-квинтовом диапазоне, с подвижными отношениями ступеней и постепенным повышением общего строя⁴.

Можно предположить, что это поздняя, «вторичная архаика» (по К. В. Чистову), свойственная многим явлениям традиционной культуры Русского Севера. Однако сугубо исполнительская архаизация русских песен вепсами не вызвана ли стремлением приблизить их к своему этническому звукоидеалу?

2. Другой феномен, названный Е. Е. Васильевой «вепской мелострофой»⁵, фокусирует узел проблем,

⁴ Описание сделано по впечатлению от многократного слушания ансамбля певиц из села Ладва Подпорожского района Ленинградской области. Ошеломляющее впечатление усиливается тем, что певицы тут же начинают петь русские кадрильные и плясовые песни позднего слоя с привычным типом интонирования.

⁵ *Васильева Е. Е.* Вепсская мелострофа в междужанровых отношениях причетной традиции // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии. Петрозаводск, 1979. С. 125–130.

связанных, с одной стороны, с историко-типологическим местом музыкального фольклора вепсов в общей прибалтийско-финской традиции, а с другой – с его ролью в формировании локальных традиций русского музыкально-песенного фольклора. То и другое требуют тщательного изучения – как полевого, так и аналитического. Тем не менее, в качестве предварительного вывода можно утверждать, что «вепсская мелострофа» как стереотип творческого сознания интегрировала этнически значимые структурные признаки разных жанров на огромной территории, включающей наряду с вепсами ижор, ингерманландских финнов, южных и средних карел.

В то же время выявление устойчивых и этнически значимых стереотипов прибалтийско-финского музыкально-песенного сознания позволяет и русскоязычный фольклорный материал прочитывать заново. За стилевыми различиями угадываются разные историко-этнические судьбы отдельных локальных традиций. Оказывается, что это горячие процессы, в некоторых случаях еще только начинающие «остывать» и стабилизироваться. В других случаях можно говорить об относительно позднем формировании русскоязычных традиций на местной иноэтнической основе; утверждать, что вепсский музыкальный фольклор оказал существенное воздействие на процессы формирования и стилистику многих русских музыкально-песенных традиций северо-западного региона⁶.

Что касается самого музыкально-фольклорного феномена вепсов, то он, по нашему убеждению, может быть исчерпывающе обнаружен и понят только с позиций глубокого культурного билингвизма.

3. По справедливому соображению, высказанному на Чтениях Г. С. Лебедевым⁷, территория русского Северо-Запада (и даже только современной Ленинградской области) исторически представляет собой уникальный полигон этнокультурных контактов двух этнических миров – славяно-русского и прибалтийско-

⁶ Об этом см.: *Мацневский И. В.* О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 9–20.

⁷ Статья написана на основе доклада, прочитанного автором на I Финно-угорских Чтениях в 1988 г.

инского – практически на всех этносоциальных стадиях развития: от родоплеменных до современных государственных. Эвристические возможности этого полигона определяются тем, что этнокультурные контакты продолжаются здесь вплоть до сегодняшнего дня – на разных уровнях традиционной культуры и с разными структурно-интеграционными результатами.

Огромный хронологический масштаб и многослойность процессов требуют дифференцированности задач и подходов в разных областях научного знания. Так, если на одном полюсе наиболее сложной и дискуссионной оказывается проблема этнической интерпретации и, соответственно, этнической принадлежности предметов материальной культуры, то на другом – проблема сохранения этнического самосознания, т. е. осознание принадлежности личности своей культуре и своему народу.

Всякий исторический процесс наряду с достижениями сопровождается, как правило, невозполнимыми утратами. Длительная социально-культурная нивелировка, разрушение форм быта и культуры, административное насаждение искусственных, самодеятельных форм – все это самым драматическим образом коснулось крестьянства страны в целом. Кроме того, отсутствие какой бы то ни было культурной автономии небольших этнических групп сельского населения, необоснованные переселения и насильственная русификация привели к тому, что водь и ижора, многие этнографические группы ингерманландских финнов, карел и вепсов оказались в нашем регионе исчезающе малыми этническими и, главное, этнокультурными величинами. Угроза исчезновения целых пластов традиционной культуры напрямую связывает задачи фольклорно-этнографического изучения с необходимостью принятия социально и этнически значимых решений.

Как показывает опыт двух праздников вепского фольклора, проведенных по инициативе Ленинградского областного управления культуры в поселке Винницы Подпорожского района в центре этнической территории вепсов (1987–1988), их этническое самосознание не только не угасло, но живет и благодарно реагирует на внимание к своей национальной культуре⁸. Поэтому мы

⁸ См., в частности: *Лапин В. А.* «Древо жизни» – праздник вепсов // *Этнография Петербурга – Ленинграда: Материалы ежегодных научных чтений.* Л., 1988. Вып. 2. С. 44–47.

убеждены, что «решать национальный вопрос в Ленинградской области», как сформулировал проблему в ленинградской периодике член-корреспондент АН СССР К. В. Чистов, можно и нужно с позитивными для культуры этих народов целями и результатами. Не исключено, что тогда многие формы традиционной духовной культуры, дремлющие сейчас в «свернутом» состоянии в сознании ее носителей, развернутся и одарят науку неожиданным информативным богатством материала, а своих создателей – радостью психологического и эстетического возвращения к национальным корням⁹.

⁹ В Ленинградском ОНМЦ подготовлен и опубликован сборник материалов по всем проведенным к тому времени Вепским праздникам. См.: Древо жизни: Праздник вепской культуры. Методические материалы / Сост. Д. А. Горб, А. Г. Рыжов, Н. А. Андреева, И. П. Рыжова. СПб., 2003.

Русский музыкальный фольклор в этнокультурном контексте Северо-Запада*

В наше смутно-тревожное время так важно сохранить хотя бы некоторые константы мыслительной работы. Мы – счастливые люди, потому что у нас есть такая константа. Это предмет наших профессиональных интересов и занятий – традиционная народная культура и ее история. Однако исчезновение внешнего идеологического прессинга вовсе не означает, что мы и внутренне стали совершенно свободными. Груз идеологических запретов и концепций, основанных на густом идеологическом замесе, продолжает цепко держать наше сознание (хотя иногда и на подсознательном уровне). Одной из таких концепций – глобальной для этнографии и фольклористики – была мифологема «новая этническая общность – советский народ». Что происходит с этой «общностью» сейчас, известно. Но идейно-методический след названной концепции мы еще будем, наверное, долго ощущать.

Г. С. Лебедев начал Чтения с красивой славяно-финской пространственно-исторической мифологемы. Однако мифологемы рождаются в сознании не только тысячу или тридцать лет назад, но и прямо сейчас, особенно в шовинистически воспаленном сознании. Совсем недавно подобная мифологема была сформулирована в связи с вепсами следующим образом: «Одним словом, вепсы настолько культурно сблизились с русскими, что стали фактически **субэтносом** русского этноса, хотя и сохранили свой самобытный язык. В этом смысле их судьба близка к судьбе тверских карел, коми-зырян, мордвы, марийцев и других финно-угорских народов, принявших от русских православие и интегрировавшихся в российский **суперэтнос**» (выделено авторами. – В. А.). Далее (с глухой ссылкой на Л. Н. Гу-

* Опубликовано в сб.: Из истории Санкт-Петербургской губернии: Новое в гуманитарных исследованиях / Отв. ред. О. М. Фишман (РЭМ). СПб., 1997. С. 6–17. В основе статьи доклад, прочитанный на III Международных финно-угорских чтениях в Санкт-Петербурге 29–31 марта 1994 г.

милева) на субэтническом уровне добавляются еще «вологжане, архангелогородцы, москвичи, чалдоны, казаки, вепсы и т. д.». На собственно же этническом уровне это «просто русский народ как совокупность всех его субэтносов»¹. Вот так, что уж там говорить о какой-нибудь води или ижоре!

Но вернемся к вепсам. В 1979 г. любопытным образом совпали два события, хотя и совершенно разного порядка. Тогда счетчикам Всесоюзной переписи населения в нашем регионе было дано негласное, но строгое указание – вепсов записывать русскими. Что по мере сил и выполнялось. Впрочем, двумя годами раньше, при смене паспортов, происходило то же самое. Логичным завершением какой политики это было и к чему должно было привести, вполне понятно – к «новой этнической общности». Но в том же году были опубликованы тезисы доклада, название которого начиналось словами «вепсская мелострофа»². Кратко суть в том, что в музыкально-песенном фольклоре прибалтийско-финских народов обнаружен своеобразный интонационно-структурный феномен, балансирующий на грани устойчивости и импровизации. Он зафиксирован практически у всех народов нашего региона, в том числе у русских, и в самых различных жанрах. Один из самых чистых примеров записан у вепсов, отсюда и название «вепсская мелострофа». В композиционном отношении это мелострофа-тирада, в которой: 1) дифференцированно соотнесены в интонационном и музыкально-ритмическом плане инициальные и / или кадансовые части мелострок; 2) одна из мелострок, обычно вторая, может повторяться несколько раз, образуя таким образом собственно тирадную строфу; 3) слоговая величина и временная протяженность мелострок, как правило, достаточно свободно пульсируют; 4) общий тип интонирования – нисходящий, с последовательно уменьша-

¹ Азовская Л., Иванов К. Вепсы // Ленинградская панорама. Л., 1990. № 4. С. 31.

² Васильева Е. Е. Вепсская мелострофа в межджанровых отношениях причетной традиции // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии: Тезисы докладов. Петрозаводск, 1979. С. 125–130. См. также: Васильева Е. Е. Вепсская причетная мелострофа в межджанровых и межэтнических отношениях // Современное финно-угроведение: Опыт и проблемы / Отв. ред. О. М. Фишман. Л., 1990. С. 170–179.

ющимся амбитусом (звуковым объемом) мелострок. Можно сказать, что в структурном отношении подвижная и динамичная мелострофа-тирада противоположна строго упорядоченным калевальским руническим напевам.

Не буду утомлять вас специальными терминами, потому что вы услышите полевые записи напевов этого типа; этот тип всем хорошо знаком – по классическому основному былинному напеву заонежских сказителей Рябининых. Да, в этом весь фокус: вепсская мелострофа как один из устойчивых стереотипов сознания и реальность прибалтийско-финской фольклорной традиции оказывается «работающей моделью» во многих русских фольклорных традициях Северо-Запада. Это относится прежде всего к песенно-повествовательным жанрам и к свадебной и похоронно-поминальной причети – блестящему примеру формы-универсалии, представляющей **межэтническое культурное пространство**³. Е. Е. Васильева, автор термина (и понятия) «вепсская мелострофа», пришла к этому при изучении севернорусского эпоса от необходимости объяснить специфику заонежско-пудожского эпического пения, существенно отличающегося от других севернорусских эпических традиций⁴. Ваш покорный слуга высказал гипотезу о существовании в нашем регионе поздних русскоязычных фольклорных традиций, сформировавшихся на иноэтнической основе, и в связи с этим сформулировал методологическую проблему историко-этнической интерпретации подобных традиций⁵.

³ См.: *Васильева Е. Е., Лапин В. А.* Межэтническое пространство традиционной культуры: к обоснованию гипотезы // Актуальные теоретические проблемы этномузыкознания: Материалы V Гиппиусовских чтений. СПб., 1993 (ротапринт).

⁴ См., например: *Васильева Е. Е.* Напевы русской эпической традиции Прионежья // *Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора* / Отв. ред. К. В. Чистов, Т. А. Бернштам. Л., 1981. С. 172–188; *Васильева Е. Е.* Этномузыковедческая проблематика русского эпоса // *Музыка эпоса: Статьи и материалы* / Сост.-ред. И. И. Земцовский. Йошкар-Ола, 1989. С. 44–68.

⁵ См.: *Лапин В. А.* Вепсы и русские в музыкально-фольклорных традициях Северо-Запада (К проблеме историко-этнической интерпретации) // *Проблемы истории и культуры вепской народности* / Отв. ред. В. В. Пименов. Петрозаводск, 1989. С. 111–119.

Вот, собственно, и вся предыстория. Теперь начинается современная история той же мифологемы, но с противоположным смысловым вектором. В 1993 г. вышел очередной том «Русского фольклора», посвященный межэтническим фольклорным связям⁶. В нем, в частности, опубликованы две работы, имеющие к нам самое непосредственное отношение. Пафос первой из них, статьи В. В. Коргузалова «Напевы обонежской эпической традиции», – в доказательстве «абсолютной недостаточности филологической концепции» при выделении сказительских школ региональной эпической традиции, в данном случае традиции Обонежья (с. 93)⁷. Нужно сказать, что автор достаточно убедительно показывает определенное музыкально-стилевое единство всех сказительских школ Обонежья. Кроме того, Коргузалов делает следующий шаг – сопоставление большого массива «сказительских напевов» с так называемым причетным каноном Обонежья и признание их интонационно-синтаксической близости (с. 102–103). Мы можем быть благодарны автору за блистательный пример практически полного совпадения основного рябининского напева с напевом русской свадебной причеты, записанной в соседнем Каргопольском районе и впервые публикуемой из фондов Фонограммархива ИРЛИ (с. 97). Цитирую далее: «Этот выразительный распевно-декламационный напев <...> имеет особое “эталонное” значение родового признака рапсодической культуры всей этнодиалектной зоны Обонежья и зоны ее влияния. Рассматривая напевную систему сказителей Обонежья в целом, мы неминуемо обнаруживаем связь с этим интонационным каноном у целого ряда представителей различных, очерченных В. И. Чичеровым “школ”» (Там же).

Однако главный полемический заряд несет не открытая полемика с Чичеровым – на наш взгляд, вполне резонная и позитивная. Основное скрыто в послыле, сформулированном в первом абзаце статьи: «Обонежская эпическая традиция <...> представляет собой наиболее архаический очаг русского поющего эпоса, сохранившийся на “автохтонной” территории новго-

⁶ Русский фольклор: Межэтнические фольклорные связи / Отв. ред. С. Н. Азбелев. СПб., 1993. Т. XXVII. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

⁷ Имеется в виду кн: Чичеров В. И. Школы сказителей Заонежья. М., 1982.

родских словен (прибалтийско-ладожско-обонежский ареал культуры). Это дает основание именно отсюда вести отсчет миграционного потока новгородской культуры на северо-восток» (с. 92). Оставляя до другого случая проблему «миграционного потока» и уточнения места, откуда его нужно отсчитывать, отметим следующее обстоятельство: автор строго придерживается «автохтонно-славянской» позиции и ни разу не упоминает о сложнейшей истории Северо-Запада в целом и Обонежья, в частности.

Статья А. Ю. Кастрова «Вопросы структурной типологии олонецких нарративных напевов» имеет подзаголовок «вепсская мелострофа и рунический стих». Задача формулируется на первой странице – опровергнуть некоторые положения Е. Е. Васильевой и В. А. Лапина, основанные на убеждении о сложной этнокультурной истории фольклорных традиций Северо-Запада, а в известной мере и всего Русского Севера. Заранее объявив, что «апробация этих положений на широкой источниковой базе дает отрицательный результат» (с. 113), автор посвящает работу доказательству этой посылки.

Нужно сказать о главных позитивных результатах проделанной Кастровым работы. Во-первых, тезис Коргузалова о существовании причетного «интонационного канона» Обонежья развернут и показан на массовом материале, в основном впервые публикуемом из фондов Фонограммархива. Во-вторых, таким образом, документально аргументирована очевидная структурно-стилевая взаимосвязь эпических и причетных традиций Обонежья. В-третьих, очерчен ареал тирадно-строфической причети, ядром которого, по наблюдениям Кастрова, является «пудожская зона и северная часть вытегорской территории» (с. 128). Общие контуры, по описанию автора, можно обозначить следующим образом: восточное побережье Онежского озера – Челмужский погост – северные побережья Водлозера и Кенозера – восточные побережья озер Лача, Воже и Белое – от северо-западного побережья Белого к Онежскому озеру.

Далее начинается самое любопытное. «Установленные границы ареала девятисложной тирадной причети согласуются с историко-этнографическими данными, отражающими особенности заселения указанной территории, представляющей собой одну из наиболее ранних зон новгородской крестьянской колонизации,

<...> северные и юго-восточные границы ареала достаточно близко повторяют графику двух древних торговых путей, по которым вплоть до XVI в. осуществлялась миграция славянского населения на пудожские и каргопольские земли» (с. 129). Из контекста можно понять, что эта миграция осуществлялась, по-видимому, на абсолютно пустые земли. Но цепочка эллипсических силлогизмов продолжается. Очерченный ареал, по автору, это ареал «русской тирадной причети». Хотя в Зонежье и на западном побережье Онежского озера стих причети ведет себя странно – строки переменной слоговой величины (от 8 до 15 слогов) и «структурно-композиционные характеристики выражены менее ярко», она типологически сходна с русскоязычной причетью северных вепсов. Сопоставление же русской причети с вепсской затруднено, потому что вепсская причетная традиция неоднородна: «северновепсские причитания русскоязычны, а для причети средних и южных вепсов характерен билингвизм» (Там же). Кроме того, «музыкально-поэтические тексты русскоязычных причитаний, бытующие среди южных вепсов, не обнаруживают существенных отличий от русских образцов» (с. 130). И дается отсылка к примеру русскоязычной причети, записанной не от южных вепсов (как у автора), а от восточных, куштозерских вепсов, но приведенной ранее как пример русской причети.

Наконец, сославшись на работы С. И. Грицы и К. В. Чистова, в частности, о языковом барьере, который можно преодолеть только «при посредстве двуязычия», автор делает наивно простой заключительный силлогизм: «Если принять во внимание, что на территории Пудожского края, Шуньгского полуострова (с близлежащими островами), Кенозера и Каргополя не зафиксировано наличие сколько-нибудь развитого двуязычия, то процесс перехода каких-либо элементов карельских или вепсских напевно-декламационных текстов в фольклорный фонд славянского населения представляется маловероятным» (с. 131). Таким образом, чистота русской традиции доказана, а с «вепсской гипотезой», как считает Кастров, покончено.

Можно посочувствовать автору, в начале статьи так легкомысленно отмахнувшись от лингвистического и, главное, этноисторического аспектов «изучения нарративной традиции Русского Севера» (с. 114). Пятнадцать лет назад, когда музыкально-фольклорных публикаций

по нашему региону было ничтожно мало, а ход в фонды Фонограммархива для многих был наглухо закрыт, «вепсская мелострофа» возникла скорее как мгновенная интуитивная догадка. Теперь же новую мифологему стерильно-русской «чистоты» можно рассматривать предметно и неспешно. Выявление указанного ареала, конечно, событие замечательное, и можно лишь поздравить автора и искренне поблагодарить его за столь щедрый подарок из архивных фондов. Я же обозначу лишь две позиции.

Во-первых, сам ареал. Если современный синхронный срез какой-либо традиции не обнаруживает двуязычия, это еще не означает, что его здесь никогда не было. Тут очевиден если не воинствующий антиинтеримизм, то жесткое идеологическое задание. Потому что кроме этнолингвистических данных, на которых я не буду останавливаться, существуют исторические свидетельства, не зная которых автор не мог. Еще в 1842 г. Элиас Лённрот был у так называемых исаевских вепсов, которые лишь в незначительной степени сохраняли свой язык и этническое самосознание. Большая же их часть обрусела⁸. В середине прошлого столетия А. Алквист работает в тогда еще вепских деревнях нынешнего русскоязычного населения в междуречье низовьев Свири и Ояты. В «Списках населенных мест Российской империи» на 1873 г. фиксируется большой массив «обруселой чуди» у юго-западного побережья оз. Лача⁹. Здесь можно вспомнить рассуждения А. Гильфердинга о странностях водлозерской эпической традиции. Не буду продолжать, а тем более говорить о новейших разысканиях петрозаводских коллег, в частности об этнической истории Заонежья¹⁰.

⁸ См.: Путешествия Элиаса Лённрота: Путевые заметки, дневники, письма 1828–1842 гг. / Научн. ред., вступ. ст. и примеч. У. С. Конкка. Петрозаводск, 1985. С. 292–293.

⁹ См.: Йоалайд М. Этническая территория вепсов в прошлом // Проблемы истории и культуры вепсской народности. Петрозаводск, 1989.

¹⁰ Укажем две работы, в которых тщательно исследуется именно дославянская, прежде всего вепско-карельская история Заонежского полуострова: Заонежье: Сборник научных статей. Петрозаводск, 1992 (издание посвящено 200-летию сказителя Т. Г. Рябинина); Логинов К. К. Материальная культура и производственно-бытовая магия русских Заонежья. СПб., 1993.

Автор статьи испытывает затруднение в определении юго-западной границы Заонежья (от Белого озера к Онежскому) и глухо объясняет его «активными миграционными процессами» 1930–1970-х гг. (с. 129); на самом деле такое затруднение связано с вепсской этнической территорией. Это куйско-пондальские, куштозерские и шимозерские диалекты восточных вепсов; «активные миграционные процессы» означают почти полное насильственное уничтожение территориально-диалектных образований, произошедшее в нашей недавней истории.

Таким образом, можно сказать, что население обозначенного ареала в значительной мере представляет собой сплав пришедших сюда русских поселенцев и групп местного финского, прежде всего вепсского, населения. При этом процессы этнокультурного взаимодействия, интеграции и частичного обрусения финских этнических групп происходили одновременно, с разной интенсивностью, в том числе и в течение XVIII–XX столетий. Можно вполне обоснованно предполагать существование в традиционной культуре региона **продуктивной стадии фольклорного двуязычия** с сохранением у его носителей этнического самосознания. Одно из следствий и одновременно подтверждение этой гипотезы – реально существующие русские фольклорные традиции, формировавшиеся на иноэтнической основе в процессе длительного фольклорного двуязычия и постепенно сменявшегося в исторически разное время этнического самосознания. В этом процессе прибалтийско-финский тип причети (мелострофа-тирада) в некоторых локальных традициях постепенно стабилизировался в русскоязычном варианте, подчиняясь упорядоченности русского 9–10-сложного тонического стиха, но сохранив некоторые характерные интонационно-ладовые и композиционные признаки прибалтийско-финской тирадной мелострофы.

И наконец, последнее. В звукозаписях будет продемонстрировано то, о чем оба автора умалчивают, – несколько образцов тирадной мелострофы, записанных не от русских или нынешних русскоязычных певцов, а от вепсов, людииков и южных карел-ливвиков (см. Нотное приложение).

Думаю, что комментарии здесь практически не требуются. Это чистые примеры мелострофы-тирады, причем русскоязычные записи от шелтозерских вепсов

и людиков наглядно показывают, как борются исполнители с еще не совсем привычными или просто непривычными русскими текстами, стараясь соотнести их с формой своей, прибалтийско-финской мелострофы. Мне кажется, эти примеры – хорошая иллюстрация и одновременно модель тех процессов этнокультурного взаимодействия, которые в течение многих столетий происходили и до сих пор происходят на нашем Северо-Западе.

Нотное приложение

Публикуемые звукозаписи нотированы автором и изложены в аналитической графике. Дополнительные обозначения в нотациях соответствуют принятым в современном отечественном этномузыкальном знании. По техническим причинам нотный пример 2 приводится без подтекстовки (ливвиковский диалект карельского языка).

1. Поминальная причеть по матери (на 40-й день). Исп. Вахромеева Мария Васильевна, 1930 г. р., людик; село Михайловское Олонецкого района Республики Карелия. Фольклорный архив РИИИ. Звукозапись В. А. Лапина, 1992 г.

2. Бытовая причеть-импровизация (о своей жизни). Исп. Тауряйнен Ирина Васильевна, 1922 г. р., ливвик; село Куйтежа Олонецкого района Республики Карелия. Фольклорный архив РИИИ. Звукозапись В. А. Лапина, 1992 г.

3. Поминальная причеть по матери. Исп. Калинина Александра Леонтьевна, 1910 г. р., вепс; деревня Пондала Бабаевского (быв. Шольского) района Вологодской области. ИЯЛИ КНЦ РАН, Ф. 24/5. Звукозапись Н. И. Богданова и М. И. Зайцевой в Петрозаводске, 1957 г. Фрагмент причети (1–4-я строфы) опубликован: *Кондратьева С. Н.* Карельская народная песня. М., 1977. № 202. Публикуется в нашей нотации. Пользуемся возможностью поблагодарить руководство ИЯЛИ и сектора фольклора за предоставленную возможность познакомиться и работать с материалами фонотеки ИЯЛИ.

4. Свадебная причеть (мать будит невесту утром в день свадьбы). Исп. Коробкина Прасковья Николаевна, 1909 г. р., вепс; урож. деревни Горнее Шелтозеро Прионежского района Республики Карелия. Звукозапись И. Б. Семаковой в селе Шелтозеро, 1984 г. Автор благодарен собирателю за право воспользоваться его материалами.

Пример 1. Село Михайловское (людики)

$\text{♩} = 208$

1. Не - про-хо-же-на до-ро-же-нья,
 Не про-то-пта-на тро-пи-но-чка.

2. Про-хо-жу я э-ту до-ро-же-ньку,
 Про-то-пчу э-ту тро-пи-но-чку,

3. К ро-дной да ма-ме-ньке и-ду-чи
 Ра-ско-лись-ко ты, мать-сы-ра зе-мля,
 Ра-стре-хнись-ка-ты, ду-бо-ва-я до-ска.

(замедл.)

$\text{♩} = 184$

4. Ты по-стань да ты по-вы-стань,
 До-ро-га-я да ма-мо-чка,
 5. На тво-ё со-ро-ко-во-с сви-да-ньи-цо,
 На тво-ё со-ро-ко-во-с сто-ло-вля-ньи-цо (- Больше не могу!)

Пример 2. Село Кутейжа (ливвики)

$\text{♩} = 160$

Пример 3. Село Пондала (вепсы)

$\text{♩} = 172$

1. Su - la si - na mi - nun ma - mu - ško

Da ku - na si - na mi - ndain ga - ti - tso.

4. O - i, su - la si - na mi - nun ma - mu - ško,

Oi tu - lon mi - na ka - zau ra - duu - päi

O - i, li - ki ke - ngi vai - hut sa - nou - da.

li - ni ka - ngi mi - ndai(n) na - rma - sta.

Пример 4. Село Горнее Шелтозеро (вепсы)

$\text{♩} = 188$

1. А - й, жа - лн(ы)на ты, до - че(н)и - ка,
 А - й, по - вы - с(ы) - ти - н(и) - ко ты, са - н(ы) - ли - ва - я,
 Ро - з(ы) - бу - ди - с(и) - ко ты, ма - ло - со - н(ы) - ли - ва - я.

2. А - й, жа - лн(ы)на ты, до - че(н)и - ка,
 По - с(ы) - ле - д(ы) - ню - ю но - че - н(и) - ку ты с(ы) - пишь
 И на... на мя - гу - ю дэ по - ду - ше - ч(и) - ку.

3. А - й, у те - бя со - б(и) - ра - ф(ы) - ши - то
 Же - ла - н(ы)ны дэ по - д(ы) - ру - же - н(и) - ки,
 И на т(ы)во - ё по - с(ы) - ле - д(ы) - нё - (о) дэ про - во - жа - ни - г(и) - но.

4. А - й, по - д(ы) - ру - же - н(и) - ки - то по - (н) - ду - т(ы)
 ве - сё - лы - ма - м(ы) дэ и пе - с(ы) - ня - ми,
 А ты о - с(ы) - та - не - ссэ, бе - ле - н(и) - ка да ле - бе - ду - ши - ка.

Текст к примеру 4

1. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
а-й, повыс(ы)тан(и)-ко ты, сан(ы)ливая,
роз(ы)будис(и)-ко ты, малосон(ы)ливая.
2. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
Пос(ы)лед(ы)нюю ночен(и)ку ты с(ы)пишь
И на [] на мягкую дэ подушеч(и)ку.
3. А-й, у тебя соб(ы)раф(ы)ши-то
Жалан(ы)ны дэ под(ы)ружен(и)ки,
И на т(ы)воё пос(ы)лед(ы)нё(о) дэ провожани(г)ицо.
4. А-й, под(ы)ружен(и)ки-то по(и)дут(ы)
Весёлымам(ы) дэ и пес(ы)нями,
А ты ос(ы)танессэ белен(и)ка да лебёдуш(и)ка.
5. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
По умуш(и)ку ли ты выб(ы)рала жениха?
6. А-й, дер(ы)жи-ко ты с(ы)вою обидуш(и)ки-то на сер(ы)
дечуш(и)ко,
И го[р]лыш(и)ко-то надэ оловянноё,
И (г)язычок(ы)-то надэ медовоё.
7. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
а-й, я не напишу тебе ни каран(ы)дашом,
И не напишу ни белью дэ бумашеч(и)ку,
Ой, я напишу тебе чёр(ы)нымам(ы) дэ слёз(ы)ками.
8. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
Ай, ты по(и)дёш(и)-ка к(ы) свою дэ и семеюш(и)ку,
И ос(ы)тавиш(и) ты старых(ы) дэ родителей.

Русский дружка – *naitaa* на вепсской свадьбе (К проблеме фольклорного двуязычия)*

Готовясь к этому сообщению, я имел в виду две цели. Во-первых, ввести в научный обиход представляемую запись русских *приговоров дружки* и *диалогов с дружкой*. Мне казалось важным сделать это именно в Сыктывкаре, поскольку здесь недавно выполнено и защищено в качестве кандидатской диссертации исследование Ю. А. Крашенинниковой, посвященное свадебным приговорам дружки¹. При этом автор использовала как давно опубликованные, но ставшие уже труднодоступными записи, так и большой архивный материал, включающий записи, сделанные в Коми крае.

Другая цель определялась тем, что запись сделана в вепсской деревне, от *вепсской* исполнительницы. Поэтому эта цель оказывается гораздо более многомерной и проблемной. Имею в виду феномен *фольклорного двуязычия*, т. е. особого качества и особого состояния фольклорных традиций и несущей эти традиции фольклорной среды. Такой сложный комплекс возникает в результате длительных, многоуровневых межэтнических контактов и взаимодействий. Фольклорное двуязычие пока еще не в полной мере осмыслено теоретически и вызывает множество вопросов, на которые нет ответов. Но главное – признание факта его существования в традиционных культурах многих народов России и во многих ее регионах понемногу изменяет психологию части исследователей; уточняются цели и методика полевой собирательской работы. Хотя мы, конечно, до сих пор не имеем серьезных публикаций материалов, пред-

* Опубликовано в сб.: История, современное состояние, перспективы развития языков и культур финно-угорских народов: Материалы III Всероссийской научной конференции финно-угроведов. Сыктывкар, 2005. С. 266–271.

¹ Крашенинникова Ю. А. Свадебные приговоры дружки: Структурно-семантический, функциональный аспекты жанра: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.

ставляющих традиции фольклорного двуязычия. Мое сообщение находится в русле этой проблемы².

К сожалению, каких-либо существенных изменений и корректировки в этом направлении в современной культурной политике национальных республик России практически не наблюдается. В подобных случаях нам до сих пор приходится зачастую резать по живому – диалектный язык носителей-билингвов, систему фольклора и ряда фольклорно-этнографических комплексов, самосознание и этнокультурную самоидентификацию носителей традиционной культуры в целом. Я уже не первый раз говорю об этом здесь, в Сыктывкаре, потому что для языка и фольклора, вообще для традиционной культуры народов Коми республики проблемы взаимодействия культур в целом и фольклорных традиций, в частности, представляются принципиально важными и более чем актуальными. Ну, а в глубине души теплится надежда: вдруг именно в Коми Республике (где у меня появились не только коллеги, но и настоящие друзья) этот поворот и произойдет раньше, чем в других местах?..

Но – перейдем к нашему сюжету.

Песни и рассказы о вепсской свадьбе записаны мной в мае 1989 г. во время поездки к южным вепсам Бокситогорского района Ленинградской области. Собственно свадебные приговоры дружки и его диалоги с другими персонажами записаны в деревне Федорова Гора от Марии Ильиничны Шиловой, 1908 г.р., вепсянки, уро-

² См.: *Арутюнов С. А.* Народы и культуры: Развитие и взаимодействие. М., 1989; *Васильева Е. Е.* Вепсская причетная мелострофа в междужанровых и межэтнических отношениях // Современное финно-угроведение: Опыт и проблемы. Л., 1990; *Жуланова Н. И.* Юрлинцы: русский «остров» или контактная зона // Русский фольклор в инокультурном окружении. М., 1995; *Крашенинникова Ю. А.* Свадебные приговоры дружки (структурно-семантический, функциональный аспекты жанра): Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Ижевск., 2003; *Лапин В. А.* Русскоязычная причетность Обонезья – этнокультурный феномен // Рябининские чтения'95. Петрозаводск., 1997; *Лапин В. А.* Историческая проблематика русского музыкального фольклора: Дисс. в виде научного доклада... докт. искусствоведения СПб., 1999 (публикуется в настоящем изд.); *Лапин В. А.* Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002 (публикуется в настоящем изд.).

женки деревни Белячиха (Боброзеро, Радогощинский сельсовет).

Считается, что южные вепсы испытали гораздо менее сильное воздействие русской культуры и в целом их традиционная культура сохранила более архаичное состояние, существенно отличаясь по многим характеристикам от культуры средних, восточных и северных вепсов. Это относится и к языку, и к способам хозяйствования, и к фольклорно-обрядовым формам. Отметим, что наши экспедиционные записи и материалы свидетельствуют, что в данном случае мы имеем дело с классическим примером традиции фольклорного двуязычия. В частности, боброзерская свадьба удивительным образом совмещает вепские и русские формы и обрядовые функции. От Марии Ильиничны и ее подруги-сверстницы Е. И. Кузнецовой кроме рассказов о свадьбе я записал русские свадебные песни, групповую причетъ подруг (или *вожей-подоплечниц*) по-русски, причитание невесты по-вепски.

Точно так же в фигуре боброзерского *naitaa* / дружки совмещаются вепские и русские черты. Южные вепсы называют свадебного дружку вепским именем *nait(t)aa* – это и распорядитель свадьбы со стороны жениха, и колдун, *знающий*, который на свадьбе выполняет специфические функции. По устному свидетельству Н. Г. Зайцевой, слово *naitai* в том же значении бытует и у восточных вепсов (в Войлахте и Пондале). В других диалектных группах используются заимствованные русские термины: средние, оятские вепсы называют его *drus''k*; восточные, куйско-пондальские, наряду с *naitai*, – *kn'az'* (*шафер*); шимозерские – *vanhamb drus''k* (*старший дружка*); обобщенное и общераспространенное название – *z''enihmez'* (*дружка, женихов человек*; во множественном числе – *z''enihmehen*, буквально *жениховы люди*, что переключается с севернорусским диалектным *женихи*).

Мария Ильинична не очень свободно владеет русским разговорным, но некоторые русские тексты диалогов и приговоров *naitaa* / дружки помнит довольно твердо и уверенно, произносит их без запинки. Говорит длинными периодами на одном дыхании, долго удерживая примерно один звуковысотный уровень, как в заговоре; воздух набирает резко (такие моменты отмечены в расшифровке текстов знаком V), иногда с возгласами-выдохами «Ой!» По некоторым репликам раз-

говора можно было понять, что в свое время известным в округе дружкой был кто-то из ее старших родственников, дед или дядя. Потому в юности она много раз слышала эти тексты на реальных свадьбах и хорошо их запомнила. Судя по прямому обращению (в тексте) дружки к отцу невесты (*Илья Степанович*) можно думать, что в данном случае она вспоминала или проецировала тексты на собственную свадьбу. А степень точности ее памяти подтверждается записью небольшого фрагмента начального диалога дружки с отцом невесты, который был записан от Марии Ильиничны экспедицией АГИК в 1982 г. Записи полностью совпадают; различия обнаруживаются только в некоторых ударениях, например *бурзых* – *бурзых*, *срэзали* – *срэзали* (в нашей записи – более точных).

Расшифровка текстов максимально приближена к оригиналу; по возможности сохраняются некоторые индивидуальные особенности русского произношения Марии Ильиничны, в частности нередкое, но непоследовательное удвоение согласной *m*; чередование формы частиц *дак* – *док*, *же* – *жо*; характерные нарушения рода, грамматического управления и др. Между прочим с таким же удвоенным согласным она произносит и слово *naittaa*, которое в словаре зафиксировано с одним согласным, а в варианте Марии Ильиничны сближается с общераспространенным *naitta* – женить (от *naida* – жениться), что естественно вписывается в функционально-смысловое поле данного обрядового персонажа.

Приводим нашу расшифровку звукозаписи вместе с попутными пояснениями Марии Ильиничны (выделены курсивом). Дополнительные обозначения в тексте: О. н. – отец невесты; N. – *naitaa* / дружка (иногда Мария Ильинична называет его *стариком*, *дедкой*); С. – *старуха* / *баба*, может быть старшая родственница невесты или та свадебная персона, которую южные вепсы называют *pravas"s"ik* – *провожатая* невесты, средние *vodij-voжея* (мн. *водаки*), а восточные переводят вепское *uigaliine* как *подоплечница* (от *uig* – плечо), так как все они *водят* невесту *под руки* во время причитывания. По функции в диалогах-приговорах боброзерская *старуха* / *pravas"s"ik* соответствует *старшей подружке* невесты в традициях русской свадьбы. Цифрами обозначены три больших фрагмента текстов, относящихся к разным обрядовым ситуациям.

Итак, в день собственно свадьбы к дому невесты приезжает поезд жениха во главе с *naitaa* / дружкой. Он держит в руке кнут, на груди – большой крест. Ворота во двор закрыты. *Naitaa* стучит в ворота кнутом. Начинаются диалоги-приговоры дружки – сначала с отцом невесты.

1

Отец невесты спрашивает:

– Павел Иванович, далёче ль путь держишь?

N. – Мы богосужены, мы богоряженными.

O. н. – А кто у вас передом?

N. – Сам Сус Христос!

O. н. – А позади?

N. – Мать Пресвятая Богородица!

O. н. – По правой стороне?

N. – Егорей на свету храбром!

O. н. – По левой?

N. – Никола милосливой!

O. н. – А ну дак была у меня (V) застава поставлена –
семь собак бúrзых,
просто никакого народу близко не спускали.
А вы каким-то манером это место проехали?

N. – А вот таким-то манером мы этто место проехали:
была у нас с собой летоялова корова,
взяли эту корову, на куски срэзали,
по сторонам бросали.

Бросились эти собаки за кусками – (V)
вот таким-то манером мы и проехали.

O. н. – А ну дак на чем ты стоишь?

N. – На ногах.

O. н. – Ноги на чем? N. – На онучах.

– Онучи на чем? – На стельках.

– Стельки на чем? – На подошвах. (V)

– Подошвы на чем? – На земле.

– Земля на чем? – Земля на китине,
на аминне,
во веки амин!

O. н. – Ну дак все мои эти заставы мог ломать-переломать –

можешь на двор заехать, Павел Иванович!

Откроёт двери (ворота. – В. Л.), на двор приедёт...

2

Дак вот придут, за стол сядёт, полный застол девок [и песни поют]. Одна баба сядётт. И невеста там.

(Э-ой! V) Придут. Стол занятый док. Этот старик (naitaa. – В. Л.) говорит док:

Н. – Куда же мы-то топерь, как жо нам-то?
А вот эта баба говорит:

С. – А мы сидим купцы да гороховцы,
 Торгуем лисицам да куницам
 Да в доме красным девицам!

Н. – А вот нам то и надо,
 мы то и ишшём,
 (вот мы то и ишшём).

С. – Да купайте невесту уж!
Опять эта старуха скажёт:

С. – Да что жё?..

Батюшка и матушка! (V)

Что жё у вас в доме така волька дана?

Целой дворик воронных коней наспушшено,
 полный терем-дом добрых молодцев названó,
 полные полочки шапочек наклáдено,
 целые спичечки плечочек навéшено! (V)

Притеснили меня, молодую,
 дуб-дубовому столу.

Батюшка и матушка!

Налейте-ко в чаю черепушку,
 отрежьте-ко хлеба кромочку
 и отпустите-ко этих гостей на чистое полё. (V)

Там есть три кола прибито,
 помелом прикрыто,
 там мосты стёклянные,
 перила точёные.

Пусть поедут туда,
 а дадут нам здесь простор!

Этот naittaa опять – тут смеютце! – говорит:

Н. – Ну и старуха!..

Думал, что домашняя старуха,
 дак так хорошо и выйдёт-та. (Ой-ой! V)
 Да что жо топерь?

С. – Не знаю, что!

*Дак чёво ни кладёт в шапку да вот так трясётт. (V)
 Бумаги туда – не-е, медных денёг, да трясётт.
 Эта баба посмотрит да скажет:*

С. – Да что же вы, братцы!

Кажется, нонче горшечников не ездили,
 а где же вы этого черёпья набрали

и к нашего невесте привезли? (V)
 У нашего невесты этого черемпья
 есть по лавкам,
 и по подлавкам,
 и во везде волочиться!

Наша невеста нё столько стоит –
 Наша невеста стоит триста куниц,
 да триста лисиц,
 да триста чёрных соболей! (V Ой!)

*Тут он положит бумажных денёг, трясёт вот так.
 Эта старуха посмотрит, опять скажётт:*

С. – Да что же вы, братцы!

Кажется, по корвам не ехали,
 а где же вы етого берёста надрали
 и к нашего невесте привезли?
 У нашего невесты этого берёста есть
 по сараям и по сельникáм –
 во везде волочиться.

Наша невеста нё столько стоит,
 у нашего невеста один бров – сто рублей,
 коса – тысячу рублей,
 а самой и цены нет! (Ой! Вот так!)

*Тут дедко положит серебрянных денёг – двадцать ко-
 пеек тода, пятьдесят копеек да таких, рубель туда
 сунёт да... Она опять посмотрит да скажет да:*

С. – Время – лето!

Ровно как где-то льду наломали
 и к нашего невесте привезли.
 У нашего невесте тоже есть этого льду везде.

Наша невеста нё столько стоит –
 у нашего невесты один... печка медна,
 заслонка серебряна,
 а столик золотой!

*Тут уж старику надо золотую класть. Тут золотую
 клáдёт. Та посмотрит да сколько ни вóзмет – когда
 рубель вóзмет, когда три рубля даст назад. Ещѐ ска-
 жет:*

С. – Есть ли у вас, в этом артеле,
 крашше красного солнышка,
 светлее светлого месяца,
 отца и матери милее?

Тут уж жениха покажутт!

С. – (неразборч.) ...от нашего невесты рукопись...

Тут ещѐ скажут:

С. – А вот есть ли ешшо у вас,

в этом артеле, такая штучка:
 маленький озёрок с крутыми с бережкам,
 лодочка высохла...

лодка с веслом, а лодка высохла³.

Ак нам и состала⁴ ехать нельзя-ка!

*Тутт вином попотчуёт, тутт вотт, тутт дадутт
 место. Тутт сядут за стол и так и сидятт.*

*А вот тутт плакать-то и будут этии, подружки да.
 По полу ходят да, да...* (Причитания *водаков-vodij* к моменту рассказа были мною от Марии Ильиничны уже записаны. – В. Л.)

*А ведь мы-то дак кому не лень, тот и придёт на
 свадьбу-то. Теперь ведь так не ходят дак.*

Когда наконец поезжане садятся за столы, невесту, накрытую платком, выводят под руки на середину избы *водаки-vodij* – одна старушка и одна подружка (или две старушки, или две подружки – по сведениям от разных информаторов). Водаки водят невесту по избе и *причитают* по-русски, от имени невесты. Невеста в это время просто плачет-всхлипывает, *без голоса*. (В других эпизодах свадьбы невеста причитывает по-вепсски.)

В конце застолья в доме невесты *naitaa*, вроде бы обращаясь к отцу, фактически *благословляет* невесту с женихом *приговором* перед тем, как ехать к венцу.

3

Н. – Илья Стёпанович!

Стоит перед тобой твое дитяtko,
 стоит чадо милоё,
 стоит, как свеча горит,
 глядит на тебе, как солнце озарит.
 Не просит от тебе ни злата, ни серебра,
 ни скатного жемчуга. (V)

Просит одно слово – прошшай,
 а друго великобожье – благословляй!
 А ты же ею прости,
 ты же ею благослови,
 от сердца, от радости,
 от Божьего милости сей дейсь.
 Не одни тебя тягошти-нагошти надо –
 сей дей, сей час сесть за стóлы за дубовые,

³ Ошибка М. И. Вероятно, правильно было бы: «лодка с веслом, а озёрок высох».

⁴ Стало, поэтому (диалектное).

за скатерти за бранные,
 за еда да за сахарные,
 за питьё да за медвянныи, (V)
 пити-йись и проклажатца.
 И выйтти за стóлы за дубового,
 за скатерти за бранного,
 за еда да за сахарного,
 за питьё да за медвянного,
 пройти по светлой светлице,
 по высокой тёплой новой горёнки, (V)
 поступить во широкие сени,
 поступить по частым по ступленичкам,
 по ступленичкам поступить на широкой двор. (V)
 На широком дворе есть столба да точёная,
 кольцо да позолочено,
 кольца кони привязаны.
 Стоят кони дворные,
 пóводки тесмяные,
 стрёмена булатные.
 Лево́й ноженькой на стремяна ступить,
 право́й ноженькой на коня махнуть. (V)
 Сесть и уехать на чистое поле,
 широкоё раздольё,
 по которой дорогою ездят кня́зя и бо́яра,
 сильные, могучие торговые люди,
 богаты́ри – очи ясные. (V)
 По той дорогою ехать
 ко церквѹ да ко духовному,
 колоко́лу ко высокому,
 венчаться, кольцом обручаться,
 сахарное скус скусить пополам
 и благополучно во свой дом поступить. (Всѣ!)
 [Конец записи]

Запись звучит чуть более восьми минут, расшифровка текста занимает более 150 позиционных строк, не считая комментирующих пояснений. Как видим, в памяти Марии Ильиничны сохранились ритуальные тексты, относящиеся к трем важнейшим моментам обряда:

1) приезд женихова поезда – **приговоры-диалоги *naitaa* / дружки с отцом невесты** у закрытых ворот во двор; эту часть можно определить как испытание дружки на знание текстов фольклорной культуры – из области народного православия, волшебной сказки, архаической структуры кумулятивных текстов; по ха-

рактору и объему текстов участники диалога выступают здесь на равных;

2) выкуп невесты и места за столом в начале застолья – **приговоры-диалоги дружки со старухой** и ее **приговоры-загадки**; здесь ведущая роль принадлежит старухе-вожее (напомним, что в некоторых русских традициях в этой функции выступает *старшая подружка* невесты), которая произносит развернутые тексты с широким символическим контекстом, вызывающим аллюзии-отсылки к разным жанрам; в конце дружке предлагаются загадки, одна из которых строится из формульных характеристик жениха, а другая представляет собой типичную для свадебного обряда эротическую загадку;

3) наконец, третий фрагмент, который, строго говоря, только и можно считать собственно приговором дружки, – монолог, своего рода **приговор-благословение дружки** перед отъездом поезда к венцу; в этом тексте совмещаются две функции: собственно благословение (опять же, если говорить строго, обращение дружки к отцу с предложением благословить невесту, каковое благословение он сам тут же и произносит) и далее – описание предстоящих обрядовых действий, от выхода из-за столов до церковного венчания и прибытия после венца в дом молодого.

В связи с публикуемой записью выскажем одно общее соображение. Вряд ли корректно говорить о проблеме стабильности и вариативности текстов свадебных приговоров. Мы можем лишь восхищаться памятью Марии Ильиничны Шиловой, которая не могла, естественно, выступать в роли дружки / *naitaa*, но сохранила для нас большие по объему тексты, слышанные ею на реальных свадьбах. Это означает, что во времена ее юности традицией приговорных диалогов владели не только профессиональные дружки, но и другие носители фольклорной традиции. В нашем случае кроме *naitta* это и отец невесты, и старуха-вожее (или старшая подружка).

Опубликованных записей русских приговоров, бытовавших в иноэтнической среде, насколько мне известно, пока нет. Поэтому данная публикация представляется особенно важной. Анализ текстов, их сопоставление с подобными текстами других русских локальных традиций, равно как и с другими иноэтническими традициями фольклорного двуязычия, выходят за пределы поставленной нами задачи.

Материалы для словаря фольклорно-этнографической лексики вепсов*



Фольклорно-этнографическая лексика – это не просто часть диалектного языка. За каждой лексической единицей стоит понятие, которое входит в систему традиционных представлений и образов, ритуальных действий и атрибутов, их символических значений и смыслов. Исторические стадии формирования и трансформации феноменов и реалий традиционной культуры осмысливались языковым сознанием и фиксировались в разных лексических слоях народной речи. В конечном итоге фольклорно-этнографическая лексика представляет существенный фрагмент традиционного мировоззрения народа, его картины мира, т. е. является важнейшей частью традиционной культуры. В этнолингвистическом плане подобная лексическая система отражает общие процессы этногенеза и результаты межэтнических языковых контактов. Вепсская традиционная лексика вызывает особый интерес, поскольку вепсский язык, с одной стороны, сохранил признаки архаичного состояния, восходящего к стадии прибалтийско-финской общности, а с другой – демонстрирует высокую продуктивность длительных языковых контактов, прежде всего со славянами-русскими. Таким образом, перед нами срез картины языкового сознания в ситуации активного билингвизма и глубокого фольклорного двуязычия, которые представляются доминантными характеристиками традиционной культуры вепсов.

Важно продолжать поиски и пополнять Словарь, к чему составитель и призывает всех своих коллег и читателей, независимо от того, какой концепции культурно-языкового развития современных вепсов они придерживаются. Составитель будет также признателен носителям живого вепсского языка и традиционного фольклорного знания – учителям вепсских школ, жителям вепсских сел и деревень – за любые замечания и дополнения, которые будут приняты с глубокой благодарностью.

Данная работа построена по гнездовому принципу. После заголовочного слова приводятся варианты его диалектного произношения. В случае если в другом диалекте есть другое слово с тем же значением, на него дается отсылка, а само это слово включается в общий алфавит. После объяснения значе-

* Опубликовано в сб.: Лексический атлас русских народных говоров (Материалы и исследования) 2001–2004 / Отв. ред. А. С. Герд (Институт лингвистических исследований РАН). СПб., 2004. С. 350–367 (под ред. С. А. Мызникова).

ния слова приводятся производные формы, устойчивые словосочетания и иллюстрационный материал (со знаком *). После каждого слова или фразы сокращенно указываются диалект или место записи, если они зафиксированы в источнике.

Весь лексический материал сгруппирован в тематические разделы; в каждом разделе материал представлен в алфавитном порядке.

- | | |
|----------------------------|-----------------------|
| 1. Фольклорные жанры | 6. Исполнительство |
| 2. Праздничный календарь | 7. Формулы |
| 3. Обряды | и звукоподражания |
| 4. Игры | 8. Персонажи |
| 5. Музыкальные инструменты | и символы |
| | 9. Родство и свойство |

Алфавит вепсского языка

A	F	L	S	V
B	G	M	Š[ш]	
C	H	N	Z	Ü (uml)
Č[ч]	I	O	Ž[ж]	Ä (uml)
D	J	P	T	Ö (uml)
E	K	R	U	‘ (знак мяг.)

Самоназвания: *Veps, Vepsl'aine* (вост.);

Beps, Bepslaane (юж.);

L'udinik, L'udikel'ne (оят. и шелт.).

По-вепсски – *veps'aks; beps'akš; l'udikš.*

*Мы – вепсы! – *M'o olem vepsl'aižed!*

– *Mii l'udinikad!*

1. Фольклорные жанры

ABUTUZ (ср.), *abutez* (Шим.) – заговор, заклинание; помощь;
abutada – заговаривать; помогать.

**Raha paihu, kibu kivhe, viga vedhe* – зло в ивняк, боль в камень, изъян в воду (Корт.).

BASEN' – басня; разговор (Шим.).

HELAIUZ – звон, перезвон (ср.; см. *kelotuz*).

**Kelloiden helaiuz* – колокольный звон (Шим.).

KADREL' (Оз.), *kadril'* (Шим., Шелт.) – кадриль.

Kargeita kadrel' – плясать кадриль. *Kävuuuta kadril* – ходить в танце кадрили.

Väta kadrel' – играть кадриль.

KARG – пляска (повс.);

kargnik – плясун; *kargeita, kargaita, kargatä* – плясать.

**Mända karghu* – пуститься в пляс.

**Kargaidamha kadrelihe* – плясать кадриль.

*Kargaita k'ük'üizil – плясать вприсядку.

*Päruda kargaites – кружиться в пляске.

KELOTUZ – колокольный звон (см. helaiduz);

kelotada – звонить в колокол; звенеть.

*Kelod heläitas – колокол звенит.

LANCAD (Понд.), lancii – лансье (танец).

*Kargaita lancad – плясать лансье.

*Döoſkat kargaitas prihime lancat – девушки танцуют с парнями лансье (Куя).

MUŠTATEZ – поговорка, пословица.

*Mi meles, se i keles – что на уме, то и на языке (Понд.).

*Ozr – orahaizēs, a laps' – vagahaizēs – ячмень – со всходов, а ребенок – с грудного возраста [видно, каков будет].

*Sömäidab kuti kana karkes – запутался, как курица в кудели.

*Toivoi toivotab, a Varoi varastab – Тойво обещает, а Варой ждет (надежда надеется, а предосторожность предостерегает).

MUŠTATIŽ (Яр., Рад.), muštad (Тор.) – загадка (см. ozoitez).

*Muštata muštatiž – отгадай загадку.

NÄRITAD – припевка-дразнилка (Шим.);

närituznimi – прозвище, обзывка.

OZOITEZ (повс.), ozaidiž (Сид.) – загадка (см. muštatiž).

*Ozaita ozoitez – отгадать загадку.

OZOITEZSTARIN – притча.

*Ozoitezstarin segoinuden lambhan polhe – притча о заблудшей овце.

PAJO – песня (повс.);

l'ühud pajod – короткие песни, l'ühudad pajod (Тор.) – коротенькие песни, pit'kad pajod – длинные песни, raimen pajo – пастушья песня, venälaine pajo – русская песня; rajanik – певец, певунья; rajatand – пение; rajatada – петь.

*Kargeita rajole – плясать под песню (Оз.).

*Muštištan rajoid – вспомню песни (Куя, Шим.).

*Rajatiba venäks, l'üdikš ii rajatet – пели по-русски, по-вепски не пели (Карг.).

*Āibul pit'kad pajod rajateliba – на качелях пели длинные песни.

*Pitkiden pajod'enke kogodasoī norišt gulankale – с длинными песнями собирается молодежь на гулянье.

PRIMET – примета (повс.).

PUHE (повс.); puheg (Понд.) – заговор, заклинание;

kuiduz'puhe – присушка, любовный заговор. Puhuda puhegid – заговаривать, произносить заговор.

*Noīdad puhegid tediba – колдуны заговоры знали.

*Pühä Gumau-sötai, abuta puhuda puhegid! – святой Бог-кормилец, помоги заговаривать! (Пон.).

SARN – сказка (повс.);

- sarnik – сказочник. Sarnoita; sanuda sarn – рассказывать сказку. Sarnoid sanuda – рассказывать сказки (Понд.).
- SPUSK** – заговор при первом выгоне скота на пастбище (Понд., Шим.).
- STARIN** – сказка, старина (Шелт.);
stariniita – (рас)сказывать. Stariniita starinid – (рас)сказывать сказки.
*Kaži sanub starinid – кошка рассказывает сказки (мурлычет).
- STIHUD** – песни, рассказы странников (Оз., Шелт., Шим.).
- UKUTUS** – (а)уканье (Оз., Пяж., Сид., Понд.);
ukutada – (а)укать (см. olõtada); uknida – укнуть;
ukaidakse – аукаться.
*Tol'ko uknin, živatad sigora kaik tuloba – только я аукну, скот оттуда весь придет.
- UTUŠKA** – утушка (танец) (Шим.).
- VOIK** – причитание; плач (повс.);
voikei (Оз.), voikāi (Понд.), voikaa (Рад.) – плачущая, плакальщица, причитальщица; voikatai – заставляющая плакать (Шелт.); voikta – причитать; плакать.
*Edou svad'bas voikiba – раньше на свадьбе причитали (Оз.).
*Mam voikunka vasttab molodijid pordhil – мать с причитанием встречает молодых на крыльце (Шелт.).
- VÄND** – игра (повс.);
vāta – играть.
*Vāta lögil – играть в городки.
*Vāta kadril' – играть кадрили. *Vāta svadib – играть свадьбу.
*Besedoil' vādoil' vāndiba – на беседах в игры играли.

2. Празднично-обрядовый календарь

- AR'G'** – мясоед, скоромное время; будни (в противоположность постам, праздникам – rühä).
- ALEKSANDRAN PEI** – день Александра Свирского (30.VIII / 12.IX) (Оз.).
- BIRBNICAD** – Вербное воскресенье.
- EMAGANPÄI** – день хозяйки – Пречистая – Рождество Пресвятой Богородицы (8 / 21.09); Успенье (вост.).
- G'URGINPÄI** – Юрьев день (23.04 / 06.05) (вес.; зим. – Шим.).
- JUUNANPÄI** – Иванов день (24.06 / 07.VII).
- KEVAZÄRG'** – весенний мясоед (от Пасхи до Троицы) (Оз.).
- LIHÄNEDAL'** – мясопустная неделя (перед масленицей).
- LIHÄP'ÜHÄPANMAN** – мясопуст (воскресенье перед масленицей).
- MAIDNEDAL'** – масленица, молочная, масляная неделя.
- MAITP'ÜHÄPANOM** – масленица (Карг.).
*Maitp'ühäpanmal kateišii hebiil – в масленицу катались на лошадях.

- MAKAVANPÄI** – Маккавеев день (1 / 14.VIII).
- MIKULANPÄI** (Шим.) – Николин день (вес. и зим.).
- MÖDOSKÖD** (Пелк. Пелд.?) – Медосий-Власий (конные пастыри)' (31.XII / 13.I).
- MUŠTIMPEI** – родительская суббота, день поминовения.
- PAIMENAN AIG** – пастушеское время (= *kezan aig* – летнее время), пастбищный период, с Егория / Николы до Покрова (см. *vegaz aig*).
- PEDRUMPÄI**, *Pedranpei* (Шим.) – Петров день (29.06 / 12.07).
- PRAZNIK** – праздник (повс.), *praznikrei* – праздничный день; *praznuida*, *praznuda* – праздновать.
**Endo mijan praznuidihe G'ürginpäjan* – раньше у нас праздновали Юрьев день.
- PÜHÜTADA** – поститься, исповедоваться.
- PÜHÄ** (повс.), *pihä* (Рад.) – пост; святой; праздник.
Pühäranom – мясоед, межговенье (см. *Pühäkesk*).
Pedrum pühä – Петровский пост.
Raštvan pühä – Рождественский пост. *Spasan pühä* – Успенский пост. *Sur' pühä* – Великий пост.
**Pühä Gūmau-sōtai* – святой Бог-кормилец (фольк.).
- PÜHÄKESK** – межговенье, мясоед (от Крещенья до мясопустной недели).
**Edou prihad pühäkeskes naidihe* – раньше парни в мясоед женились (Яр.).
- PÜHÄPEI**, *pühäpäi* (Понд.), *pühäpäiv* (Рад.) – святой день, воскресенье (праздник и день недели).
- RIST** – крест; *ristit* – крещеный; человек;
rist'tä – крестить, осенять крестом.
- RAŠTVAD** – Рождество (25.12 / 07.01).
- SIRPÜHÄPÄI** – сырное воскресенье, Казанская, заветный скотоводческий праздник (южн.).
- SPASAN PÄI** – Спасов день, Преображение Господне (03/16.08) (Шелт.).
- SDVIŽEN PÄI** – Воздвижение (Креста Господня) (14 / 27.09).
- STROIC** – Троица.
- SÜGUZ'PRAZNIK** – осенний праздник (21.09) (У-Капша).
- SÜNDUM**, *sündüm*, *sündüma* – святки.
**Sündumas niičed kăutihe tesaroihe kundloumaha: ken lähteb mehele, ka sille kuluse keloized, ken ii lähte mehele, sille kuluse rajod* – в святки девушки ходили на перекресток слушать: которая замуж выйдет, той слышатся колокольчики, которая замуж не выйдет – той слышатся песни (Понд.).
- ZAVETAN PRASNIK** – заветный праздник;
hebon prasnik – лошадиный праздник; *lehman prasnik* – коровий праздник; *živatan prasnik* – праздник домашнего скота.
- USPEN'PÄI**, *uspen'* – Успенъ Пресвятой Богородицы (15 / 28.08).

UZ' VOZ' – Новый год.

VERAZ AIG – чужое время, когда командует леший; стойловый период для скота (см. *raimenan aig*).

VEDERISTMÄD – Крещение Господне (06 / 19.01).

ÄIPÄI – Пасха.

*Äjämpäiväl muna Jurginpäivän ümbärzibad živatad – с пасхальным яйцом в Юрьев день обходили скот (юж).

*Munil' kokišoi äjäreän kuz' reäd – яйцами бьются на Пасху шесть дней (Оз.).

3. Обряды

ABU, *abudengad* – денежная помощь невесте (ср.).

**Abudengad keratas, pandas torelkale i anttas nevestale druškad* – деньги-помощь собирают, кладут на тарелку и дружки подают их невесте (Оз.).

**Ken nevestanke stolan taga ištatas, ned abun pandas nevestale* – кто с невестой за столом сидит, тот деньги-помощь кладет невесте (Яр.).

ADIVUZ – гощение, угощение (Понд.);

adivusija – место в доме для гостей (Оз.); *adiv* – гость; *uuda adivusil* – гостить; *adivoita, adivoičetada* – угощать (Шим.).

**Kävuda adivusile* – ходить в гости.

**Niizne kävub adivusile edou svad'bad* – невеста ходит гостить перед свадьбой.

**Nil' skokaht' räčisrä* – *adivoks* – уголь выскочил из печки – к гостям (примета) (Сид.).

ANDA LIHAD (ср.) – подай мяса – осенний обходный обряд ряженных девушек и женщин с детьми (две недели начиная с Покрова); ряженные жестами просили свежего мяса, поскольку в это время начинался осенний забой скота.

ARB – жребий;

tacta arb – бросать жребий.

BESED – беседа, вечеринка, посиделки;

besedpert' – изба, в которой собирались на посиделки; *besednik* – участник посиделок.

**Prihäd tuudas besedale vändonke* – парни приходят на посиделки с гармошкой (Шим.).

VOŽATII – причитальщица (Шокша).

BUKEID – ряженные (Шелт.).

**Sündumas mejal kăutihe bukeid* – в святки у нас ходили ряженные.

ČIBU (повс.), *čiiib* (Шокша) – качели;

čibuda – качаться; *čibutada* – качать; *укачивать*.

**Čibuda čibul* – качаться на качелях.

**Čibutada larsid čibul* – качать детей на качелях (Оз.).

**Čibul pit'kad rajod rajateliba* – на качелях длинные песни пели.

DRUŠK – дружка на свадьбе.

- *Drušk jagab lahjad – дружка раздает (свадебные) подарки (Оз.).
- *Vanhamb drušk lendaškandeb kunutvardu lahgäd – старший дружка поднимает кнutowищем подарки (Шим.).
- DUM** – дума, совет невестиной родни после сватовства (Шим.).
- *Mända dumale – идти совещаться (при сватовстве) (Шим.).
- DÖÖČKKOS** – девичья коса (вост.).
- *Ruštä kosad – расплести косы.
- *Dööčkkos rušitas kül'betiš gäl'ghe niizehtad – девичью косу расплетают в бане после девичника (Понд.).
- GUL'BIŠŠ** – праздничное гулянье (повс.);
- guleida – гулять, праздновать.
- *Praznikan norišť guleib – в праздник молодежь гуляет.
- *Přihäd talänkanke mäniba gul'biššale – парни с гармошкой пошли на гулянье.
- HEIM**, hiim – род, племя, родня (повс.);
- hiimokund – родня, круг родственников.
- *Svathuzile ženih tuleb hiimokundanke – сватать жених идет с родней (Ладва).
- IŠTTA** – сидеть вместе на посиделках, дружить, гулять;
- ištutada – посадить кого-либо куда-либо.
- *Dövočk ištub nečidame přihädme gö amu – девушка сидит (=дружит) с этим парнем уже давно.
- *Ženihon i niičen ištutadas pölusolo stolon taga – жениха и невесту сажают за стол на подушки (Куя).
- IŠTTA** – сидеть на поминках.
- *Hän läksi ištmaħa – она пошла сидеть на поминки (Шим.).
- KAZVATEZ** – выкуп жениха за невесту (Шелт.).
- *Nevestan batt' räddib kazvatasen – отец невесты рядится о выкупе.
- KIK** – кика, головной убор замужней женщины (Рад.).
- KNÄZ'** – шафер (вост.).
- *Knäz' lendab lahgäd i gägab ženihon rodnäle – шафер поднимает подарки и раздает жениховой родне (Понд.).
- KNÄZISTOL** – княжий стол (на второй день свадьбы).
- *Knäzistolas lahjad letas – за княжим столом раздают подарки (Оз.).
- KOLEND** – смерть.
- KOL'L'**, kol'l'ii – покойник.
- KOLONTRÄI** – годовщина со дня смерти (Понд.).
- KORTUSOD** – похороны (Понд.).
- KOZIMEZ** – сват;
- kozimehed – сваты; kozita – сватать.
- *Mända kozile – идти сватать.
- KUDESAD** – ряженые (Понд.).
- *Kudesad tulib pert'he – ряженые пришли в избу.
- *Sündumas käutihe kudesoikš – в святки ходили ряжеными.

KUHLÄK – ряженный (сев.).

KULIK – ряженный (Сид.).

*Miščenni revurizun panemei päle i mänemei kulikoihe – какую-нибудь рваную шубу наденем на себя и идем ряженными.

KÄZI-IŠK, käzi-iškend – рукобיתье.

*Ehtau olin koz'uu, a homen tehtas käzi-išk – вчера я ходил сватать, а завтра состоится рукобיתье (Понд.).

*Išktä käded i rist'tä sil'mad – ударить по рукам и перекрестить глаза (Оз.).

K'ÜL'BET', kil'bet' – баня;

k'ül'betbaba, k'ül'betižand – баенница, баенник;
k'ülbetajane – плата священнику за крещенское купание в проруби (Яр.).

LIHASTOUC – миска для мясного супа (или с супом) (Шелт.).

*Siid võdaze k'ülbetihe maman lihastoucanke i necil hān rezob molodijeid – потом ведут в баню; мать с миской мясного супа, которым она моет молодых.

LIPAZ – сундук (коробейка) с приданным невесты, на котором она сидела во время расчесывания волос и прощания с «красотой». В этой же коробейке везли приданое невесты после венчания.

MARGHUZ – гостьба у родителей молодых после свадьбы (Шим.).

*Ajada marghuze – ехать после свадьбы в гости к родителям невесты.

*Nelländen päivan dö lähttas molodijad marghuze batānno i mamanno – на четвертый день уже идут молодые гостить к отцу и матери (невесты).

MARGUHTIDA – гостить у родителей после свадьбы.

*Nevestanno marguhtitaze kaks' öd, potom nevestan rodn' tuleb ženihonno marghuze – в доме невесты гостят две ночи, потом невестина родня приходит гостить в дом жениха.

MASIJA, masijä – место могилы.

*Tariž vikuptä masijä – надо выкупить могилу (т. е. во время похорон бросить в могилу монеты).

МАНАРАНЕНД – похороны (повс.).

МЕHEL'НИК – девушка на выданье.

*Niizne mehelnik om jo, voib antta mehele – девушка уже на выданье, можно замуж выдать (Оз.).

МЕHELUZ – замужество.

*Mānda mehele – выйти замуж.

*Titrele lehman anttas, konz mehele māneb – дочери дают корову, когда замуж выходит (Сид.).

MURZÄIN – молодая (жена).

MUŠTIMPEI – родительская суббота – день поминовения;

muštmiižed – поминки; muštta – поминать, справлять поминки.

*Spradä muštmiižed – справлять поминки.

MÖDUSTAJAD – провожатые невесты (Шелт.).

NAIDA, neida – жениться (повс.);

naitta – женить.

NAITAA – дружка – распорядитель на свадьбе (со стороны жениха) (южн.).

*Ženihu naitaa, a nevesta pravaššik da svah – у жениха дружка, а у невесты провожатая да сваха.

*Naitaa tob leipplotun pert'he – дружка приносит в избу каравай хлеба.

NEIDIŽVALD – девичья воля (Каск.).

*Nevesta dättab sizarele neidižvaldan – невеста оставляет сестре волю девичью (Каск.).

NEL'K'ÜMČED (ср.), nelkimičced (Шокша) – сорочины, поминки на сороковой день после смерти.

*Jälghe mahapanendad kuz' nedalid i nel'kümčed oigetatas – после похорон шесть недель – и сорочины справляют (Пелд.).

NEVEST – невеста.

*Käsipoliš vedatadas nevestad – под руки ведут невесту (Оз., Сид.).

NIİČEN, niizne, neižne – сосватанная девушка, невеста (вост.); niičestuz – девичество.

*Sädatada niizne vendale – нарядить невесту к венцу (Понд.).

NIMIPÄÄD – именины.

NIİŽENT, niidizeht – девичник.

*Niizehtas pän suktäs niičele – на девичнике расчесывают голову невесте.

NOID (ср., сев.), noida(k) (Шим.) – колдун, знахарь;

noiduida, noidita – колдовать, заговаривать.

OUGALINE, uugaliin'e – наплечница, подоплечница, свадебная причитальщица.

PARANG – западня, ловушка, препятствие для свадебного поезда.

*Lomud pandas tele, tehtas parang – (всякий) хлам кладут на дорогу, устраивают западню (для свадебного поезда).

PRINAVEČOR – мальчишник, вечеринка у жениха накануне свадьбы (Сид.).

PUDR; SUURIN KAŠ – загуста из ржаной муки или ячневая каша – ритуальное блюдо для обрядового кормления Мороза или духов-покровителей в новогоднюю и рождественскую ночь.

*Pühä Miko sōta, Sur'sünd sōtä, tule pudrot sōmha! Rigan ižandane, rigan emagane lapsuded, tugat pudrot sōmha! Kazvatagat milen rughut čomad, i kagrast, i ozrast, i babust! – Святой Михаил-кормилец, Спаситель-кормилец, идите есть кашу! Хозяинушка риги и хозяйюшка риги и дети, идите есть кашу! Вырастите мою рожь хорошей, и овес, и ячмень, и грибы! (Заклинание в рождественскую ночь; Кортл.; зап. Л. Кеттунен.)

REBOI KAS'K, *rebeikas'k* (Шелт.), *rebeilut* (Оз.); *rebirong* (южн.) – лисья пожого, лисьи кости, лисья груды, весенний обряд сжигания пожого под лен; осенний обряд сжигания кострицы после обработки льна.

**Pästred putiba tutiräbo* – кострицу жгли на костре. При этом прыгали через костры, подбрасывали горящую кострицу как можно выше и кричали: «*Huti rebo!*» – «Жги лисицу!» (южн.).

REBOI RUNGULE (Шелт.) – название осеннего обряда сжигания кострицы у северных вепсов, по первым словам специальной припевки.

**Reboi, reboi rungule!* – лиса, на кострицу.

Palabile kiškile (вар.: *k'urzile!*) – На горелые кишки (блины)! Начало припевки, которую пели, бегая вокруг костра из кострицы. Продолжение ее – дразнилка типа «перебора деревень», обычно с непристойностями (Шелт.; ср. в Вытегорском уезде аналогичный обряд с русским названием «жечь рябею»).

RIST – крест; красная ткань, перекинутая крест-накрест через плечи у дружки.

**Osttihe ristoikš druškile sitsad* – дружкам покупали на «кресты» ситец.

RISTAN RAHVAZ, *ristad* – христославы, крестовый народ – священники и дети, обходившие утром в первый день Рождества дома своего прихода.

RISTHAZ – крест-накрест.

**Drušk lavan iškoiteleb kunutou risthaz* – дружка бьет по полу кнутом крест-накрест (Шим.).

RISTIKOITA – вышивать крестом; ставить что-либо крест-накрест.

**Vederistmän ristikoitihe iknad särahtesil', miše Jumal kagičis jumalanjuruspei* – в канун Крещения ставили в окнах кресты из лучины, чтобы Бог оберегал от грозы (Оз.).

RISTIŽ, *ristitata* – крестный отец.

**Svathuzile lähttas ženih tatanke, a kel eile tatad, ka ristžanke* – сватать жених идет с отцом, а у кого нет отца, то с крестным (Шим.).

RIST'TÄ – крестить, осенять крестом (повс.).

**Drušk sijan kunutal ristib koumašti* – дружка постель кнутом крестит трижды (Шим.).

RISTLIIB, *kristleib* – хлебец с крестом.

**Kristleib pašoba sur'nelänpäin'* – хлебец с крестом пекли в страстной четверг (Сид.).

RUŠITES – деньги в сапоге жениха (плата за «разувание») (Пяж., Шим.).

SAI – свадьба (Понд., Шим.).

SOROK – сорока (головной убор замужней женщины).

*Mehele män ka sorok pandas pähä – замуж вышла, так ей надевают сороку на голову (Оз.).

SUG(I)DÄ, suktä – чесать, расчесывать.

*Niičou suktäs kasan i voiktas – невесте расчесывают косу и причитывают (Пелд.).

*Niidizehtou ičeze rodn' niičou suktäs kasan. Sugitajale niizne jatab vouktan volän – на девичнике родня невесты расчесывает ей косу. Невеста отдает (оставляет) расчесывающим (свою) вольную «белую» волю (Пелд.).

SUGU – родня, род (Ладва).

*Sigä tusttuškanded surt sugudme, / Unohtad kaiken suguiž i heimoiz – Там скучать будешь по большой родне, / Забудешь свой род и племя (прич.).

SVAD'IB (повс.), svar'b (Кортл.); sai (Понд.) – свадьба;

svadibrajo 'свадебная песня' (Шим.); svad'boita – справлять свадьбу (повс.).

*Rajatadas svadibrajoide venäks – поют свадебные песни по-русски (Шим.).

*Kaks pejäd guleitas svad'bas – два дня гуляют на свадьбе (Кортл.).

SVADIBHEBO – лошадь в свадебном поезде (Оз., Шим.).

*Svadibhebon sädateliba lentaižil' – лошадь к свадьбе украшали ленточками (Оз.).

SVADIBRAHVAZ, svadiblänad – свадебные гости (свадебный народ, свадебляна).

*Svadibrahvaz ištuse ümbri stolas – свадебные гости са-
дятся вокруг стола (Шим.).

SVATHUDED – сватовство.

*Tuliba svathuzile mest vištošküme – приехали сватать человек пятнадцать (Ладва).

SVATUD – сваты.

TOUGHON (ср.), taugh (Понд.) – толока, помочь.

*Nomen tegemai taukhun – завтра устроим толоку.

UGASTAI – свадебная причитальщица (наплечница) (Шим.).

VALATUSED – крестины;

valatada – крестить (обливать).

*Mina valatusil' božan olin – я была на крестинах крестной матерью.

*Laps rodihe, keraziba rodnän i lapsen valatiba – ребенок родился, собрали родню и ребенка окрестили.

VODII – водящая, вожея невесты во время причитывания;

vot'tä, vedatada – водить невесту.

*Kucuiba vodjan svad'baha vod'mähä nevestad – позвали вожею на свадьбу водить невесту.

*Nevestan vodiba lavadme, a nevesta viikab – невесту водят по полу, а невеста причитает.

VOIKEI, voikäi, voikaa, voikatai – плакальщица, причитальщица.

*Mamš kol', uk valast' hebožen i ajoi pauktamha voikid' – старуха умерла, старик запряг лошадь и поехал нанимать плакальщиц (Рад.; фольк.).

VOUGED VOUDAINE – вольная «белая» волюшка (в текстах причитаний обрядовый символ девичей воли, с которой расстается невеста).

*Nägen minä, mišto tarbi eragata ičein vouktas voudaižes – вижу я, что придется расстаться со своей вольной волюшкой (Оз.).

ŽENIH – жених (повс.).

ÜHESNIK – девятины, поминки на девятый день после смерти.

ÜMBÄRDUZ – обход скота или свадебного поезда;

ümbärtes 'обходное – набор предметов для обхода скота; ümbärta – обходить.

*Lehmid ümbärtas kevaduu G'urginpäjan – коров обходят весной в Юрьев день (Понд.).

*Sidoiba paikha necen ümbärtesen – muna, avadmed zamkamu da tohusut' kandažen – завязывали в платок это «обходное» – яйцо, замок с ключами и огарок свечи (Сид.).

*Pühkmihe oli sidotud d'umal i kaks' kourigad, necenke drušk ümbärz hebiit – в скатерть были завернуты икона и две ковриги; с этим дружка обходил лошадей (свадебного поезда) (Шелт.).

ÖNIŠT – сорочины, поминки на сороковой день после смерти (Понд.).

4. Игры

ARB – жребий;

vedada arbat – тянуть жребий.

BEGUCAL: begucal vāta – играть в третьего лишнего (Шокша).

BR'UH, gr'uh – рюха.

*Prihād vātas br'uhe – парни играют в рюхи (Пяж.).

BUKA(Č) – бука;

bukal vāta – играть в жмурки.

ČIK, čirk (Оз., Шим.) – чижик, игра и палочка, по которой бьют в игре.

*Vāta čikal – играть в чижика.

ČIKVATOG – бита при игре в чижика.

KIL – гръжа, проигрыш при игре в рюхи (Пяж.).

КОКАИТА, kokeita – укусить, клюнуть, запятнать.

*Ajelii kokaidab kedani, se möst liinob ajelii – водящий запятнает кого-нибудь, тогда тот будет водящим (Шокша).

LÖGA – рюха (Понд.).

LÖGBATOG – бита (Понд.).

PALIK – палка, валец, бита.

*Löda gr'uhad palikou – выбить рюхи битой (Оз.).

PAP – поп – рюха, стоящая вертикально при игре в городки.

*Hāta rapud pirdon taga – выбить попа за черту.

*Vāta rapu – играть в попа (в городки).

SOGEDAIŽIL: vāta sogedaižil – играть в жмурки.

TIPPEITA – пятнать (Шим.).

*Mina tippeizin', sina sabuta – я запятнал, ты догоняй.

VEDIPALIK – палка, на которой тянутся, меряются силой (Оз.).

VÄND – игра.

5. Музыкальные инструменты

BALALAIK – балалайка.

BARABAN – пастуший барабан (Понд.); двусторонний барабан с колотушкой; barabanda – барабанить, бить в пастуший барабан.

*Paimen barabanib tikitakoil' – пастух барабанит палочками.

BUBEN – бубен (односторонний барабан с бубенцами и колотушкой).

BURU – бубенчик, бубенец (Понд., Шим.).

*Buruižed burbotadas – бубенцы бреччат.

ČUGUN – сигнальный колокол (из чугуна с кувалдой).

GARMONJ – гармонь.

GONKEINE – деревянный свисток.

HELÜD – бубенчики (Оз.).

*Helüd heläitas – бубенчики звенят.

KANTEL' – кантеле.

KEL' – язык колокола; било.

KELL – колокол;

kellon kel' – язык колокола; heled kell – звонкий, звучный колокол; pagastkell – церковный колокол; kelotada – звенеть; звонить (в колокол)'; bangutada kelloihe – бить в колокола.

*Kellod heläitas – колокола звенят.

*Kellod raiguba – колокола звонко звенят (Сид.).

*Pagastan kellod bangutaba – церковные колокола бьют.

KELLOINE – колокольчик.

*Kelloine kelotab – колокольчик звенит.

*Kelloižed čilaitas – колокольчики звенят (Понд.).

KUJOVATKA – дудка из ели.

LUKINEINE – пищалка из стебля лука.

LUT(T) – пастуший рожок, дудочка (Шелт.);

lututada – играть на рожке, дудочке.

*Ende paimen lututi luthu – раньше пастух играл на рожке.

LUZIK – ложка.

MIL'LÖRKANE – гармонь-минорка (тихвинская).

PISMÄINE, pist, pist'keine – свисток – манок на рябчика (из глухариного пера);

pistta, pist'tä – свистеть.

*Mecnik pist'keižuu pistab – охотник свистит в свисток.

*Pisttä soitoižuu – свистеть в свисток (Ладва).

- PÖRDGÄINE** – вертушка (игрушка);
 pöruda – крутиться, вращаться.
 *Pördgäine pörudab – вертушка вертится.
- RÄPÄTAI**, räpätuš̄k – трещотка для пугания лошадей (Понд.);
 räpätada, räkätada – трещать.
- SARV** – пастуший рожок (см. soit, torv).
- SAVIKUKOIHUT**, savi-lut – глиняная свистулька – петушок (Понд.).
- SOIT** – дудка; рожок; музыкальный инструмент (см. sarv, torv);
 soitand – игра на дудке, рожке; soitta – играть на дудке, рожке.
 *Paimen jo soitab, pästa lehmad! – Пастух уже играет на рожке, выпускай коров! (Сид.).
- SOITOINE** – дудочка, свисток.
 *Dedoi, tege minei soitoinе! – Дедушка, сделай мне свисток!
 *Tehta soitaine gaidaspei – Делать свисток из ивы (Ладва).
- SOLOMKEINE** – пищалка из стебля травы, соломы.
- STRIBUNIK** – кантеле (см. kantel').
 *Kulub sribunikan vänd – слышна игра на кантеле.
- SVISTULKAINЕ** – свисток – глинянная игрушка (Понд.).
 *Edou padanik kävui der'uvnaha svistulkaizil torguimaha – раньше, бывало, приходил в деревню горшечник, свистками торговал.
- ŠURGUNAINЕ** – бубенчик (Понд., Шелт.);
 šuruine – шарик в бубенце.
 *Šurgunaine šuraidab – бубенчик звенит.
- TALJANK** – гармонь.
 *Väta taljankal – играть на гармонии.
- TIKITAKAD** – барабанные палочки (Понд.).
 *Varabandä tikitakoil' – барабанить палочками.
- TILLINE** – колокольчик (Яр.);
 tillitada – звонить, позванивать.
- TOHI, TONINEINE** – берестинка, тонкая полоска бересты для свиста и игры.
- TORV**, tor'v (повс.), tord (Сид.) – рожок (см. sarv, soit);
 päimnen torv – пастуший рожок; torta – трубить; torta torvhe – трубить в рожок.
 *Paimen torven tehtas sarvespäi i tohespäi – пастуший рожок делают из рога и бересты (Понд.).
 *Paimen tordab torvhe – пастух трубит в рожок.
- TUTUINE** – свистулька, дудочка из зонтичных растений (Понд.).
 *But'kišpäi lapsed tehtas tutuizid – из дудника (купыря) дети делают свистульки.
- VIHELK** – свисток (см. pismäine; tutuine);
 vihelduz – свист; vihelta – свистеть.

*Vihel'tes kucuma ahavon kasken poutes – свистом вызывали ветер, когда палили подсеку (южн.).

VÄND – игра (забава); гармонь; музыка; игра на музыкальном инструменте.

VÄRTUŠK – вертушка «жужжалка»; вертушка «мельница».

6. Исполнительство

ÄN' – голос (повс.);

änekaz – голосистый; änelaz: voikta änelaz – плакать в голос (Оз.); änestada – откликнуться, подать голос (повс.); голосить, причитывать в голос (Сид.).

*Heled än – звонкий голос (Понд.).

*Pajatada heledau änuu – петь звонким голосом (Понд.).

BANG – удар со звоном;

bangutada – бить, ударять со звоном; звонить.

*Pagastan kellod bangutada – церковные колокола бьют (звонят).

*Bangutada pagastkellho – звонить в церковный колокол.

BAJUTADA, huttutada, tututada – баюкать, убаюкивать.

*Huttu-huttu – баю-баю (Сид.).

BIREIDOITTA – перебирать, барабанить пальцами

*Bireidoittab vänduu väta – с переборами на гармошке играет (Шим.).

BRÄNGUTADA – бренчать.

*Brängutada balalaikal – бренчать на балалайке.

HELED, heläidai – звонкий, звучный, звенящий;

heledänine – звонкоголосый, голосистый; heledas, heledašti – звонко, звонким голосом;

heläita – звенеть.

*Heledašti pajatada – звонко петь (Понд.). *Heled än – звонкий голос. *Heled kell – звучный, звонкий колокол.

KEL'ELVÄND – игра языком (рус. «петь под язык»; см. lölitada).

LÖLITADA – играть языком плясовой наигрыш (Оз.).

*Konz garmonid ele ka kel'uu lölitadas – когда гармошки нет, языком играют.

PAJANIK – певец (ср. ser-pajanik – кузнец (Шим.), от raja – кузница).

PAJATADA – петь.

*Pajatada vepsäks – петь по-вепски.

*Hänou än' hüvä, čomin' pajatab – у него голос хороший, красиво поет.

*Pajatada paremb ühtes, a pagišta eriži – петь лучше вместе, а говорить врозь (пог.).

*Koumhesai rap pajatab – трижды поп поет (посл.).

PAJATAND, rajatuz – пение.

PAJATOITTA – отпевать покойника.

*Kol'län pajatoitiba pagastas – покойника отпевали в церкви (Оз.).

PAKSUTA – учащать, убыстрять.

*Harvas vändad, paksunda vändod! – Медленно играешь, ускорь игру (музыканту)!

RÄBÄITA – барабанить; стучать, греметь.

RÄMEITA – стучать, греметь.

*Kulištin', lehman kell rämeidab – слышу, коровий колокол гремит (Пяж.).

SOIGUTADA – громко петь, стучать, ударять.

*Soigutada rajoid – громко петь (Оз.).

VEDATADA – водить, тянуть, волочить; тянуть голосом.

*Vedatada nevestad – водить невесту (Сид.).

*Käzipoliš vedatada – под руки вести (невесту) (Оз.).

*Rajatab, änu vedatab – поет, голосом тянет (Понд.).

UKAIDA – укать (Понд., Сид.);

ukaidakse – (а)укаться; uknida – укнуть.

VOIKTA – плакать голосом, причитать.

*Nese ak voikab miide kartte – эта женщина причитает по-нашему (Оз.).

VÄTA – играть; играть на музыкальном инструменте.

*Kulub vänd – слышна музыка.

7. Формулы и звукоподражания

BAŠI-BAŠI – слово, которым подзывают овец (Сид.; см. čke-čke).

ČIRVEI-VARVEI – улитка-улитка (см. edenoi-adenoi, kiloi-kaloi).

ČKE-ČKE – слово, которым подзывают овец (Понд.).

ČOČO – обращение к младенцу (Рад.).

ELÄMINE-OLEMINE – житье-бытье (Шим.).

DUBIN-RÄBIN – дубина-рябина – прозвище, дразнилка.

*Mindain' nimitadihe dubin-räbin, a Nastoin' nimitadihe Nastoi-Vastoi – меня обзывали дубиной-рябиной, а Настю обзывали Настой-вастой (Настя-метелка).

EDENOI-ADENOI, edenoi, iginoi, izoi – улитка-улитка (см. kiloi-kaloi).

*Edenoi-adenoi, ozuta sarved, anda maidod! – Улитка-улитка, покажи рога, дай молока!

HIROI-HAROI – мышка-норушка.

*Hiroi-haroi, na sineiž ruine, anda minein luine! – Мышка-норушка, на тебе деревянный, дай мне костяной! (приговорка на выпавший молочный зуб).

HUTTU-HUTTU – баю-баю.

IZO TATKOHUD – родимый батюшка (прич.).

IVAN-URAD – Иван-дурак.

KILOI-KALOI – улитка-улитка (см. edenoi-adenoi).

*Kiloi-kaloi, sarvuded pästa! – Улитка-улитка, покажи рожки!

KUKIRIKKU – кувырком, вверх дном.

KUL'LÖU-MÄL'LÖU – кувырком.

KURČI-MÄRČI – кубарем.

KUZIBURAK – мочевой пузырь; баран (переносно-пренебрежительно); человек, едущий последним в свадебном поезде.

MURČI-MÄRČI – сломя голову.

OREI-KAREI – радуга-дуга.

*Orei-karei, anda vihmad! – радуга-дуга, дай дождя!

PÜHÄ G'UMAU-SÖTAI – святой Бог-кормилец (фольк.).

REBOI-REBOI – лисица-лисица (фольк.).

SIVI-SAVI, širi-muri, širi-šari – беспорядочно, как попало.

8. Персонажи и символы

ARBOI – ворожея, гадалка (см. bobičii);

arb – жребий.

BOBIČII – ворожея;

bobita – гадать на камушках.

*Bobičii ottab bobaized kădehe, nel'küme bobašt – ворожея возьмет камешки в руки, сорок камешков (сев.).

BOLOUNIC – баловница (мифологическое существо).

*Konz rugihen tuli puhub, sanotas: rugištme ajelosoï bolounicad – когда ветер колышет рожь, говорят: по ржи ездят баловницы (Пон).

IŽAND – хозяин; хозяин хлева, бани, леса и т. д.;

pert'ižand – домовый.

IVAN-URAD – Иван-дурак (сказ.).

*Oliba ukol i akal koume poigad: kaks' hüväd, a koumanz' – Ivan-urad – было у старика и старухи три сына: два умных, а третий – Иван-дурак.

JÄGI-BABA, gägi-bab(a) – баба-яга.

KALIK – калика, странник, нищий (Шел., Шим.).

*Kalikad kăveliba külidme, rajatiba ičeze rajod, sil' i eliba – калики ходили по деревням, пели свои песни, тем и жили (Шим.).

KOLII – мертвый, покойник;

kol'läd – мертвецы.

KORVHINE – леший, дьявол; черт.

KUŠAK – пояс, кушак; радуга.

KUKOI, kukoihut – петух, петушок.

*Kukoihut, kukoihut, Kuudaine šargäine, Hobedaine bargaine! – Петушок, петушок, золотой гребешок, серебряная бородушка!

KUUDAN – колдун (умеющий говорить с лесовиками и возвращать домой пропавший скот) (Шим).

KÄGI – кукушка;

kukkuda – куковать.

*Kukkub kägi, kukkub kägi' – кукует кукушка, кукует кукушка (популярный зачин припевок – частушек, обычно образующих целый цикл).

KÜHARO-KAHARO – дух зерна (юж.).

*Küharo-kaharo, tule pudrod sömhä! Gomnan iżandane i gomnan emagane, tugat pudrot sömhä da abutagot meile tampist tapta, udo vodo rahmišt rahnda! – Кюхаро-кахаро, иди есть кашу! Хозяин гумна и хозяйка гумна, идите есть кашу и помогите нам смолотить все, что надо, собрать в новом году зерно! (Зап. Л. Кеттунен.)

MECAMEZ', mecizand, mесаuk – леший; хозяин леса, лесовик; mесаnena – лесная болезнь, которую леший напускает на человека.

MECEMAG, месаемäg – хозяйка леса.

*Mecemäg linduit' paimendab da jänišoid' – хозяйка леса пасет птиц да зайцев (Пелд.).

MUST MEC – черт, дьявол (Корт.).

*Oigeta mustale mеcale – послать к черту.

*Nevest jo musta mеса vedut pagastha – невеста уже чертом уведена в церковь (сказ.).

NEIDINE – девушка (фольк.).

NEKRUT – рекрут.

NOID, noidak – колдун, знахарь (Шим.).

PAIMEN – пастух.

PAIMNUT, paimohud – пастушок.

*Ala vändä paimohud, eka surmhassa kargadän – не играй, пастушок, а то до смерти буду плясать (фольк., южн.).

PAKAIINE-LAKAIINE – мороз (Шелт.).

*Pakaine-lakaine! Sö kaš! Ala palenda miide villad (ozra, rugiž) – Мороз-Мороз! Ешь кашу! Не морозь наших хлебов (ячмень, рожь)! (Ритуальное кормление Мороза ячневой кашей – suurin kaš в новогоднюю ночь.)

*Pakaine-lakaine! Ala palenda miide villad (ozra, rugiž), a palenda prihän... – Мороз-Мороз! Не морозь наших хлебов, а морозь парням..! (Дразнилка девушек в новогоднюю ночь под окнами парней.)

PERT'IMAG, pert'inemagene – хозяйка дома, домовиха (Шим.).

РАНКОI – домовой;

räcinrahkoi – домовый, живущий на печи (ср. räcin mužik – запечный мужик);

rihenrahkoi, rigi-ivan, rigibab, rigibuko, riheuk – овинный домовой.

ROŠO – некрещеный ребенок (Бел. оз.);

gočid – финны (зап. Е. Сетеля в Шокше).

SURM – смерть.

TANAZKODINIK, tannazižandaine – хозяин хлева.

UK DA AK – старик со старухой (сказ.).

*Ende eliba uk da ak – жили-были старик со старухой.

9. Родство и свойство

AK – жена.

ANOP' – теща; свекровь.

- AP'** – тeсть; свeкoр.
- BABOI** – бaбушкa (Шим.).
- BOŽA**, božam, božei (Шим.) – крестная мать.
- ČIŽA**, čizoī, čikei, čikuško (сев.), čičko (южн.) – старшая сестра; жена старшего брата.
- DÄD'** – дядя (Шим.).
*Griša-däd' – дядя Гриша.
- DÄD'INAM** – жена дяди (Шим.).
- DEDOI** – дедушка (Шим.).
- EMINDAM** – мачеха.
- HIIM** – род, племя; большая родня, родственники (см. rod'n).
- IZOČIN** – отчество (Oз.).
- KODAVÄVU** (Oз.), vävu (Шим.) – зять-примак, принятый в семью жены.
*Void magata süguz'ön ägehšorpil, siloi void mända kodavävuks – [Если] сможешь проспать осеннюю ночь на зубьях бороны, тогда можешь идти в примак (Ладва).
- KÜDU** – деверь (брат мужа).
- KÄLÜ** – невестка (жена брата);
kälüsed – жены братьев (между собой).
- LAPS'** – дитя, ребенок.
- MAM**, mamoi (Шим.) – мать, мама (при обращении).
- MAČOH** – мачеха.
- MEHELUZ** – замужество;
mända mehele – выходить замуж; antta mehele – выдавать замуж.
- MIL'L'**, mind' (Кортл.) – сноха, невестка (жена сына);
mil'läsed – невестки (между собой).
- MURŽAIN'**, murs'ei (Шим.) – молодая жена.
- MUŽIK** – мужик, мужчина; муж, супруг.
- NADO** – золовка (сестра мужа).
- NEVESTK** (Шим.) – невестка (жена сына).
- NORÄK** (Шим.) – молодая жена.
- POIG** – сын (см. priha).
- PRIHA** – сын (Шим.);
prihaine – сынишка.
- RISTIMAM** – крестная мать (см. boža).
- RISTIMPOIG** – крестник.
- RISTINTÜTAR** – крестница.
- RISTIŽ**, ristitata – крестный отец.
- ROD'N** – род, родня (см. hiim).
- SESTRII** – двоюродная сестра (Шокша).
- SIZAR** – сестра (повс.).
- SVAJAKOSED** – свояки (мужья сестер).
- SVAT'KÄSOD** – сватья (матери мужа и жены).
- SVATUSOD** – сватовья (отцы мужа и жены).
- ŠURJAK**, šurdäk – шурина (брат жены).
- TAT**, tatoi (Шим.) – отец.

TÜTAR – дочь.

VEL'L' – брат.

VIKOI (Шим.) – (мой) старший брат.

Литература

Винокурова И. Ю. Календарные обычаи, обряды и праздники вепсов (конец XIX – начало XX в.). СПб., 1994.

Винокурова И. Ю. Традиционные праздники вепсов Прионежья (конец XIX – начало XX в.). Петрозаводск, 1996.

Зайцева М. И., Муллонен М. И. Словарь вепсского языка. Л., 1972.

Зайцева М. И., Муллонен М. И. Образцы вепсской речи. Л., 1969.

Зайцева Н. Г., Муллонен М. И. Вепско-русский и русско-вепсский учебный словарь [Vepsä-venälaine, venä-vepsläine vajehnik]. Петрозаводск, 1995.

Лапин В. А. Полевые материалы экспедиций 1968–2001 гг. (личный архив и материалы сектора фольклора РИИИ).

Мацевский И. В. О музыкальных инструментах вепсского народа // Музыкальный фольклор финно-угорских народов: архаика и современность. Таллин, 1979. С. 26–29.

Мацевский И. В. Традиционная инструментальная музыкальная культура Тихвинской земли в свете этноисторической проблематики // Фольклорные традиции Тихвинской земли: Тезисы научно-практической конференции [на фольклорном фестивале «Тихвинское лето-89»]. Л., 1989. С. 17–20.

Литература по истории и традиционной культуре вепсов

Вепсы: история, культура и межэтнические контакты. Сб. науч. трудов / Науч. ред. И. Ю. Винокурова. Петрозаводск, 1999.

Винокурова И. Ю. Животные в традиционном мировоззрении вепсов (опыт реконструкции). Петрозаводск, 2006.

Винокурова И. Ю. Мифология вепсов: Энциклопедия. Петрозаводск, 2015.

Vepsän rahvhan sarnad: Вепские народные сказки / Сост. Н. Ф. Онегина и М. И. Зайцева. На русском и вепском языках. Петрозаводск, 1996. (Рец.: *Лапин В. А.* Сказки вепсов // Живая старина. М., 1998. № 4. С. 55–56.)

Зайцева Н. Г., Муллонен М. И. Новый русско-вепсский словарь. Петрозаводск, 2007.

Косменко А. П. Народное изобразительное искусство вепсов. Л., 1984.

Муллонен И. И. Очерки вепсской топонимики. СПб., 1994.

Муллонен И. И. Топонимия Присвирья: Проблемы языкового контактирования. Петрозаводск, 2002.

Пименов В. В. Вепсы: Очерк этнической истории и генезиса культуры. М.; Л., 1965.

Проблемы истории и культуры вепсской народности / Отв. ред. В. В. Пименов. Петрозаводск, 1989.

Современная наука о вепсах: достижения и перспективы (памяти Н. И. Богданова) / Сост. и отв. ред. И. Ю. Винокурова. Петрозаводск, 2006.

Lonin Rurik. Minun rahvhan volklor [Р. П. Лонин. Фольклор моего народа]. Петрозаводск, 2000.

Luhudad rajoized / Oma keradanuded i anetanuded sanad Rurik Lonin, muzik Irina Semakova [Короткие песенки / Записали: слова Рюрик Лонин, музыку Ирина Семакова]. Petroskoi, 2000.

Käte-ške käbedaks kägoihudeks (Обернись-ка милой кукушечкой): Вепские причитания / Сост. Н. Г. Зайцева, О. Ю. Жукова. Нотировки С. В. Косыревой. Петрозаводск, 2012.

Сокращения

фольк. – фольклор
пог. – поговорка
посл. – пословица

прич. – причитание
сказ. – сказка

Диалекты вепсского языка

сев. – северный (шелтозерский)
ср. – средний (оятские, шимозерские, куйско-пондальские)
южн. – южный (бокситогорские / ефимовские).
повс. – повсеместно
вост. – восточные говоры средневепсского диалекта

Обследованные населенные пункты

Северный диалект:

Каск. – Каскесручей / Kaskeza
Рыбр. – Рыбрека / Kaleg
Шокша / Šokš
Шелт. – Шелтозеро / Šoutarv

Средний диалект:

Бел. оз. – Белое озеро
Войл. – Войлахта / Voilaht
Карг. – Каргиничи / Karhil
Корб. – Корбиничи / Korbal
Куя – Kuja
Ладва / Ladv
Оз. – Озера / Järvenkülä
Пелд. – Пелдуши / Pecoil

Пелк. – Пелкаска

Понд. – Пондала / Pondal

Пяж. – Пяжозеро / Päjzar'

Тор. – Торозеро

У-Капша – Усть-Капша

Шим. – Шимозеро / Šimgär'

Яр. – Ярославичи / Vilhal

Южный диалект:

Бел. – Белое озеро / Vagär'

Бобр. – Боброзеро / Maigär'

Кортл. – Кортлахта / Kortlaht

Прок. – Прокушево / Šidjäv

Рад. – Радогоща / Arskaht'

Сид. – Сидорово / Sodjäv

Шимозёры – трагедия диалекта*

Наряду со специфическими этнокультурными процессами, которые в той или иной форме затрагивали все малые народы и этнические группы, но происходили более или менее естественно – эволюционным образом, в XX столетии особенно ощутимыми в судьбе подобного рода сообществ стали факторы *протиестественные* и *наильственные*. К первым можно отнести все более активизирующееся вторжение в привычный уклад жизни малых народов урбанизированно-технократической цивилизации. В результате – разрушение экологии и природно-антропогенного равновесия среды обитания, равновесия, выверенного опытом поколений коренных насельников, каковой опыт, будучи закрепленным в многообразных формах традиционной культуры, санкционирован и принят традиционным обществом. Очевидно, что самим малым этносам с этой глобальной и катастрофической для них силой не справиться.

Факторы другого рода – государственно-дискриминационные меры, от мягких и поначалу не вполне очевидных до насильственных переселений, организации резерваций, репрессий и прямого геноцида. В государствах тоталитарных или склонных к тоталитаризму такие действия, как правило, приводят к рассеянию, потере этнокультурной идентичности и полной ассимиляции, а то и к физическому исчезновению малых народов. Такими примерами богата новейшая мировая история. Столь же очевидно, что и с этой опасностью малые этносы в одиночку не справляются.

Между прочим, в 2007 г. исполнилось 50 лет с тех пор, как Генеральная конференция Международной организации труда (МОТ) в Женеве приняла Конвенцию о защите и интеграции коренного и другого населения, ведущего племенной и полуплеменной образ жизни, в независимых странах. В 1986–1987 гг. Конвенция

* Опубликовано в сб.: Вепсы и этнокультурные перемены XX века (по материалам Вепского семинара в Санкт-Петербурге 5–6 окт. 2006 г.) / Сост.-ред. Сеппо Лаллука. (Studia Slavica Finlandensia. T. XXIV). Хельсинки, 2007. С. 95–106.

как концептуально устаревшая была пересмотрена Советами экспертов МОТ. С тех пор возникло множество правительственных и общественных организаций, нацеленных на эти проблемы, проходили многочисленные международные конференции по вопросам коренного населения и национальных меньшинств (первая – там же, в Женеве, в 1977 г.). В 1982 г. в структуре ООН была организована Рабочая группа по вопросам коренного населения. Наконец, с одобрения Генеральной Ассамблеи ООН в 1983 г. была учреждена Независимая комиссия по международным гуманитарным вопросам с рабочим секретариатом в Женеве.

В серии регулярно публикуемых докладов Комиссии в 1987 г. был подготовлен доклад, сравнительно скоро переведенный и опубликованный на русском языке¹. В этом довольно объемистом издании (248 страниц) многострадальные вепсы (как, впрочем, и ингерманландцы, и другие народы, репрессированные в годы сталинской диктатуры) даже не упоминаются. Надо думать, что профессор И. П. Блищенко, представлявший в составе членов Комиссии нашу страну, скорее всего никогда не слышал о таких народах. Так что, дорогие коллеги, нужно нам самим расхлебывать наши проблемы. И одна из задач – выяснение *реальной истории* того, что и как происходило, уничтожалось и фальсифицировалось. А происходило это не только с отдельными людьми или целыми народами, но и со всем комплексом народоведческих дисциплин. Так что выяснение реальной истории для всей нашей гуманитарной науки остается крайне важной и актуальной задачей.

Итак, *шимозёры* и Шимозерье. В 1920-е – 1930-е гг. – одна из крупнейших диалектных групп в восточной части вепсского ареала (западные районы современной Вологодской области). В полосе практически непрерывного территориально-этнокультурного развертывания средневепсского диалекта Шимозерье занимало важное место, связывая верховья Ояты с самой восточной куйско-пондальской группой вепсских поселений. О существовании и таинственном исчезновении *шимозёров* в конце 1950-х гг. мы смутно слышали от вепсов

¹ Коренное население: Глобальное стремление к справедливости: Доклад для Независимой комиссии по международным гуманитарным вопросам. М., 1990.

Ленинградской области еще в 1968 г., когда во время студенческой экспедиции впервые попали к ним. Говорю «слышали», потому что прочитать об этом тогда было решительно нечего, а информаторы-вепсы побаивались об этом говорить. Впрочем, читать всерьез я стал уже после поездки к вепсам, когда пришло время засесть за дипломную работу. С радостью дилетанта-открывателя узнал, что петрозаводские диалектологи, уже несколько лет работавшие в поле по сбору и составлению диалектного словаря вепсского языка, записали от шимозёров довольно обильный материал. Он составил значительную часть вышедшего вскоре фундаментального словаря, насыщенного богатейшим фольклорно-этнографическим материалом². Несколько такого рода шимозёрских текстов (в частности, записи М. М. Хмяляйнена 1948 г.) вошли в опубликованный чуть ранее сборник образцов вепсской диалектной речи³. Но загадка шимозёров оставалась, потому что во вступительной заметке глухо отмечалось, что жители шимозёрской группы переселились в 1956–1958 гг. в крупные смешанные или преимущественно вепсские села и в города Ленинградской области.

Позже мне пришлось активно заниматься другими темами и традициями, но интерес к вепсам, их культуре и их судьбе сохранялся. И когда настало время, я снова включился в вепскую проблематику, уже в связи с подготовкой первого вепсского праздника «Древо жизни» в Винницах (1987). В рамках этого праздника проходила научная конференция, на которой наконец вещи были названы своими именами. Мне казалось, что мы с петрозаводскими и эстонскими коллегами стали друзьями-единомышленниками, которых объединила искренняя тревога за судьбу целого народа и его культуры. Во всяком случае, когда на следующий день, на общем сходе жителей Озер, из разных мест приехавших на праздник представителей вепсов и участников конференции, Владимир Соломонович Бахтин, замечательный ленинградский фольклорист, зачитывал текст резолюции (которую мы написали с ним ночью

² Зайцева М. И., Муллонен М. И. Словарь вепсского языка. Л., 1972.

³ Зайцева М. И., Муллонен М. И. Образцы вепсской речи. Л., 1969.

на веранде у нашей хозяйки), это был для нас праздник! Резолюцию приняли с восторгом, вскоре в издании Ленинградской части Института этнографии удалось опубликовать ее полный текст⁴. Впервые открыто говорилось о правах малого народа, культуру и этническое самосознание которого десятилетиями буквально выкорчевывали, как пни на вепсской *пожогe*. Петрозаводчане во главе с Зинаидой Ивановной Строгальщиковой развернули активную деятельность, и на следующий год в Петрозаводске прошло республиканское совещание, посвященное проблемам вепсского народа. Вепсы и их судьба оказались первыми в широком обсуждении остро актуальной и очень болезненной проблемы сохранения, а чаще возрождения языка, культуры и национальной идентичности малых народов России.

Но возвратимся к судьбе шимозёров. Тогда, на конференции в Озерах, мы услышали страстное выступление вологодского писателя-вепса Анатолия Васильевича Петухова, уроженца Шимозера. Выступление было наполнено болью за судьбу своего многострадального народа. Позже я дважды навещал его дома в Вологде, и когда в 2001 г. у меня появилась возможность поехать специально «на поиски шимозёров», Петухов посоветовал найти в Оште Степана Яковлевича Гаврилова, старого учителя-вепса из Шимозера. Мы просидели с Гавриловым всю ночь, и он поименно назвал мне всех выходцев из Шимозёрья, переселившихся в Ошту и ее округу. По рассказам старого учителя, в середине 1930-х гг. дважды прошедшего курсы подготовки учителей-вепсов, дополненным воспоминаниями переселенцев, я смог представить себе три последних акта драмы о судьбе шимозёров. Разумеется, учитывая статью А. В. Петухова, опубликованную в 1989 г., и небольшую заметку С. Я. Гаврилова (1997)⁵. Изложение по необходимости краткое, в виде своего рода сценарного плана. Итак:

⁴ Лапин В. А. «Дерево жизни» – праздник вепсов // Этнография Петербурга – Ленинграда / Сост. и отв. ред. Н. В. Юхнева. Л., 1988. Вып. 2. С. 44–46.

⁵ Петухов А. В. Административная разобщенность – фактор ускорения ассимиляции вепсов // Проблемы истории и культуры вепсской народности. Петрозаводск, 1989. С. 55–63; Гаврилов С. Я. Из истории вепсов и их письменности // Вытегра: Краеведческий альманах. Вологда, 1997. Вып. 1. С. 202–205.

Акт 1-й. 1930-е гг. Взлет и падение, или Надежды и разочарования. Причудливые петли и зигзаги выписывает порой история. С начала 1930-х гг., сразу вслед, а фактически одновременно с гигантской репрессивной акцией раскулачивания, расстрелов, ссылок и коллективизации беднейшего крестьянства, начинаются инициированные государственной властью и хорошо организованные действия по созданию у малых бесписьменных народов письменности и обучению на родном языке. В числе таких народов оказались и вепсы.

В 1931–1932 гг. при Институте языка и мышления АН СССР в Ленинграде формируется особая лингвистическая группа из школьных учителей-вепсов, которую возглавил Матвей Михайлович Хямяляйнен (тогда аспирант финно-угорского отделения ЛГУ, финнингерманландец по происхождению, ставший ведущим лингвистом-исследователем вепсского языка). Именно этой группе предстояло разработать вепсский алфавит (на основе латиницы), составить словарь и написать первые учебники вепсского языка и на вепсском языке. Задача эта была блестяще решена: за пять лет, с 1932 по 1937 г., было подготовлено и опубликовано более тридцати книг на вепсском языке. За основу письменной формы были взяты средневепсские диалекты – винницкий, капшинский и шимозёрский⁶.

Одновременно нужно было решать главную практическую задачу – спешно готовить учителей для начальных и неполных средних школ, которые должны были вести в школах вепсский язык и другие школьные предметы на вепсском языке. Уже с 1932 г. такая

⁶ При подготовке настоящей статьи я ознакомился с замечательным сборником к 100-летию Н. И. Богданова. Пользуюсь случаем поблагодарить составителя и ответственного редактора И. Ю. Винокурову (ИЯЛИ КНЦ РАН), любезно приславшую мне экземпляр этой книги и, таким образом, предоставившую возможность сослаться на содержащиеся в ней статьи и материалы, что я с удовольствием и делаю. См.: Современная наука о вепсах: достижения и перспективы (памяти Н. И. Богданова) / Сост. и отв. ред. И. Ю. Винокурова. Петрозаводск, 2006. Особенно помогли мне биографический очерк Г. Н. Богдановой и И. Ю. Винокуровой («Николай Иванович Богданов: человек и ученый») и статья Н. Г. Зайцевой («Младописьменный язык вепсов: переводы и перспективы развития»).

форма обучения стала вводиться в большинстве сельских школ в местах компактного проживания вепсов в Ленинградской и Вологодской областях и в Карелии. Руководить этой трудоемкой работой было поручено бывшему школьному учителю-вепсу Николаю Ивановичу Богданову, уроженцу Шимозера. Одновременно он, в числе первых включенный в лингвистическую группу Института, продолжал оставаться в ее составе. Вскоре Н. И. Богданов возглавил всю работу группы; сам или в соавторстве написал несколько учебников по вепсскому языку и подготовил переводы на вепсский язык учебников по другим предметам.

Летом 1933 г. в селе Доможирово Лодейнопольского района Ленинградской области под руководством Богданова прошли первые летние курсы по подготовке учителей вепсского языка, собравшие тридцать слушателей и среди них группу молодых шимозёров. В том же году Богданов организовал и первое время возглавлял вепсское отделение в Лодейнопольском педагогическом техникуме. Подготовка вепсских учителей получила надежное основание.

К началу 1937–1938 учебного года все обучение в семиклассной шимозерской школе, директором которой стал к тому времени С. Я. Гаврилов, происходило на родном языке. По свидетельству Степана Яковлевича, не только ученики с большим воодушевлением занимались в школе – все шимозёры жили верой в начало новой жизни и надеждой. Тогда широко обсуждался вопрос о выделении Шимозерья из состава Оштинского района и создании вепсского национального района, центром которого должно было стать Шимозеро. Спешно построили большое двухэтажное здание для районного партийно-административного руководства. Дело где-то в партийных верхах не заладилось, зато шимозёрская школа, переселившись в новое здание, получила замечательный подарок.

В январе 1938 г. грянула гроза – вышло постановление пленума ЦК ВКП(б), в соответствии с которым все это квалифицировалось как вредительство и грубейшая политическая ошибка, спровоцированная финско-националистической буржуазной пропагандой. Последствия партийного постановления были катастрофическими: школьные занятия и обучение вепсскому языку были повсеместно запрещены, а все учебники,

словари и книги изъяты и уничтожены. Последовали и репрессии. Мы знаем о десяти лет лагерей научного руководителя лингвистической группы М. М. Хмяляйна. В ночь нашей встречи Гаврилов рассказал, что в 1938 г. все выпускники шимозерской школы вместе с их классным руководителем, молодым учителем вепского языка В. В. Ильиным, были сосланы в лагерь, откуда вернулись только через два года. Трагедия разворачивалась в полную силу. А о скольких еще сценах нам ничего не известно?..

Акт 2-й. 1940-е гг. Война: линия фронта и минные поля. Война подступила к шимозёрам вплотную. Линия фронта, по обе стороны которой располагались противостоявшие друг другу финские и советские дивизии, находилась в районе реки Ошты, в четырех километрах перед районным центром. Шимозерье оказалось ближайшим прифронтовым тылом. Естественно, что его хозяйственные и людские ресурсы за три года *Оштинского рубежа* были мобилизованы для нужд фронта и войсковых частей, которые его удерживали. Казалось, они были исчерпаны полностью. Но, как оказалось, еще не до конца.

В июне 1944-го произошло наступление наших войск, затем форсирование Свири, и освобождающий огненный вал войны покатился по территории Карелии, к Петрозаводску. А здесь, на бывшем Оштинском рубеже, началась такая же по протяженности война с невидимой смертью. Изуродованные пахотные земли ждали плуга и зерна, луговые пастбища – скота. Но за годы противостояния тысячи гектаров земли по обе стороны линии фронта были усеяны неразорвавшимися снарядами, авиационными бомбами. А самыми страшными и опасными были сотни минных полей. Началась эпопея оштинского разминирования, главными и зачастую трагическими героинями которой стали молодые девушки-минеры. Их мобилизовывали из разных сельсоветов Оштинского и Вытегорского районов, в том числе – и подчистую – из ближнего Шимозерья. Пройдя ускоренную десятидневную подготовку, они подрывались на минах, получали тяжелые увечья и погибали. *Русскими мадоннами* назовет их четверть века спустя поэт М. Левашов. А еще четверть века спустя в поселке Ошта установят пронзительный памятник *оштинской мадонне*, держащей в руке обезвреженную мину.

Я сижу в доме Зины Яковлевой, уроженки Шимозера, тоже *прощупывавшей* тогда бесконечные поля в поисках мин. Мы уже посмотрели старые фотографии, памятный знак минера, который ей недавно вручили. Хозяйка повспоминала погибших подруг-шимозёрок, порадовалась за тех, кто еще жив. Достаяю из рюкзака первый выпуск альманаха «Вытегра», который мне посчастливилось добыть в Вытегорском краеведческом музее. Просматриваю статью-воспоминания Клавдии Логиновой, которая была командиром одного из отделений девушек-разминерок, и с ужасом натываюсь на имя моей собеседницы – «погибшая при исполнении служебного долга»... Зина видит это и смеется. Оказывается, из редакции районной газеты уже приезжали, извинялись за ошибку и вручили памятный знак. С облегчением тут же, на глазах у оставшейся в живых Зины, старательно вычеркиваю эту фразу в книге. Так что все в порядке, слава Богу.

Сколько их тогда, девушек Шимозерья, погибло, сколько получили увечья и не дожили до наших дней?.. В маленьком школьном музее, который с помощью своих учеников собирает в летние каникулы молодой учитель истории, есть необычный экспонат. Кто-то из местных жителей колот во дворе дрова и принес в школьный музей полено, в расколе которого торчала пулеметная пуля. Учитель со смехом рассказывает, что из Финляндии, куда Оштинский леспромхоз по договору поставлял древесину, пришло официальное письмо с претензией на некачественные поставки леса. Из-за встречающихся в древесине осколков металла на лесобработывающих предприятиях выходят из строя механизмы – *летят пилы*. У руководителей леспромхоза хватило чувства юмора ответить, что, мол, шестьдесят лет назад, когда горячий металл врзался в древесные стволы и там зарастал, мы ваших соотечественников в гости к себе не приглашали. Они пришли по своей воле и сами занимались этим увлекательным видом спорта. Поставки продолжились, претензий и репараций больше не поступало.

Акт 3-й. 1950-е гг. Уход в никуда. Раны военного времени залечивались с большим трудом, а некоторые так и остались незалеченными. Силы и средства уходили на восстановление районного центра и близлежащей округи. Добротная грунтовая трасса Ошта – Шимозеро, разбомбленная и развороченная снарядами, не восстанавливалась. Огромный куст шимозёрских поселений становился во всех отношениях глухой окраиной. Прекращалось регулярное продовольственное снабжение, подача электроэнергии, закрывались школы, почтовые отделения и фельдшерские пункты. Властями прорабатывался и в середине 1950-х гг. был осуществлен план объединения Оштинского и Вытегорского районов с центром в Вытегре. Шимозёры понимали, что если они окажутся на задворках огромной территории объединен-

ного района, надежды на помощь от властей не останется. К тому же набирала силу пресловутая кампания по укрупнению сельских населенных пунктов, переселению жителей и сносу *неперспективных* деревень. Наконец, случилось то, к чему все и склонялось. Вологодский обком партии принял в своем роде беспрецедентное решение – о признании *неперспективным* всего Шимозерья.

Шимозёры не стали ждать, когда это решение превратится в реальные действия властей (тем более, что попытки переселения уже предпринимались), и на общих сходах приняли самостоятельное решение о своей дальнейшей судьбе. Шимозёрские колхозы один за другим связывались с крепкими вепскими хозяйствами в Карелии и Ленинградской области и уезжали с возможным к перевозу скарбом. Кто-то перебирался к родственникам в малые города и в Петрозаводск. Трудно было расставаться с родиной, уезжать от земли предков, от поколениями налаженного хозяйства, но речь снова шла о жизни и смерти – своей и своих детей.

Степан Яковлевич вспоминал, как к ним приехал председатель рыболовецкого колхоза из Гимреки, с берега Онежского озера. Показали ему хозяйство, поводили по полям и угодьям, и он с горечью сказал, что это им, гиморецким вепсам, нужно было бы перебираться со своей тяжелой каменистой земли сюда, на освоенные, ухоженные и плодородные земли шимозёров⁷.

На второй год *исхода* партийно-административные власти района и области переполошились, но было поздно. Осенью 1959 г. из Шимозерья своей волей ушли последние жители.

300 лет спустя шимозёры фактически повторили подвиг своих ближайших родственников – знаменитый массовый *исход православной карелы* из-под шведского владычества. Разница в том, что карельским беженцам-переселенцам тогдашние российские власти отвели удобные земли и помогли обустроиться на новом месте, на Валдае и в Тверской губернии. Таким образом, сохранился массив карельских переселенцев, их язык и основной объем традиционной культуры. (Мы знаем их как *тверских карел*. Так же как и маленький островок

⁷ Перед войной в Шимозерье было семь колхозов и более семидесяти деревень, в которых проживало более семи тысяч человек.

тихвинских карел.) От шведской администрации факты переселения тщательно скрывались, т. к. по условиям Столбовского мира (1617), перебежчиков *из-за рубежа* полагалось в обязательном порядке возвращать обратно. Из России не вернули никого. А тверских карел, как известно, к началу XX в. насчитывалось более 125 тысяч человек.

Шимозёры уходили в никуда, в рассеянье.

А Шимозерье полностью опустело.

Книжная песня

«Книжная песня» XVII–XVIII вв.
и фольклорные песенные традиции
(К проблеме устного и письменного
в традиционной культуре)*

Прежде чем приступить к обозначению контуров того проблемного поля, которое авторы хотят предложить к обсуждению, необходимо представить наше главное «действующее лицо». Как само явление, так и его обозначение пока еще не вполне понятны большей части отечественных фольклористов. Столь же непонятно, о чем должна идти речь в связи с проблемой «устного и письменного», хотя само это словосочетание коллегам должно быть достаточно хорошо знакомо.

Однако даже просто представление составляет изрядную трудность, поскольку эта особого рода музыкальная культура пока еще не имеет общепринятого собственного имени. Есть хорошо знакомый термин, вызывающий в памяти устойчивые характеристики, – «кант». В сознании сразу начинает звучать конкретный образ простой трехголосной фактуры, коротких симметричных мелодических фраз и незамысловато соединенных рифмами строк-виватов – высокопарно-торжественных восхвалений побед русского оружия или простодушно наивного диалога красной девицы и молодого матроса. Однако такие ассоциации, вынесенные на поверхность из потока исторического становления русской музыкальной культуры, исчезают, стоит только обратиться к источникам: «кант» предстает совсем не таким простым явлением и не поддается однозначному описанию.

«Канту» сложено прекрасное похвальное слово, занимающее несколько страниц исследования Т. Н. Ливановой о русской музыкальной культуре XVIII в. Этот панегирик захватывает столь широкий круг явлений, что «кант» возвышается им и над категорией жанра,

* Опубликовано в сб.: Первый Всероссийский конгресс фольклористов. М., 2006. Т. 2. С. 290–314 (в соавторстве с Е. Е. Васильевой). Текст публикуется с существенной редактурой В. А. Лапина.

и над реальностью стиля и языка. «Кант» становится чуть ли не символом эпохи. В нем, по Ливановой, сходятся и историческая характеристика (хронологически – от второй половины XVII до начала XIX в.), и событийная (переход от древнерусского искусства к поэзии и музыке Нового времени); и осознание центростремительных стилевых процессов, принадлежность «русского канта» универсуму европейской барочной культуры; и особое «стороннее» его положение в русском контексте – не высокая книжная культура, литургическая или летописная, но вроде бы и не природная, не порожденная естественным языком традиции.

Мы не случайно пока что оставляем слово «кант» в кавычках – даже в качестве условной категории исторической систематики использование этого термина вряд ли правомерно, конкретное же определение жанра требует иного ряда слов. Произведения, заполняющие «рукописные песенники» (о которых и пойдет далее речь), обозначались в рукописях по-разному: *псалмы* или *псалмы*, *духовные стихи*, *песни*, *пасторали*, *панегирики*. Рядом с ними стоит и *кант* в собственном смысле – в начале XVIII в. это торжественное и хвалебное песнопение, созданное «на случай» (триумфы по поводу военных побед, коронаций, прибытия императрицы в город и т. п.). Непоследовательное и невыверенное употребление как бы жанровых обозначений до сих пор сохраняется в специальной литературе¹.

В то же время проблемы собственно «кантовой культуры» (обозначим ее пока таким образом) оставались как бы вневедомственными, а сама культура только слегка упоминалась на далекой периферии научных интересов. В результате для истории литературы и истории музыки оказывались потерянными важнейшие исторические стадии развития русской поэзии и музыки, а для фольклористики – «горячие» процессы, в известной степени запечатленные, как мы теперь понимаем, в рукописных песенниках. В фольклорных песенных традициях, которые за редкими исключениями фиксируются практически синхронно, подобные следы стираются устным бытованием и по большому счету не поддаются научному наблюдению.

¹ Подробнее об этом см. в наших статьях: Кант; Псалма, псалм, псалом // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. I – XVIII век. Кн. 2. СПб., 1998.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что увидеть и подержать в руках самый «предмет интереса» – тексты в рукописных сборниках – совсем не трудно, достаточно пойти в рукописный отдел любой из центральных библиотек (РГБ, НРБ, БРАН или ГИМ). Однако эта область русской музыкально-поэтической культуры до сих пор крайне мало изучена, хотя до нас дошли сотни рукописных книг, которые к концу XIX в. составили серьезные коллекции у некоторых знаменитых собирателей (А. А. Титов, И. А. Вахрамеев, Н. С. Тихонравов и др.); еще менее опубликовано. Если не считать сравнительно небольшого количества статей музыковедов-историков и неутомимой подвижнической работы с рукописями филолога А. В. Позднеева, в остатке до недавнего времени была только одна относительно полноценная публикация – нотный рукописный песенник, опубликованный «в извлечениях» Т. Н. Ливановой в 1952 г.² Много времени спустя появился небольшой сборник избранных кантов на стихи поэтов XVIII в., подготовленный В. С. Копыловой, и сюита кантов на Полтавскую баталию, извлеченная из одной рукописи В. В. Протопоповым³. Нужно еще назвать великолепную в научном отношении трехтомную публикацию одного рукописного песенника (к сожалению, безнотного), подготовленную двумя английскими профессорами-славистами С. L. Drage и J. Sullivan; отдельный том этого издания – полное факсимильное воспроизведение рукописи⁴. Наконец, нам удалось опубликовать вместе с нотами еще один песенник целиком (в качестве тщательно откомментированного памятника) и порядочную подборку из нескольких рукописей (как научно-художественное издание)⁵. Таким образом, к настоящему

² Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. I. М., 1952. Приложение: Сборник кантов XVIII века (в извлечениях): Из рукописных фондов Государственного исторического музея.

³ Музыка на Полтавскую победу / Сост., публ., иссл. и комм. В. В. Протопопова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2. М., 1973; Избранные русские канты XVIII века / Публ. В. С. Копыловой. Л., 1983.

⁴ Russian Love-songs in the Early Eighteenth Century: a Manuscript Collection. Vol. 1–3 by C. L. Drage and J. Sullivan. London, 1988–1989.

⁵ Рукописный песенник XVIII века / Отв. ред. Е. Е. Васильева // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь:

времени в художественный и научный обиход введен достаточный объем материала, чтобы говорить о нем вполне предметно, а возникающие в связи с ним исследовательские проблемы ставить достаточно аргументированно.

Итак, речь идет о феномене русской музыкально-песенной культуры Нового времени, который активно развивался и функционировал со второй половины XVII до начала XIX в. Особая устно-письменная природа этой культуры предполагала форму домашнего песенного музицирования и письменную запись текстов и музыки. Дошедшие до нас рукописные песенные книги и являются реальным свидетельством существования этой культуры. «Книжные песни» – таким общим аккуратнейшим термином назвал их А. В. Позднеев (1891–1975) исходя из очевидного и простого рассуждения: во-первых, эти тексты не существовали в виде стихотворений-виршей, но исключительно как музыкально-поэтические произведения – следовательно, это *песни*; во-вторых, слова и музыка записывались в рукописные книги – следовательно, это *книжные песни*. А сами книги-сборники такого рода, в которых собственно вирши или прозаические произведения не включались, исследователь называл *рукописными песенниками*⁶.

Первоначально «книжные песни» возникли в виде внебогослужебных песнопений в монастырях и школьно-книжных центрах; самоназвание их, которое можно встретить в рукописях, – *псалмы*. Первая, самая яркая школа псалмотворчества нового типа сформировалась в Воскресенском Ново-Иерусалимском монастыре, основанном патриархом Никоном на Истре в 1656 г. Привлечение патриархом западных *спеваков* – «литвинов» и «черкас» (т. е. белорусов и украинцев), новый стиль «пения по партесам», постепенно входивший в практику русского православного богослужения вместе с нотной киевской квадратной нотацией, импульсы польско-белорусско-украинской духовной поэзии (*кантычки* и *псалмы*) – все это активизировало создание новой русской духовной лирики. (В более ши-

XVIII век Т. I . Кн. 5. СПб., 2002; Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны / Изд. подг. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, А. В. Стрельников. СПб., 2002.

⁶ Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII–XVIII вв.: Из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996.

рокой перспективе можно предположить и впечатления от литургической практики в протестантских странах, активно обновлявшейся богослужебными текстами на родных языках.) Новоиерусалимские псалмы не были новым переложением Псалтири или евангельских сюжетов и изначально не входили в чин богослужения. Они возникли как непосредственное воплощение того песенного начала, память о котором сохранялась в церковнославянских текстах, но в силу принятой идеи перевода с греческого (духа, а не буквы) не могло иметь в них соответствующей формы. Не посягая на живые старые тексты, Новоиерусалимские песнетворцы творят свои, сочетая образы, дисциплину мышления Писания и Предания с идеями песенной формы и звучащего стиха. Значительнейший творец первой школы, наследие которого мы можем проследить по сохранившимся рукописям, – Герман, любимый и преданный ученик патриарха Никона, прошедший путь духовного служения от его келейника до архимандрита Воскресенского (Новоиерусалимского) монастыря⁷.

XVIII в. – период расцвета книжно-песенной традиции. В первой половине столетия она, с одной стороны, «опускается» в средние и нижние социальные слои русского общества, включая воинское сословие мелкопоместного дворянства и городское мещанство, купцов и *прикащиков*, семинаристов, сельский церковный люд и крестьян, что прочитывается в редких, но выразительных дарственных или владельческих записях в рукописях. С другой стороны, она уже достаточно крепко стоит на ногах, чтобы активно включиться в петербургский период русской государственно-общественной жизни и вспыхнуть мощным протуберанцем виватных *кантов* и панегирических хвалений в честь побед русской армии

⁷ См.: Позднеев А. В. Песни-акростиhi Германа / ТОДРА. Т. 14. М.; Л., 1958; Позднеев А. В. Никоновская школа песенной поэзии / ТОДРА, Т. 17. М.; Л., 1961; Васильева Е. Е. Об одной модели звучащего стиха в творчестве архимандрита Германа // Мастер и народная художественная традиция Русского Севера: Доклады 3-й международной научной конференции «Рябинские чтения». Петрозаводск, 2000; Васильева Е. Е. Псалмы Новоиерусалимской школы. Алфавит / Аннотация к аудиодиску, расшифровка, подготовка программы. М., 2000; Васильева Е. Е. Три воскресенских гимна архимандрита Германа // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». М., 2002.

и молодого российского флота, в дни тезоименитства императорских особ и высших церковных иерархов.

По мере развертывания личностного начала в песенном творчестве круг этот стал расширяться и вверх по социальной лестнице, вплоть до аристократических салонов. Книжно-песенная традиция с легкостью включала в себя поэтические тексты Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, создавала определенную поющую и переписывающую аудиторию и фактически активно участвовала в формировании нового русского стихосложения. В ней актуализировались и поддерживались и более ранние произведения – духовные стихи, главным образом покаянные, тексты псалмов и песен Феофана Прокоповича, Антиоха Кантемира, Симеона Полоцкого, св. Димитрия Ростовского, Стефана Яворского и многих других авторов, не оставивших нам своих имен. Нужно, впрочем, иметь в виду, что книжно-песенная традиция была *принципиально анонимной*, ни один из авторов в рукописных песенниках не назван.

К середине XVIII в. книжно-песенная традиция, сохраняя и развивая накопленный багаж, находит для себя главное русло развития – **лирику**. Возникает огромное количество *песен*: любовные, пасторальные, шуточные, пародийные, застольные и т. д. «Книжная песня» вырабатывает новую песенную лексику и стилистику и участвует, в частности, в формировании **слободского** и собственно **городского песенного фольклора**. Приблизительно в это же время в процесс активно вовлекается *крестьянская* песенная традиция. А к концу XVIII в. значительная часть лирического книжно-песенного репертуара начинает уходить двумя потоками (собственно лирика и хороводно-игровые песни) в крестьянскую песенную традицию, подвергаясь там более или менее существенной переработке и трансформациям. И до сих пор экспедиции время от времени привозят записи песен крестьянской традиции, которые, как теперь становится понятно, своим происхождением в значительной мере обязаны именно культуре «книжной песни» XVII–XVIII вв.

Отдельные тексты «книжных песен» попали в печатные издания еще в XVIII в. – в чрезвычайно популярный и многократно переиздававшийся «Письмовник» Н. Г. Курганова (1769) и четырехтомное «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова (1770–1774). В следующем столетии довольно большое число текстов кан-

тов, но главным образом духовных и покаянных стихов из рукописных песенников включил в пятый том своих «Калик переходящих» П. А. Бессонов (1862). Затем он опубликовал еще 13 петровских кантов в восьмом томе «Песен, собранных П. В. Киреевским», издание которых он подготовил (1870).

С начала XX в. возникает исследовательский интерес к рукописным песенникам. Перечень только музыковедов, по разным поводам обращавшихся к «книжной песне» или кантам, кажется весьма внушительным: С. В. Смоленский, Н. Ф. Финдейзен, Б. В. Асафьев, С. А. Гинзбург, Т. Н. Ливанова, Р. И. Зарицкая, Е. М. Орлова, А. Ф. Костюковец, Ю. В. Келдыш, Н. А. Герасимова-Персидская, И. И. Земцовский. На самом деле решительно никакого последовательного изучения не было и более или менее целостного представления о культуре «книжной песни» так и не сложилось. Отдельные специальные темы не получали продолжения, различные исследовательские позиции чуть ли не на протяжении всего XX столетия так и оставались разрозненными во времени и не соотнесенными по существу.

Так, еще на рубеже столетий темой филолога В. Н. Перетца была жизнь малороссийской (украинской) песни в «московских» рукописных сборниках (много позднее почти такую же задачу, только в связи с белорусскими кантами, поставит музыковед А. Ф. Костюковец); С. В. Смоленского интересовали историко-стилистические процессы в музыке православной церкви; Н. Ф. Финдейзен кроме краткого общего очерка дважды публиковал небольшую подборку «Петровских кантов»; Т. Н. Ливанова, описывая возможно более полно музыкальную культуру России XVIII в., создала панегирик канту, перечисляя его роли и значение в музыкальном быту и в профессиональной музыке России; от П. А. Бессонова до работ советских фольклористов протягивается линия интереса к записям песенного фольклора в рукописных сборниках (Т. Н. Ливанова, Р. И. Зарицкая, Ю. В. Келдыш); И. И. Земцовский, привлекая для фольклористического анализа некоторые записи из рукописных сборников, приходит к выводу, что, в частности, исследуемая им песня родилась во взаимодействии двух стилистик – канта и протяжной лирической⁸.

⁸ Назовем некоторые из работ: *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1900–1902. Т. 1–3.; *Смоленский С. В.* Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения – так называемого простого напева // Музыкальная старина. 1911. Вып. 5; *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом.

К сожалению, точно так же, как в специальных работах «книжные песни» оказываются затронуты лишь отчасти, в связи с конкретными или общими задачами исследователя, так и в систематических описаниях рукописных архивных коллекций, даже в крупнейших книгохранилищах, они практически теряются, не составляя особой рубрики или раздела. Единственное исключение – многотомное описание рукописного архива И. А. Вахрамеева, подготовленное А. А. Титовым, который целый том посвящает рукописям «на линейных нотах», а в следующем томе публикует представительную подборку текстов «книжных песен» XVIII в.⁹

Существующую в литературе проблематику можно обобщить следующим образом:

Поиск авторов и «школ» силлабической поэзии, их место в последовательности событий, относящихся ко времени преобразований, перехода от литературы Древней Руси к Новому времени. Фактически открытая А. В. Позднеевым Новоиерусалимская школа (иногда ее называют Никоновской) с яркой фигурой архимандрита Германа вписывается в этот процесс, следуя за «приказной школой» первой половины XVII в. и предшествуя деятельности Симеона Полоцкого.

Техника стиха. Внимание сосредоточено почти исключительно на новой для русской культуры форме силлабического (слогочислительного) стихосложения, на возрастающей в нем роли тоники, в соответствии с основным – в понимании литературоведов – направлением развития русского стиха: от тоники к силлабо-тонике через «прививку» собственно силлабической поэзии.

М., 1952–1953. Вып. 1–2.; *Зарицкая Р. И.* Записи народной песни и ее изучение // *Очерки по истории русской музыки (1790–1825)*. Л., 1956; *Келдыш Ю. В.* Ранний русский кант // *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; *Костюковец Л. Ф.* Кантовая культура в Белоруссии. Минск, 1975; *Земцовский И. И.* «Скажите мысли»: Этюд к монографии об одной лирической песне русского Северо-Запада // *Музыкальная культура Карелии*. Петрозаводск, 1988. Более подробную библиографию см. в указанных ранее статьях Е. Е. Васильевой и В. А. Лапина «Кант», «Псалма, псалом, псалом».

⁹ *Титов А. А.* Рукописи славянские и русские, принадлежащие действительному члену Императорского Российского Археологического общества И. А. Вахрамееву. М., 1892. Вып. 2, 3.

Отношения родственных культур, история взаимодействия и влияний польской, белорусской и украинской поэзии на русскую. Существует несколько вариантов истолкования этих путей. По одному из них, самому устоявшемуся, польская система стихосложения – практика (переводы псалмов) и теория (обучение в католических коллегиях; соответствующие руководства по стихосложению) «заработала» в белорусском и украинском воплощениях. Явившись в этом обличье на Москву, она завоевала новым «сладостным» стилем поле варварской, необработанной поэзии. Стиль этот все же был пленом, хотя и добровольным, и из него трудами реформаторов (Третьяковский – Сумароков – Ломоносов) вырос и осознал себя собственно русский стих. Существуют и другие варианты расклада, в которых ведущую роль занимает белорусская культура, сохранявшая и создававшая тексты независимо от теоретических руководств и личных усилий поэтов. Не менее устойчиво представление о центральной роли украинской культуры, выступающей посредницей во всех новациях Москвы. Не занимаясь разбором этих построений, укажем лишь, что соотношение государств – конфессий – языков – форм бытования поэтических текстов в XVII в. составляет особую трудность для исследователей. Не решив эту, еще не прописанную проблему, невозможно оперировать перечисленными понятиями. И хотя именно усвоению русской поэзией и российским музыкальным бытом польских и украинских текстов посвящено едва ли не больше всего исследований, написанных об этом времени начиная с трудов В. Н. Петца и Н. Ф. Финдейзена, проблема все еще не решена.

Отношения слов и музыки. Музыканты, исторически следуя за филологами и резонно возражая против захвата темы как исключительно словесной, сосредотачивают внимание на поисках корней музыкального языка и специфике функционирования «книжной песни», на соотношении с теми областями музыки, происхождение и исторические обстоятельства которых представляются более определенными: с древнерусским знаменным распевом, с европейским музыкальным бытом, с русским фольклором, с творчеством первых профессиональных русских композиторов, с литургической музыкой, наследовавшей стилистические завоевания XVII–XVIII вв. Проблемы внутреннего музыкально-стилевого развития культуры «книжной песни» вообще не ставятся.

Итог этого по необходимости краткого историографического обзора, как видим, весьма грустный. В архивах находятся сотни рукописных песенников, из них надежно опубликовано четыре (считая лондонскую безнотную публикацию). Исследователи практически всегда обращались к ним в связи с кругом проблем и вопросов, которые возникали извне, сложились в иных масштабах времени и знания, чем неторопливая беседа с конкретными рукописями или их последовательное аналитическое освоение. Исключительность упорной систематической работы одного А. В. Позднеева только усиливает горечь общей констатации.

Как выглядят рукописные песенники

Прежде чем перейти к обсуждению и формулировке некоторых проблемных узлов и вопросов, попробуем хотя бы кратко описать саму эту реальность – множество рукописных книг, создававшихся на протяжении полутора веков и в значительном числе дошедших до нас. Они все очень разные – по составу, структуре и замыслу их создателей-владельцев, по умению и тщательности исполнения, по качеству бумаги, внешнего оформления и переплета. Нужно иметь в виду, что рукописные песенники, как правило, не переписывались: они возникали по личной потребности, в них записывались любимые произведения, звучавшие в реальном, домашнем или дружеском, монастырском или школьном певческом обиходе. Во всяком случае, так утверждает Позднеев, выявивший и освоивший почти 600 рукописных песенников (нотных и безнотных). Все они сохраняют известную преемственность содержания, пересечения в репертуарном составе и некоторую общность построения.

Основную цель наших разысканий и материал исследований составляют, естественно, нотные рукописные сборники. Обычно это рукописные книги в четверть листа, расположенного горизонтально (как говорят историки-архивисты, «в продолговатую четверку»). Сверху каждого листа налинованы три пятилинейных нотных стана, на которых ноты пишутся почти всегда без подтекстовки. Музыкальные тексты обычно представлены трехголосной партитурой, занимающей, как правило, целый разворот, т. е. две соседние страницы. Вертикальные черточки никогда не объединяют все три нот-

ные строчки, но отделяют друг от друга музыкальные фразы в каждом голосе. В соответствии с этими фразами под партитурой записывается в линию поэтический текст. Каждая линия текста – это строфа, пропеваемая со всей музыкальной формой. Таким образом, под каждым разделом мелострофы выстраивается в столбец ряд стихов, т. е. частей всех поэтических строф. Стихи в линии разделены штрихами, двоеточиями, подобием запятых, пробелами и иными метами. В результате образуется графически упорядоченная плоскость, в которой зрительное единство текста в целом организовано и по горизонтали (последовательность чтения-пения), и по вертикали (структурная соотнесенность музыки и поэтического текста). Расположение певческих знаков над словесным текстом продолжает привычное для знаменной нотации соотношение, но зрительно охватываемая соизмеримость повторяемых структурных единиц, строф и их частей отражает принципиально иное переживание времени и музыкально-поэтической композиции.

Во второй половине XVIII в. появляются книги, в которых подобные тексты записаны без нот (такие книги чаще бывают в вертикальную четвертку). Любовные песни, в изобилии заполняющие листы некоторых из них, содержат иногда указания «на голоса», но далеко не всегда включают записи собственно «голосов». Однако и на этом краю преобразований музыкально-поэтического единства тексты в сознании пишущего звучат, запись отражает попытки передать форму напева и даже структуру мелострофы. Естественным оказывается переход к графике, ориентированной на построфное изложение.

Музыка в рукописных песенниках записывалась киевской квадратной нотацией, которая широко распространялась в музыкантском и любительском обиходе России со второй половины XVII до начала XIX в. По характеру нотных почерков и оформления рукописей в целом обнаруживается большой разброс – от четкого и строго ранжированного письма в ранних рукописях, созданных в монастырях и школах, до беглой, явно бытовой «нотной скорописи», с ползущими относительно друг друга нотными строчками, ошибками в случайных знаках и ключах и т. д. То же самое в равной, а то и в гораздо большей степени относится к записи поэтических текстов. Поэтому расшифровка и прочтение ру-

кописных песенных книг представляет иногда весьма сложную задачу.

Наряду с основной формой трехголосных партитур примерно с середины XVIII в. начинают появляться и одноголосные записи. Они почти всегда представляют собой опыты нотной фиксации песен крестьянской традиции и выполнены на среднем нотоносце. В связи с этим выскажем сразу два попутных соображения. Во-первых, это может быть знаком того, что такие песни, по представлению писавшего, не подлежат распеву в трехголосной кантовой фактуре. Во-вторых, такая форма записи могла быть следствием укоренившегося у музыкально грамотного человека навыка – писать основную мелодию, *путь*, на средней строчке, как в строчном многоголосном распеве крюкового письма, так и в уже набравшей силу практике партесных обработок и переложений древнерусского знаменного пения.

В нотных рукописных песенниках крайне редко использовались лиги, однако в них выработались свои приемы записи, позволяющие достаточно точно определять границы внутрислоговых распевов. Так, подлежащие распеву восьмые или шестнадцатые соединяются ребрами (соответственно, одинарными или двойными); четверти же или четверти с восьмыми в распеве записываются чуть ближе друг к другу, чем отдельные слогоноты, во всяком случае, это сближение почти всегда заметно для глаза.

Голоса в рукописных партитурах записываются автономно, как правило, без соблюдения вертикального ранжира (кроме ранних монастырских книг). При этом разные по масштабу части музыкальной строфы (фразы или полустрофы) обычно отделяются одна от другой косой, реже прямой черточкой поперек одного нотного стана. По большей части такие разделительные черточки стоят редко и непоследовательно. Столь же непоследовательно, а то и просто ошибочно проставлялись знаки (диезы, бемоли и бекары).

Лишь в очень немногих рукописях, выдающихся по тщательности нотного письма, нотная запись вертикально координирована и разделительные черточки оказываются одна под другой, выставлены ключевые знаки, а случайные проставлены весьма точно. К таким рукописям относится, в частности, рукопись ГИМ. 2473, опубликованная Ливановой, или Q.XIV.150 и Тит. 3351 в собрании ОР РНБ.

В сборниках использовались три вида ключей: *Соль* скрипичный, *Фа* басовый и все пять ключей *До* – сопрановый, меццо-сопрановый, альтовый, теноровый и баритоновый. Ключ *Фа* всегда ставится только в нижней, басовой партии (хотя и не во всех песнях нижний голос записан в этом ключе); в двух верхних голосах использованы все возможные комбинации ключей *Соль* и *До*.

В практике создания нотных рукописей весьма распространенным был такой способ, когда верхние голоса записывались графически почти одинаково, т. е. вторая строчка могла просто «срисовываться» с первой (с минимально необходимой корректировкой в кадансах отдельных фраз или мелострофы в целом); при этом разные ключи превращали этот «зрительно-графический унисон» в реально звучащее двухголосие, терцовое или секстовое.

Нужно отметить, что выбор ключей – слабое место в записях многих рукописных сборников; ключи нередко поставлены ошибочно или вообще не поставлены. Ошибки порой создают настоящие головоломки при расшифровке. По нашим наблюдениям, слуховое сознание писавшего могло в процессе записи несколько раз переключаться, в чем он не успевал отдать себе отчет.

Возле ключа на нотном стане почти всегда проставлены либо две цифры одна под другой, – $3/4$ или $3/2$, либо перечеркнутые вертикальной чертой знаки *C* или *£*. То и другое может быть воспринято как современные обозначения размера. На самом деле в нотолинейных песенных рукописях XVIII в. за этими обозначениями сохраняется старое значение *мензуры*, т. е. фиксации основной ячейки ритмо-временной пульсации музыкальной ткани, трехмерной (совершенной) или двухмерной (несовершенной). Поэтому и вертикальные черты нужно понимать как структурные знаки формы мелострофы, а вовсе не регулярное «отмеривание» тактов.

На развороте ключи и обозначения мензуры выставлялись один раз слева, в начале партитуры. В случаях продолжения песни на следующих разворотах ключи могли ставиться, а могли и не ставиться.

Повторение мелострофы или ее части обозначалось цифрой 2 на нотных станах. Поэтическая строфа целиком или ее части соответственно записывались второй строкой текста. В случаях повторяющегося рефрена (в качестве припева или зачина) его текст, как правило, записывался один раз (или два раза – в первой и в последней строфе), иногда в виде лесенки, распределяющейся по всей вертикали поэтического текста. Особенно характерна такая форма записи для псалмов.

Цепная строфика, которая во второй половине XVIII столетия нередко появляется в записях песен («книжных» и крестьянских), отмечается цифрой 2 в конце поэтической строки, хотя и не всегда последовательно.

Таким образом, формы и способы записи текстов в рукописных сборниках были вполне выработавшимися. Подчеркнем особо, что со стороны письменной фиксации культура «книжной песни» XVIII в. сразу пришла к утверждению в графике основного свойства песенной формы, т. е. пропевания большого текста с одной музыкой. И это поучительный урок для нас, современных фольклористов: долго и по другим основаниям мы выработывали сходные принципы аналитической графики при публикации фольклорных материалов. Тем не менее собственно текстологических вопросов и трудностей при работе с рукописями возникает множество, и это в равной степени относится как к записи музыки, так и к записи поэтических текстов.

Состав рукописных песенников. Немногие наиболее ранние из сохранившихся рукописей («старейшие сборники», как называет их Позднеев) относятся ко второй половине XVII в. Это почти исключительно монастырские песенные книги (их традиция в XVIII в. продолжится семинаристами, учениками духовных семинарий и школ). Состав таких книг – главным образом собственно псалмы, хвалебные гимны Богородице, иконам, святым (особенно много Николаю-чудотворцу), праздникам, прежде всего Рождеству Христову. Рождественские псалмы обычно образуют небольшой цикл, включающий в себя три пронзительно красивых псалма, посвященных скорбящей и плачущей матери – Рахили. (Этот цикл вошел в вертепную Рождественскую драму, русская фольклорная традиция которой возникает именно в конце XVII в.)

Рукописные песенники XVIII в. в большей или меньшей степени, но почти все включают в себя некоторые популярные псалмы, особенно рождественские. Исключения из этого правила в сборниках к концу столетия встречаются, но весьма редко. И если монастырские песенные книги второй половины XVII в. имели, как правило, общее название (на обложке, на титульном листе или в Реэстре) «Псалмы», «Псалмы душеполезные», то в XVIII в. самыми распространенными становятся названия «Псалмы и канты», «Псалмы, канты и песни».

Эти дифференцированные названия отражают вполне четкую структуру сборников, состоящих из соответствующих разделов. Кроме того, они, конечно, обобщенно фиксируют активное расширение и усложнение книжно-песенной традиции, в XVIII в. охватывающей все более разнообразные сферы частной жизни и области личных чувственно-эмоциональных переживаний.

Последовательность внутри разделов или в сборнике в целом также отражает индивидуальность рукописной книги, ее замысла и условий возникновения, даже характера самих ее создателей. Монастырские книги, как правило, внутренне строго организованы. Псалмы, гимны и величания могли располагаться либо по алфавиту (который осознавался как наиболее универсальный способ упорядочивания любого материала), либо по месяцеслову, по кругу двенадцатых праздников, праздников в честь святых или икон. И в XVIII в. эти принципы продолжали в значительной мере сохраняться, хотя зачастую не так строго и последовательно. Во всяком случае, если солидный по объему сборник (100–200 номеров) содержал разнообразный материал, то вначале записывались псалмы, гимны, величания, духовные стихи, затем торжественные хвалебные канты, панегирики и виваты, далее – песни. Соответствующие разделы могли особо оформляться (названием в Реэстре, специальным листом с подзаголовком или названием над нотным текстом первого в разделе произведения); могли и вовсе никак не оформляться и не обозначаться.

Очевидно, что четко выстроенная по составу и соответственно оформленная песенная книга создавалась по заранее хорошо продуманному плану. Некоторые песенники, к тому же, любовно и живописно оформлены выделенными киноварью цифрами нумерации песен или первых заглавных букв поэтических текстов, которые порой и стилизовались под витиеватые буквицы древнерусских рукописей, и т. д.

С другой стороны, во второй половине XVIII в. уже довольно часто встречаются рукописные песенники, никак внутренне не организованные (порой небрежно написанные). Надо полагать, что они возникали, что называется, «по жизни», фиксируя для души (и для наследников! – судя по некоторым дарственным владельческим записям) любимый и популярный репертуар домашнего, дружеского или семейного песенного музицирования. Репертуар этот расширялся, пополнялся пе-

сенными новинками, отражая изменяющиеся интересы, вкусы, пристрастия или круг дружеского общения, фиксируя некоторые значительные события местной жизни. Соответственно увеличивался состав и объем сборника, отражая его реальную и активную домашнюю жизнь в выразительных дарственных надписях; в смене почерков, иногда неоднократной; в шуточных репликах и даже перебранке писавших, которые оставляли следы на полях или свободных местах рукописей¹⁰.

В подобных книгах открытой структуры, написанных без видимого плана, иногда возникали ряды своего рода функционально-тематических цепочек: сюиты святочных славословий или следующие друг за другом приветственные канты; исторические сюиты (на петровские победы, например); группы песен о масонах или о карточных шулерах, о дружеских застольях и похмельях; шуточно-пародийные песни о жалобах подъячего или семинариста на свое житье, о похоронах комара или мухи, о «птичьей свадьбе» и «войне грибов». Более же всего песен лирических, любовных, и порядок их скорее всего зависел от личных обстоятельств или настроения писавшего. Такие книги иногда тоже имеют «реэстры», закрепляющие сложившуюся данность.

Рукописные песенники, конечно, фиксировали специально, по заказу сочиненные торжественные приветственные канты, панегирики, *vivat*'ы и оды. Известно, что иногда заказы выполнялись в московской Славяно-греко-латинской академии или в Александро-Невской лавре в Петербурге. Часто они создавались по собственному почину (Феофан Прокопович, свт. Димитрий Ростовский). В. К. Третьяков, находясь в Гамбурге, фактически в бегах, и рассчитывая заслужить высочайшую милость, присылает листовку с текстом и музыкой торжественной оды на восшествие на престол Анны Иоанновны. Потом такие же оды, но уже в обязательном порядке приходится писать и М. В. Ломоносову. Все это немедленно попадает в книжно-песенную

¹⁰ Не устоим перед соблазном привести хотя бы один пример: «Сии псалмы новгородской семинарии ученика Афанасия Гаврилова проданы ему безденежно и бесплатно для любви. И владеть ему, никому не продавать, а есели продаст, то и с него деньги возьму. Леонтий Михайлов подарил и подписал своею рукою 1768 году [нрзб.] дня» (ОР РНБ, Q.XIV.128, л. 103 об.).

традицию, разумеется, анонимно, и начинает жить по ее законам – точно так же, как и основная (и количественно абсолютно подавляющая) масса безымянных «книжных песен».

Проблематика

1. Мы подошли к первому и важнейшему кругу проблем: **механизмы функционирования культуры «книжной песни»**. Попробуем конкретизировать его рядом вопросов.

Чем по существу являлась эта культура и что дает нам основание утверждать ее двойственную – *устно-письменную* – природу?

Какие она выполняла социально-культурные функции, обеспечившие ей не просто активное существование на протяжении полутора столетий, но и распространение практически во всех социальных слоях общества?

Почему в начале XIX в. «книжная песня» как культурный феномен и традиция составления рукописных песенников постепенно прекратили свое существование, и что пришло им на смену?

В какой мере русские поэты XVIII в., наверняка зная о традиции «книжной песни», учитывали или ориентировались на нее в своей творческой деятельности?

Можно ли выявить какие-то общие правила отношения музыки и авторских текстов, попадавших в традицию «книжной песни»?

Ограничимся пока только формулировками вопросов (которые, естественно, можно было бы и продолжить). Отвечать подробно здесь нет возможности. Более того, авторы пока еще не могут более или менее основательно ответить на них. Равным образом это относится и к тем проблемам и вопросам, которые будут сформулированы далее. Степень подробности ответов, глубины проникновения в культуру, молчавшую два столетия, наконец, аргументированность выводов смогут возрасти только тогда, когда начнут систематически публиковаться архивные рукописные материалы. Кроме того, принципиально важно, чтобы эти записи озвучивались, чтобы и музыка, и тексты проходили через активное слуховое восприятие, через тщательную артикуляцию и интонирование и продуманную исполнительскую интерпретацию. (Это особая проблема,

к которой мы еще вернемся.) Собственно говоря, основная наша цель и состоит в том, чтобы в проблематику «книжной песни» включилась коллективная научная и художественно-исполнительская мысль. До той поры, пока этого не произойдет, мы не сможем ощутимо продвинуться вперед. А надо бы, потому что «белое пятно» величиной в полтора столетия в истории своей музыкальной культуры – это очень серьезно.

По необходимости кратко попробуем ответить только на первый вопрос, тем более что он вынесен в подзаголовок статьи. Сравнивая и анализируя поэтические тексты (и принципиально не затрагивая музыку), для наиболее популярных псалмов, кантов и песен Позднеев фиксирует до 60–70 записей каждого сюжета, которые встречались ему в рукописных песенниках. Это принципиально важный момент: речь идет именно о *вариантах*, которые в большей или меньшей степени отличаются друг от друга.

Можно конкретизировать и продолжить наблюдения Позднеева большим числом примеров, когда песенные тексты как бы вычлениют из других и разных песен отдельные образы, мотивы, устойчивые словосочетания или отталкиваются от текста знакомой песни, но меняют последовательность мотивов, сюжетных ходов и т. д. Эти песни образуют своеобразные родственные песенные семьи, цепочки взаимопереходов и трансформаций, которые вызывают у поющих, слушающих и пишущих множество аллюзий, ассоциаций и переключек.

С полной ответственностью можем утверждать, что все это в равной мере относится и к музыкальной стороне «книжной песни». Практически каждая нотная запись знакомой песни или псалма, обнаруженная в новом сборнике, представляет собой новый *музыкальный вариант* – в деталях мелодических линий, в каких-либо фактурных изменениях или изменении самой фактуры (одно- двухголосная запись вместо нормативной трехголосной), запись с иным набором ключей и другие изменения формы записи; нередко встречаются варианты с другим мелодическим или ладовым решением при сохранении ритмической структуры; изредка – случаи изменения самой формы мелострофы. Это, между прочим, лишний раз свидетельствует о том, что «рукописные песенники» не переписывались один с другого, но создавались каждый раз заново как индивидуальная запись собственного любимого и поющего репертуара.

Таким образом, мы имеем дело не с авторскими, «опусными» произведениями письменной культуры, но с неким *общим континуальным полем*, на котором в полном соответствии с устной природой фольклорной традиции возникало огромное количество новых песенных текстов, вырабатывался, формировался и расцветал новый язык русской музыкально-песенной поэзии со своей лексикой, грамматикой и поэтикой, с системой структурно-стилевых характеристик и закономерностей.

Гораздо труднее по рукописным песенникам проследить сам процесс варьирования во время исполнения, поскольку нормой являлась партитурная запись одной мелодии в главе многострофного, на многих строчках записанного поэтического текста. Однако произнесение-пропевание текста, анализировать и обдумывать который необходимо, в соответствии с его природой, именно в звучании, обнаруживает неизбежность некоторых изменений ритма, группировки, подтекстовки и акцентуации в процессе исполнения практически каждого песенного текста. По счастью, мы можем опереться не только на общие рассуждения и собственные эмпирические ощущения: существуют, например, одноголосные записи текстов устной природы (к сожалению, весьма немногочисленные), не ограничивающиеся одной строфой и демонстрирующие междустрофное варьирование¹¹. Возможность наблюдений такого рода может представиться и в различающихся вариантах нотной записи нескольких песен с одним «голосом», которые соседствуют в одном сборнике¹². Кроме того, опубликован уникальный сборник, в котором полностью записаны мелодии всех строф девяти популярных псалмов. Книжка воспринимается как собственная певческая «реплика» владельца к любимым и популярным в XVIII в. псалмам или одноголосная «редакция» слышанных и петьх вместе с кем-то партитур, но пропетых и записанных от начала до конца¹³.

¹¹ См.: Рукописный песенник XVIII века. № 39 «Ах ты поле, поле чистое» (нотная запись трех варьированных строф).

¹² Там же, № 34 – лирическая, № 49, 62, 64 – пародии (одноголосная и партитурные записи с мелодико-ритмическим варьированием).

¹³ См.: *Васильева Е. Е.* Мастер одиночного распева // Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции. СПб., 2004.

Для фольклориста, наблюдающего упомянутые выше цепочки и «семьи», понятна множественная природа «книжных песен», свидетельством и следствием чего являются целые букеты или гроздья вариантов, рассыпанных в разных рукописях. Но семьи-цепочки включают в себя не только варианты, но и родственные тексты, возникавшие различными способами и на других основаниях, редких или почти не встречающихся в фольклорной традиции.

Разумеется, пока еще нет ничего похожего даже на предварительную систематизацию материала под таким углом зрения. Поэтому просто назовем несколько такого рода случаев, часть из которых отмечена и описана в двух наших изданиях 2002 г.

Песни сохраняют только *инципит* как имя «адресата», которого имеет в виду песня с совершенно иным, самостоятельным сюжетом.

Мужская версия первоначально женской лирической песни; своего рода мужской взгляд на ту же проблему (например, «Ах, сколь я цвела в летах молодых» – о нелюбимом муже-невеже и, с другой стороны, «Худая жена мужу скукота»).

Позднее в рукописях появляется специальная форма-помета «*Ответ на песню...*», которая ставилась над текстом; нам встретился даже *Ответ на Ответ на песню*. Во всех трех случаях могла сохраняться, а могла и не сохраняться исходная музыка.

Чрезвычайно распространен прием разного рода *перетекстовок*, т. е. использование уже существующей музыки с другими текстами. Этот способ мог быть как осознанным, так и неосознанным: в первом случае, например, на одном развороте под одной партитурой в разделе псалмов записываются отдельно, через некоторый пробел, два текста – гимническая песнь Пасхе и шутливая, в духе смеховой культуры, пародия на нее; песня Феофана Прокоповича и ответ на нее Антиоха Кантемира; новые тексты «на голоса» и т. п. Есть совершенно выдающиеся случаи подобного рода, например польская псалма «Прзებряжем мяру, о мой мочный Боже», текст которой начинает сначала русифицироваться, потом возникает несколько русских переводов, из которых особенно популярной становится фактически авторская версия покаянного псалма Димитрия Ростовского «Превзыдох меру, о мой вечный Боже»; на эту же музыку или более или менее близкие ее варианты

появляется несколько сугубо светских, любовно-лирических песен.

Еще один из распространенных типов перетекстовки – *пародирование*. После упомянутых опытов с псалмами подобный прием получает в XVIII в. очень широкое распространение; иногда в рукописях появляются специальные пометы над текстами без нот – «*На голос песни...*» (ср. принцип «*На подобен*» в древнерусском певческом искусстве). Пародированию подвергались тексты из любой области – псалмы, духовные стихи, гимны, канты и песни. Но особенно часто в последнюю четверть XVIII в. объектом пародии становятся лирические песни, на основе которых появляются, например, жалобы на плохое житье семинариста, подъячего, бедняка, пьяницы и т. д. Сам же способ создания новых текстов «на голоса» популярных песен использовался не только в домашних рукописных песенниках, но, как известно, и авторами первых русских опер XVIII в. И это лишний раз свидетельствует о том, насколько широко в социальном плане функционировала традиция «книжной песни», а все «случаи» вместе – о чрезвычайной активности музицирующей, поющей и записывающей эти песни среды.

Понятно, что в подобных вариантах в традиции «книжной песни» в значительной мере реализуется личностное начало и индивидуально-авторское сознание, свойственное только поздней письменной культуре. Как известно, это одна из важнейших характеристик, относящаяся к переломному периоду перехода от древнерусской культуры к русской культуре Нового времени. Другое дело, что рукописные песенники, включая в себя довольно много подобных текстов, фиксируют присутствующее в них личностное начало, но в то же время игнорируют авторство и стирают какие бы то ни было внешние его свидетельства. Именно поэтому «книжная песня» в пору своего расцвета с такой небрежной легкостью управляется с авторскими текстами, от Феофана Прокоповича до Гавриила Романовича Державина включительно! (Попутно заметим, что иногда устно-письменная традиция отшлифовывает попавшие к ней тексты гораздо качественнее, чем это было сделано в авторских оригиналах.)

Перечисленные явления позволяют считать русскую «книжную песню» уникальным явлением – *двойственной по своей природе устно-письменной культурой*, в кото-

рой органично сочетались оба начала. Устное и письменное дополняли друг друга, переходы между ними случались постоянно, и ни в каких специальных переводах этот механизм, судя по всему, нужды не испытывал. Впрочем, если иметь в виду сказанное о переломном времени, в которое эта культура существовала, наш вывод не покажется столь уж неожиданным.

2. Следующий круг проблем связан с **названиями естественного языка**, существовавшими в традиции «книжной песни». Два самых почтенных в нашей области предшественника решали ее очень просто: Т. Н. Ливанова все называла *кантом*, А. В. Позднеев – «*книжной песней*». Первая взяла имя из естественного языка традиции, второй его просто придумал. Оба исследователя в свое время принципиально отмахнулись от самой проблемы и попыток ее решения – и оставили эту задачу своим последователям.

В самом общем виде, конечно, просится привычная формулировка: *проблема жанров и стилей «книжной песни»*. Однако методологически вопрос заключается прежде всего в том, можно ли к феномену «книжной песни» подходить с позиций современных представлений о категориях жанра и стиля. А если и можно, то с позиций какой науки – общей истории музыки или этномузыкологии, учитывая к тому же двуединую природу «книжной песни»? Думается, что на нынешней стадии знакомства с материалом не нужно спешить с нашими современными мерками. Более продуктивным представляется подход А. Я. Гуревича, который, в частности, писал, что для историка культуры «вся проблема состоит в том, чтобы расслышать ответы людей прошлого, а не спешить с навязыванием им своих собственных ответов. Расслышать ответы людей иной культуры на свои вопросы – и значит завязать с ними диалог»¹⁴.

Снова возникают проблемы, методологически весьма схожие с теми, которые решает фольклористика: отношения фольклористов и языка науки, с одной стороны, и естественного терминологического языка фольклорной традиции и ее носителей – с другой. В фольклористике и этнографии в последнее время вопрос (но не проблема!) вроде бы формально решен в

¹⁴ Гуревич А. Я. Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 9.

пользу народной терминологии, к которой должно быть обращено пристальное внимание. Как нам представляется, и в области изучения «книжной песни» это может стать некоторой точкой отсчета. Пока что у нас есть убежденность в том, что «книжная песня» в целом представляет собой некий общий, огромный по масштабам музыкально-поэтический континуум, весь объем которого пронизан многочисленными связями разного рода. Связи эти образуют густую, сложно и на разных уровнях переплетенную сеть, из которой нам видны лишь отдельные нити и ячейки.

Вместе с тем культура «книжной песни» оставила нам один из своих ключей – наименования естественного языка: *псалмы, стихи, канты, песни*. С них и можно начинать, стараясь выяснить и понять, что стояло за этими именами в сознании создателей и носителей культуры «книжной песни». Ясно, что каждое из них обобщает некоторое множество произведений, но отнюдь не проводит резких и жестких границ между ними. Скорее можно говорить о больших областях, в которых есть вполне определенные, устойчивые ядра и подвижная, пульсирующая периферия, мало считающаяся с наличием каких бы то ни было границ. Это если смотреть на материал синхронически и сравнивать, сопоставлять состав и содержание разных сборников. В плане же диахроническом наименования, конечно, отмечают основные этапы исторического развития «книжной песни» в целом. Возникавшие различия, как видим, вполне осознавались носителями традиции и фиксировались в этих терминах.

Однако, с другой стороны, за ними стоит изменяющееся восприятие культуры «книжной песни» людьми многих поколений и даже эпох. А вся история «книжной песни» – это жизнь не менее семи-восьми поколений русских людей, от времени Алексея Михайловича, Патриарха Никона и только намечающихся разногласий в Русской церкви до эпохи Александра I и Отечественной войны 1812 г. Пока что мы можем кратко обобщить результаты проведенных исследований и размышлений следующим образом.

Для людей XVII в. основным наименованием возникающих произведений было *псалм (псалом)*, для XVIII – *псалм, кант и песня* (к концу столетия), для XIX – *песня*. Это самые удобные, привычные обозначения того, что записывают и поют по книгам, но не во время служ-

бы. Однако XVIII в. все старое наследие, идущее из предыдущего столетия, называет *псалмами* (*псальмами*), XIX в. – соответственно, *псальмами* и *кантами*, XX – *кантами* (по преимуществу). Это все – в свободном, естественном словоупотреблении; терминологические же поиски жанровых обозначений начинаются вместе с попытками объективной систематики в искусствоведческих трудах XX в.

3. Третий круг проблем – **внутренняя музыкальная история «книжной песни»**, т. е.:

источники, ориентиры и ресурсы собственного музыкального языка, впитывание и усвоение разнообразных внешних музыкальных воздействий (древнерусский церковно-певческий мелос, военнно-маршевые и фанфарные интонации, танцевально-инструментальная музыка, мелодика крестьянских песен и музыки городского быта и т. д.);

структурно-стилевая эволюция от ранних новоиерусалимских псалмов, с их порой изысканной «мотетной» мелострофикой, до кантовых (по стилистике) песен конца XVIII в., фактически смыкающихся с народными хороводными и шуточными;

музыкально-ритмические трансформации устойчивых стиховых моделей, строфические формы и типология композиций мелострофы;

типы фактуры, линейность, гомофония и полифония в музыкальных формах «книжной песни» и т. д.

Не будем даже пытаться развернуть эту проблематику. Ясно, что здесь непочатый край увлекательной и крайне необходимой исследовательской работы.

4. Четвертый круг – «книжная песня» и фольклорные песенные традиции.

А. В. Позднеев проследживает 43 сюжета «книжных песен», которые затем, в XIX–XX вв., многократно записываются и публикуются фольклористами в разных локальных традициях, в различных поэтических вариантах, трансформациях и контаминациях. В результате многолетних разысканий он приходит «к выводу о переходе многих книжных песен из города в деревню еще в XVIII в. <...> Можно утверждать, что такие факты были не случайными или единичными, а массовыми»¹⁵.

¹⁵ Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII–XVIII вв. С. 31.

Пробный поиск по современным нотным фольклористическим изданиям некоторых традиций Русского Севера, проведенный Н. О. Атрощенко, дает вполне обнадеживающие результаты и показывает перспективность этномузыковедческих исследований в данном направлении. Выявлено очевидное усвоение некоторых лирических «книжных песен» крестьянскими песенными традициями Верхнего Поволжья, Заонежья, Карельского Поморья, Мезени, Печоры и областей русского Северо-Запада. Разумеется, в фольклорных традициях песни претерпевают изменения и разного рода трансформации в поэтических текстах и в напевах; иногда фиксируются лирические песни, импульс к возникновению которых получен от поэтического инципита «книжных песен» (например, «Ах житье мое, житье бедное», «Все люди живут как цветы цветут», «Скажите мысли о моем несчастье», «Цвели, цвели цветики да поблекли» и др.; это песни, очень популярные в рукописных песенниках). Иногда фольклорная традиция вычленяет один из образов или мотивов «книжной песни», превращая его в поэтический инципит самостоятельного песенного сюжета (например, «Печальное сердце», которое в крестьянских традициях чаще получает форму «Эко сердце, эко бедное мое»). Атрощенко удалось проследить почти трехсотлетнюю историю существования, трансформаций и разветвлений одного лирического песенного сюжета – от начальной версии «книжной песни» «Ах, житье мое» в рукописях первой половины XVIII в. до экспедиционной записи (2001) крестьянской лирической песни «Все люди живут, как цветы цветут»¹⁶.

Другая сфера, по предварительным наблюдениям, представляющаяся не менее важной для исследования, – хороводно-игровые песни, фольклорные традиции которых со стороны «книжной песни» также испытали несомненное и весьма результативное воздействие¹⁷.

¹⁶ Атрощенко Н. О. «Все люди живут, как цветы цветут»: к истории одного песенного сюжета // Механизмы передачи фольклорной традиции. СПб., 2004.

¹⁷ См.: Атрощенко Н. О. Лирика Карельского Поморья и «книжные песни» (к понятию «культурный центр») // Рябининские чтения-2007: Материалы V научной конференции по изучению народной культуры Русского Севера. Петрозаводск, 2007. С. 271–275.

Лирические и хороводно-игровые песни – два основных русла, по которым в XVIII–XIX вв. шел активный взаимный обмен «книжной песни» и крестьянских традиций.

Наконец, в этом же проблемном круге большой интерес представляют записи *исторических песен*, включенные в некоторые рукописные песенники.

Имея дело с текстами устной традиции, всегда приходится учитывать условность их датировки – расхождение между собственным временем сюжета и временем сложения, бытования песни, а кроме того, зазор со временем фиксации текста. Но рукописные песенники – особый источник, позволяющий увидеть события из времени, максимально к ним близкого, говорящий о незавершенных процессах, о разворачивающихся «в настоящем» откликах на происходящее. Особенно сложно обстоит дело с музыкальным компонентом текста. В записях и публикациях песен устной традиции процессы интонационные открываются только в той форме, которая сложилась в результате традиционной передачи, отбора и усвоения инноваций. Корпус материала, с которым привычно работает фольклористика, складывался с конца XIX в.; более ранние записи – счастливые случаи, которым не всегда находится место в масштабах общих представлений о корпусе песенного фольклора и его собственной истории. Напомним, что «Древние российские стихотворения» Кирши Данилова, ставшие фактом русской художественной жизни и научной мысли еще в начале XIX в., до сих пор открывают новые грани соприкосновения с исторической реальностью¹⁸.

Записи в рукописных песенниках имеют иную природу, нежели фольклорные публикации: их писали для себя, вносили в книги любимое, знакомое, но все же

¹⁸ См. гипотезу о записях напевов старин как инструментальной скрипичной версии, принадлежащую Б. М. Добровольскому (*Добровольский Б. М. О нотных записях в Сборнике Кирши Данилова // Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым // Литературные памятники / Изд. подг. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М., Л., 1958. С. 566–574*); новейшие исследования А. А. Горелова о личности Кирши Данилова. Добавим, что и название, данное Сборнику первым издателем, оказывается не исключительным для того времени: так же озаглавлен, например, безнотный рукописный песенник, независимый по составу произведений от Сборника Кирши Данилова (РО РГБ. Ф. 354. 213).

не «вековое». Таким образом, на бумаге оказывались закрепленными живые процессы включая наименее доступный наблюдению и только по догадкам воссоздаваемый процесс обновления корпуса текстов; начала жизни песен – до основательной шлифовки, которая совершается в процессе устного бытования. «Книжные песни», зафиксированные рукописными песенниками конца XVII–XVIII вв. как органичный музыкально-поэтический текст, доносят близкую память жизни песенного языка, совершающейся в нерасчленном интонационном потоке; дают возможность соотнести ее с историческим сознанием, осваивающим изменяющийся мир. При этом упомянутые выше зияния во времени резко сужаются.

То, что устные тексты открывают иногда исследователю сквозь вековую передачу и превращения, книжные тексты порой доносят в первоизданном виде. Это относится и к опосредованно осознаваемым процессам развертывания языка, и к фиксации и оценке современных или недавно миновавших событий. Исторические реалии упоминаются порой так буднично, просто, что ошеломляют неожиданной возможностью увидеть вещи не так, как мы привыкли за давностью лет и данностью сложившихся взглядов. В этом смысле рукописные песенники бесценны и несравненны – они сохраняют не разрозненные и причудливо шедшие своими дорогами вещи, но некий связный континуум исторического сознания. Оно предстает как бы *внутри* времени – обращенное в прошедшее, но порожденное горячими событиями настоящего.

В опубликованном памятнике («Рукописный песенник», см. примеч. 5), который мы по ряду признаков относим к 70-м гг. XVIII в., а по территориальной принадлежности – к какому-то центру, находящемуся к северо-востоку от Вологды (возможно, Великому Устюгу)¹⁹, есть драгоценная и редчайшая группа исторических песен. По историческим реалиям, которые в них отражены, они охватывают почти столетний период военной истории России: от допетровских действий казаков под Азовом до похода русской эскадры в 1769–1770 гг. с Балтики в Средиземное море. Эпизоды Северной войны, Семилетней войны с Пруссией, сражений с турками излагаются с непредсказуемой сти-

¹⁹ См. Предуведомление к «Рукописному песеннику».

листической пестротой. Тексты демонстрируют активную стадию формирования стилистики нового жанра: одни используют язык и сюжетные ходы классических былин, другие – формулы и образы похоронно-поминальной причети; третьи – стилистику кантов. В ткани песенного языка сплетаются эпические жесты и новые титулы, названия родов войск и другие реалии, как, например, в песне *Ах, ты поле чистое бугжацкое*:

Где ни взялся Долгоруков-князь,
Где мечом сверкнет – тут улица,
Где вернет коня – тут площадь тел.
В то же время с гренадерами
Сам Румянцов ли ударил в них (№ 39).

В другой песне после формульного описания шатра неожиданно является имя и титул царя Петра:

Все белы шатры при буграх, братцы, стоят,
Един белой шатер на высоком на бугре.
Хороше, добре белой шатер изукрашен был.
Полы у бела шатра хрущатые камки,
Што подзорины у бела шатра рытово бархату,
У подзорин были колечка красново золота,
Што отгужины у бела шатра шелку белово.
На шатре орел как огонь, братцы, горит,
В белом шатре наш БЛАГОВЕРНЫЙ ЦАРЬ сидит,
Князь всея России ПЕТР АЛЕКССЕВИЧ
Со своими и князьями со боярами,
Со храбрыми людьми генералами (№ 43).

Наибольшую ценность для музыкантов составляет запись четырех напевов (из 12 исторических песен 7 остались с незаполненными нотными строчками). Трудно представить себе меру новизны этого труда и тех усилий, которые он потребовал: неизвестный музыкант записал одноголосные напевы (при том, что трехголосный склад в это время все еще остается ведущим в рукописных песенниках), честно преодолевая инерцию регулярного ритма, фиксируя свободный возглас запева, а в двух из них повторяя напев дважды и трижды с небольшими различиями (т. е. фиксируя междустрофное мелодическое варьирование). Напевы двух песен, фрагменты которых приведены выше, для современного слуха четко ассоциируются с протяжной (*Поле*) и хоровадной (*Белы шатры*). Известная по Собранию Львова–Прача песня о походе русской эскадры в Средиземное море (*Не бунтуйте вы, ветры буйные*), текст которой носит несколько патетический и искусственный харак-

тер, особенно в окончании (*Ах ты го́й еси неверной царь, ты прогневал самого Творца, нашу мудрую государыню. Ты пади скоро ко стопам ея* и т. д.), записана в песеннике с напевом, вмещающим энергию распева протяжной в лаконичные фразы, одновременно и намечающие периодичную структуру, и преодолевающие ее.

Обобщим и подчеркнем этот чрезвычайно существенный момент: исторические песни XVII в. распевались в иных формах; из записей того времени нам известны, например, «виноградия» с сюжетами о Скопине-Шуйском и выкупе Филарета, инструментальные по природе наигрыши-напевы с эпическими и историческими текстами в Собрании Кирши Данилова. Благодаря рукописному песеннику XVIII в. мы видим новую, следующую стадию: некоторые исторические песни, сюжетно связанные с событиями недавними, распеваются в форме и стилистике лирических песен. Это означает, что в это время лирика переживала продуктивный период, шел процесс активного формирования ее музыкально-поэтического языка. И параллельно возникающее новое образование в песенно-повествовательном фольклоре, в полном соответствии со своей природой, вступает во взаимодействие именно с одной из наиболее активных стилевых сфер традиции.

Разумеется, было бы опрометчиво ограничивать формы исторических песен XVIII в. только этим стилистическим пластом. К нему необходимо привлечь внимание именно потому, что он практически не оставил по себе следов в собственно устных песенных традициях. В «книжной песне» активно развивались и другие интонационные сферы повествовательных текстов, от псалмов-хвалений XVII в. до солдатских припевок начала XIX в.²⁰

Еще раз повторим, что более или менее удовлетворительное решение этих проблем, важнейших в истории развития русской песни XVIII–XX столетий (в ее бытовом городском и в крестьянском русле), возможно *только по мере активного освоения, исполнения и публикации бесценных сокровищ «книжной песни».*

²⁰ Подробнее об этих процессах см.: *Васильева Е. Е.* XVIII век: историческое сознание, исторический факт, историческая песня // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера (Материалы IV Международной научной конференции «Рябининские чтения-2003»). Петрозаводск, 2003.

Речь идет о возможностях и перспективах *фольклористической интерпретации рукописных песенников*, которые со второй половины XVIII в. все более насыщаются записями собственно фольклорных крестьянских песен. По мере освоения значительного числа рукописных песенников обнаруживается тенденция к их локализации вокруг определенных историко-культурных центров, и, стало быть, теоретически возникает возможность соотнесения состава и текстов рукописных сборников с материалами соответствующих фольклорных традиций.

5. Наконец, последнее, что, на наш взгляд, необходимо обозначить, – проблема **исполнения «книжных песен»**. То, что «книжную песню», представляющую ключевой период истории русской музыкальной культуры Нового времени, необходимо не только изучать и публиковать, но и вернуть в репертуар разного рода певческих ансамблей, вынести на сцену для слушателей (а может статься, она захочет вернуться и в обиход домашнего музицирования), вряд ли может вызывать возражения. Однако современных исполнителей подстерегает своего рода психологическая ловушка. Расшифровки нотных записей, которые сейчас начали публиковаться, хотя и сохраняют некоторые специфические особенности, свойственные самим «рукописным песенникам», но, будучи выполнены в современной нотной графике, становятся внешне похожими на обычные простые партитуры для небольших хоров или ансамблей. Может возникнуть иллюзия, что и в петровско-елизаветинские времена музыканты так же, как мы сейчас, читали ноты, выбирали понравившиеся произведения для исполнения, разучивали и обдумывали их интерпретацию. В связи с этим еще раз обратим внимание на некоторые особенности практики бытового музицирования и отношения к нотной записи псалмов, кантов и песен в рукописных песенниках XVIII в.

Основной импульс создания бытовых песенников – фиксация уже хорошо известного, любимого и поющего репертуара. Рукописная песенная книга создавалась для памяти и удовольствия, а вовсе не для того, чтобы по ней разучивать песни. Отсюда следует:

нотная запись не отражала и тем более не предписывала конкретного состава (или выбора) певческих голосов, которые должны исполнять ту или иную партию в партитуре;

состав исполнителей определялся по обстоятельствам и реальным возможностям;

запись не отражала динамику, фразировку, темпы; ключи выбирались такие, в которых было удобно писать (а не петь);

запись представляла собой некоторую условность, символ, который, каждый раз заново и вариантно изменяясь, раскрывался в реальном певческом звучании.

Исходя из этого певцы, которые захотят петь «книжные песни» сейчас, должны быть готовы к самостоятельным исполнительским решениям, потому что:

абсолютная высота (тональность), темп, динамика, тембровое соотношение голосов (партий) определяются поющими;

способ и характер артикуляции, фонетический строй вырабатываются в процессе пения;

только через певческое прочтение и понимание поэтического текста раскрывается своеобразная ритмическая система этой музыки, соединяющей в себе признаки структурной упорядоченности и мензурального мышления и, кроме того, рассчитывающей на психологическую готовность певцов преодолевать любого рода периодичности;

псалмы нового стиля, возникшие во второй половине XVII – начале XVIII в., – это **музыка русского барокко**; исходя из этой стилистической установки мелодические линии во время исполнения должны быть украшены, развиты, с одной стороны, в соответствии с дарованием и музыкально-стилевым слухом и вкусом поющих, с другой – по мере раскрытия для них музыкально-поэтического образа.

Мы отдаем себе отчет в том, что наш случай – не европейское Средневековье А. Я. Гуревича или М. М. Бахтина. Но и «книжная песня» возникла на грани русского культурного Средневековья и Нового времени. Она являлась одним из оригинальных и своеобразных воплощений русской культуры переходного периода. Выполнив свою миссию и уступая дорогу мчащемуся вскачь русскому профессиональному искусству XIX в., она тихо отошла в тень истории и безмолвствовала около двух столетий. Долг историков – вывести ее из этой тени, а потом деликатно расспросить и понять. Пока мы находимся на самой первой стадии разысканий – мы только-только начинаем выводить «книжную песню» на свет.

Песенный репертуар святочных обходов в городских традициях Русского Севера*

Мы вынуждены наконец признать, что не только активный период существования русских фольклорных традиций остался далеко позади, но уходят из жизни последние их носители и знатоки. По большому счету, с когда-то роскошного стола реальной русской традиционной культуры нам в экспедиционных поисках достаются драгоценные крохи, которые мы любовно рассматриваем, слушаем, показываем коллегам и друзьям, знатокам и любителям. Но сколько-нибудь систематическая аналитическая работа с такими материалами оказывается весьма проблематичной. Мы неизбежно вступаем на путь допущений и домыслов, результат которых – более или менее правдоподобная *реконструкция*.

Однако в таком результате нет методологического изъяна – можно сказать, что фактически вся отечественная фольклористика начиная с конца XVIII в. проходит под знаком реконструкции. Важно осознавать эту установку и искать адекватные методики, соответствующие каждой конкретной исследовательской задаче. Уже в первом классическом «Собрании русских народных песен» (1790–1806) Н. А. Львов реконструировал собирательный образ русской народной песни, как ее понимали в то время. Долгое время спустя Н. А. Римский-Корсаков, увлеченный русскими древностями и идеями пантеизма, в антологии «Сто русских народных песен» (1877) реконструировал идеальный, по его убеждениям, корпус песен, представляющий песенное творчество от самых архаичных его форм. На рубеже XIX–XX столетий отечественных фольклористов увлекают две главные цели – активный сбор и реконструкция корпуса русского героического эпоса и попытки проникнуть в самый мыслительный механизм песенного творчества, поэтического и музыкального. Последняя

* Опубликовано в журнале: Евразия: Духовные традиции народов. 2012. № 1. С. 180–185.

задача остается важнейшей и до сих пор не теряет своей научной актуальности.

Впрочем, со времени первых экспедиций Песенной комиссии РГО (1880-е гг.) еще одним важным направлением работы фольклористов становится изучение конкретных локально-региональных традиций разного масштаба. Три эти линии порой причудливо переплетаются, выписывая на карте России замысловатые экспедиционные маршруты. Но даже до самой идеи *сплошного* фольклорно-этнографического обследования какой-либо территории русской фольклористике понадобилось еще более ста лет. Как оказалось, роковых лет нашей истории...

А тогда, в увлечении русскими древностями, фольклорно-этнографическая интеллигенция могла позволить себе роскошь не замечать или не обращать внимания на многое из того, что было рядом, под рукой, и что, как мы только теперь начинаем понимать, было органичной частью русской народной культуры. Культуры, выросшей в процессе тысячелетнего взаимодействия и взаимного прорастания дохристианского наследия восточных славян и христианского православия. Двоеверия, представление о котором в советское время усиленно подпитывалось марксистской идеологией. У носителей русской традиционной культуры, как мы знаем по материалам XVIII–XIX вв., такого двоеверия не было. А было то, что с недавних пор стали наконец адекватно определять как народное православие (или народное христианство).

Так, для отечественного этномузыковедения одним из значительных событий в последней четверти XX столетия стало открытие богослужебных песнопений, прежде всего тропарей Рождества и Пасхи, распетых в стилистике местных фольклорных традиций. Более того, они, как правило, включались в гораздо более широкие по времени исполнения календарно-обрядовые комплексы. Подобные записи советскими фольклористами делались уже достаточно давно, но только теперь стало возможным их изучение и публикация. Впрочем, фольклорные распевы церковных песнопений не записывали и дореволюционные фольклористы, считая их досадным наслоением христианства на исконную славяно-русскую культуру. В результате мы упустили большую часть драгоценного времени, когда можно было представить традиционную русскую песенность

в полном объеме, без внутреннего противопоставления, которого в сознании певцов не было и быть не могло, потому что клирошане или клирошанки, певшие во время службы в храме, в быту оставались естественными носителями всего объема традиционного фольклорно-песенного репертуара.

Наконец, еще одно вводное соображение. Когда-то Д. С. Лихачев писал, что бытовая культура Древней Руси вплоть до XVII в. в социальном плане была однородной. И только со второй половины столетия русский город в социально-культурном отношении противопоставляет себя деревне – и фольклор начинает уходить из города. Однако можно быть уверенным, что сказанное справедливо прежде всего по отношению к столичным и крупным губернским городам, да и то с некоторой оговоркой¹. Что касается бытовой и календарно-праздничной культуры малых уездных городов, то она долгое время оставалась в основе своей традиционной, слободской, кривно связанной с русской деревней.

Опираясь на эти общие рассуждения, рассмотрим одну публикацию, представленную во втором сборнике «Песен русского народа» экспедиций РГО². В этом сборнике в разделе «Колядки» опубликовано пять записей песен, звучавших в Великом Устюге и его пригородных слободах во время рождественско-святочного колядования. Это две *припевки*, которые исполнялись в начале колядования («Пришел еси к воротам») и в конце, если, по мнению колядовщиков, «не подадут или худо подадут» (срамная *Припевка Кота* или, вариант, *При-*

¹ В свое время, размышляя о механизмах культурного взаимодействия города и деревни, я предложил категорию «слободская культура» и как ее сердцевина – «слободской фольклор». Эта субкультура формировалась в социокультурной среде слобод в широком смысле слова – населения городских окраин и ремесленных слобод, подмонастырских посадков и крупных торговых сел (как отмечал В. И. Даль, «сельских столиц, тронутых бытовой культурой города»). См.: *Лапин В. А. Русская крестьянская музыкальная традиция и город: К постановке проблемы слободского фольклора // Традиции музыкальной науки / Ред.-сост. А. Г. Ковнацкая. Л., 1989. С. 70–88.*

² Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году / Записали: слова – Ф. М. Истомина, напевы – С. М. Ляпунов. СПб., 1899.

невка *Ерша*). Кроме того, три *виноградья*, т. е. обходные песни с припевом *Виноградье красно-зеленое*: один традиционный святочный сюжет «Уж мы ходим, мы ходим по Кремлю-городу» и два других – поздняя былина *Сокол-корабль* (с зачином «Уж как по морю, морю по синему») и историческая песня *Выкуп Филарета* («Среди сильна царства Россейсково»).

И само бытование исторических песен и былин в этом, казалось бы, «небылинном» месте, и их функция обходного святочного виноградья в одном ряду с традиционным «виноградным» сюжетом (Двор-терем) – все это было тогда, конечно, открытием для русской фольклористики. А свидетельствовало это о том, что в районе Великого Устюга с XVII и, по-видимому, до начала XX в. существовала мощная традиция святочно-рождественских обходов дворов, в песенном составе которых были и виноградья. Именно виноградья, обладающие универсальной структурой песенной строфы, включили в себя новые, только что возникшие повествовательные сюжеты. Тут в чистом виде проявился феномен *жанрово-стилевой доминанты* фольклорной традиции³.

Но вернемся к экспедиции Ф. М. Истомина и С. М. Ляпунова. Нужно сказать, что их открытия в районе Великого Устюга были в известной мере подготовлены. Дело в том, что еще в 1890 г. А. Н. Майков, один из членов Песенной комиссии (в которую входили также оба участника будущей экспедиции), в журнале «Живая старина» опубликовал три эпических текста: былины «Илья Муромец на Соколе-корабле» и «Добрыня Никитич и Маринка» и историческую песню «Князь Михайло Скопин» (иногда этот сюжет называют «Смерть Скопина»)⁴. По словам публикатора, тексты были обнаружены им в рукописном песеннике, который именно в этом году поступил в Рукописный отдел ГПБ из Вологодской

³ См.: Бернштам Т. А., Лапин В. А. Виноградье – песня и обряд // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора / Отв. ред Т. А. Бернштам, К. В. Чистов. Л., 1981. С. 3–109. Здесь же (с. 22) предложена и расшифровка аббревиатуры «В:Г:К:З».

⁴ Майков А. Н. Три былины из старинного рукописного сборника // Живая старина. 1890. Вып. 1. Отд. 2. С. 1–4. Очень скоро эти тексты были в том же виде перепечатаны в авторитетном издании: Русские былины старой и новой записи / Под ред. Н. С. Тихонравова и В. Ф. Миллера. М., 1894.

губернии. Установка на реконструкцию русского эпоса сработала немедленно. Тем более что эпические тексты «вологодской тетрадки», датированной 1803 г., демонстрировали очень сохранные варианты известных сюжетов. При этом, однако, Майков не обратил внимания, что в конце каждого стиха (строки) эпических текстов стоит аббревиатура «В:Г:К:З», т. е. рефрен «**В**ино**Г**радь, **К**расно-**З**еленое», который свидетельствует о своеобразном бытовании этих сюжетов в составе обходной святочно-рождественской песенности.

Узко направленная целеустремленность публикатора и участников экспедиции сыграла с ними обидную шутку: обнаружив в рукописном песеннике эпические тексты, они не обратили серьезного внимания на остальное содержание песенника (как и на сокращенную аббревиатуру рефренов). Фольклористы в поле исправили эту оплошность, поскольку записывали с пения исполнителей и таким образом зафиксировали полную форму эпических песен-виноградий. В опубликованном сборнике они и попали в соответствующий раздел святочно-рождественского колядования. Более того, экспедиция обнаружила и записала еще один исторический сюжет – «Выкуп патриарха Филарета из плена», о существовании которого в фольклорной традиции (опять же в функции и в форме святочного винограда) до тех пор не было известно. (Впрочем, эта запись, кажется, до сих пор остается единственной.)

«Майковский сборник» (будем условно называть его так) был достаточно хорошо известен, на него ссылались многие авторы, но почти исключительно в связи с эпическими текстами, которые в нем имеются. Чуть более десяти лет назад этот сборник впервые подробно описала Т. Г. Иванова, которая, работая над реконструкцией локальных очагов севернорусской эпической традиции, включила в состав монографии (раздел «Вологодская эпическая традиция») два былинных текста из рукописи – «Илья Муромец на Соколе-корабле» и «Добрыня Никитич и Маринка»⁵.

Между тем этот небольшой и, к сожалению, безнотный рукописный песенник (ОР РНБ, О.ХIV.17, всего 39 л.) в определенном смысле представляет собой

⁵ Иванова Т. Г. «Малые» очаги севернорусской былинной традиции: Исследование и тексты. СПб., 2001.

выдающуюся ценность, потому что в нем кроме трех эпических текстов песен-виноградий имеется еще значительное число других святочно-рождественских текстов, порожденных не устной фольклорной традицией, но культурой «книжных песен», дошедших до нас в виде многочисленных рукописных песенников, которые хранятся в крупнейших архивохранилищах страны⁶.

Нам удалось опубликовать сборник О.ХIV.17 целиком, причем в комплекте с двумя другими рукописными песенниками (нотными), которые, как и он сам, происходят из региона Великого Устюга⁷. Сопоставление этих трех сборников (двух великоустюжских и одного лальского) выявляет солидный корпус песен и песнопений, которые звучали во время рождественско-святочных обходов дворов. Сборник О.ХIV.17 по крайней мере вчетверо превышает то, что зафиксировала и представила в своем сборнике экспедиция Песенной комиссии. Но главное, конечно, не в количестве, хотя и это весьма существенно, а в том, что рукописные песенники второй половины XVIII – начала XIX в., до сих пор все-речь не задействованные нашими этномузыковедами, оказываются важнейшим *фольклористическим* источником. Методически принципиально важно осознать это именно сейчас, на фоне стремительно исчезающей фольклорно-песенной культуры.

Итак, что же звучало во время рождественско-святочных обходов в малых севернорусских городах (и, ве-

⁶ Подробнее см. статью «Книжная песня» XVII–XVIII вв. и фольклорные песенные традиции: К проблеме устного и письменного в традиционной культуре, публикуемую в настоящем сборнике.

⁷ Лапин В. А. Великий Устюг: Рождественско-святочная традиция XVIII–XIX веков. Опыт реконструкции // Русская народная песня: Неизвестные страницы музыкальной истории / Ред.-сост. В. А. Лапин. СПб., 2009. Вып. 2. С. 6–47 (публикация Майковского сборника; в Приложении – полное описание состава песенника ОР РНБ, Тит. 3618, принадлежавшего, судя по многочисленным владельческим записям, мещанам г. Лальска, братьям Грехневым); Васильева Е. Е. Рукописный песенник XVIII века: К истории книжной песни // Там же. С. 48–131 (описание и публикация с комментариями большей части песенных текстов с нотами рукописного сборника ОР РНБ, Q.XIV.134, также происходящего из Великого Устюга).

роятно, в больших торговых селах)? Не вдаваясь в аналитическую и текстологическую «кухню» проделанной тогда работы, приведу итоговую таблицу из указанной публикации (с. 29).

О. XIV. 17 (1803)	Истомин-Ляпунов (1893)
1. Приспе время (реф. Святый вечер!)	<p><i>Колядовали с Рождества до Крещения, вечером. Собиралось до ста человек (в городе и больших селах) взрослых; на дровнях везли огромную звезду или вертеп с зажженной свечой</i></p> <p>(Из вступительной статьи Ф. М. Истомина).</p> <p>[Первые 11 номеров (по нашей выборке из рукописного сборника) и представляют собой популярный рождественско-вертепный цикл псалмов, дополненный каноническими песнопениями праздничного богослужения. – В. А.]</p>
2. Народился нам Спаситель (муз. Q. XIV. 134; Тит. 3618)	
3. Радость ныне во всем мире	
4. Радость ныне многа	
5. Воспоем песнь нову (муз. тит. 3618)	
6. Рождено днесь Слово (муз. тит. 3618)	
7. В день Христова рождения (муз. Q. XIV. 134; Тит. 3618)	
8. Шедше трие цари	
9. Коль наше на сем свете житие плачевно	
10. Взираи прилежно, тленный человече	
11. Христос раждается, славите! (ирмос) 11а. Рождество Твое, Христе Боже наш (тропарь) 11б. Дева днесь (кондак)	
	12(1). Пришел еси к воротам (припевка, перед началом колядования)
13. Взыде звезда от Иакова (в конце – многолетие хозяину) [13а. Господину честну (величание хозяина, из Q. XIV. 134, текст и музыка)]	
14. Ходили су робята по святым вечерам (обходное виноградь в Васильев вечер, реф. В:Г:К:З.)	14а(2). Уж мы ходим, мы ходим по Кремлю-городу (Малое виноградь; вариант зачина)

15. Кидали-метали в три невода (фрагмент сюжета Три окуня; реф. В.Г.К.З.)	
16. По морю, морю по синему (Сокол-корабль; реф. В:Г:К:З.)	16а (3). Уж как по морю, морю (Малое виноградьё; вариант текста)
17. Прикажи, сударь-хозяин, Скопина просказать (Смерть Скопина; реф. В:Г:К:З.)	
	18 (4). Среди сильна цярства Россейсково (Великое виноградьё; Выкуп Филарета)
19. Я маленькой юночик, Преч[истой] Девы воспевочек. Я Христа воспеваю, Чесь воздаваю На многия лета! (Припевка детей-христославов)	
	20 (5). Бабушка, старушка (срамная <i>Припевка Кота</i> – как не подадут или худо подадут; вариант – <i>Припевка Ерша</i>)
21. Ходила-гуляла свята жена Мария (Крещенская коляда)	21а. Как ходила коляда, да свята душа Мария (Крещенская коляда; рефрен <i>Да колёда.</i> Любыгинский район Новгородской обл.; запись экспедиции СПБГУКИ, 1989 г. Нотация Е. Е. Васильевой).

Записи экспедиции ИРГО (подчеркнем еще раз), кроме вариантов некоторых текстов рукописного песенника и их напевов, добавили очень колоритную часть обходного репертуара. Но столь же очевидно и то, что по иронии судьбы целевая установка участников экспедиции 1893 г. поразительным образом совпала с догматами партийной идеологии, которые непробиваемыми запретами сковали отечественную фольклористику почти на всё следующее столетие. А именно: вне сферы вни-

мания участников экспедиции оказались те песнопения, которые связаны с праздничным богослужением и рождественскими обходами церковного клира, певцов-клирошан, вертепщиков и детей-христославо⁸. Иначе говоря, романтические представления-мечтания русских фольклористов, художников и музыкантов конца XIX – начала XX столетий о древнеславянском пантеизме как не замутненной церковно-православным влиянием основе русской народной культуры сыграли с ними дурную шутку, обернувшуюся долгим трагифарсом.

Но вернемся к таблице. В ней суммирован результат выполненной нами реконструкции песенного репертуара, который звучал в святочных обходах дворов (Рождество – Васильев день / Новый год – Крещение) в Великом Устюге (со слободами) и тесно связанном с ним Лальске⁹. В целом это более двадцати разножанровых песенных / певческих текстов против пяти, записанных экспедицией ИРГО. Таким образом, базовой основой реконструкции явились именно рукописные песенники, в которых их владельцы-создатели фиксировали любимый и реально поющийся репертуар. Понятно, что сюда входили, по крайней мере, еще три важнейших в структуре праздничных обходов сферы: песенная часть репертуара обходчиков-клирошан, детей-христославо и рождественского вертепа.

В качестве приложения приводим текст колоритной статьи «Хождение с вертепом» Ивана Степановича Пономарева, многолетнего городского старосты г. Лальска. Статья опубликована в 1909 г. в Прибавлениях к Вологодским Епархиальным Ведомостям¹⁰. Текст

⁸ Подробно о структуре рождественско-святочных обходов см.: *Розов А. Н.* Русское рождественское христославление (Материалы и исследование) // *Русский фольклор: Материалы и исследования.* СПб., 1999. Т. XXX. С. 20–53.

⁹ Нужно добавить сюда г. Сольвычегодск, замыкающий «эпический треугольник», выявленный и описанный Т. Г. Ивановой. Она же приводит сведения о записях сольвычегодского врача и краеведа-любителя Н. Е. Ордина, которые в святочно-обходном репертуаре в большой мере совпадают с великоустюжскими (см.: *Иванова Т. Г.* «Малые» очаги севернорусской былинной традиции: Исследование и тексты. С. 112–113).

¹⁰ *И. П.* Хождение с вертепом // Прибавления к Вологодским Епархиальным Ведомостям. Декабря 1, 1909 г. № 23. Вологда, 1909. С. 583–586 (пагинация в Ведомостях и Прибавлениях раздельная, но сквозная за весь год). Полная подпись в конце

публикуется с незначительными пунктуационными исправлениями. Воспоминания участника давних «вертепных хождений» Пономарева (тогда еще подростка) относятся к 1850-м – 1860-м гг. Они подтверждают целостность и взаимосвязанность традиций рождественско-святочных обходов великоустюжско-сольвычегодско-лальского «треугольника».

В перепечатке текста сохранены постраничные примечания редактора Прибавлений Ив. Суворина, которые, как и в самой статье И. С. Пономарева, обозначаются знаком *. Все шрифтовые выделения принадлежат публикатору.

Хождение с вертепом

В нашем городе Лальске, как вероятно и во многих других городах, еще недавно существовал обычай «хождения с вертепом» во время святок. Обычай этот старинный: начало его относится к половине XVIII столетия (у меня есть тетрадь стихов, какие пелись при хождении, писанная в 80-х годах XVIII века). Прекратился же этот обычай лет десять назад*.

«Хождение» начиналось с вечера первого дня праздника Рождества Христова и продолжалось до 1 января, кончаясь вечером в этот день; происходило оно так:

За неделю до Рождества, иногда и ранее, лицо, имеющее намерение «идти с вертепом», подбирает себе несколько человек – от 5 до 10, большею частью детей мещан, более или менее искусных в пении и обладающих голосом, и при помощи их устраивает «вертеп». Если же есть готовый вертеп,

статьи – «Лальск. И. П.». Лальский староста был заядлым краеведом-историком, влюбленным в родной город: двенадцатью годами раньше он опубликовал обширный труд (в 250 страниц!), посвященный истории Лальска. См.: Сборник материалов для истории города Лальска Вологодской губернии. Том первый: с 1570 по 1800 год / Составил лальский городской староста Иван Пономарев. В.-Устюг, 1897. Ориентировку к этой публикации мне любезно предоставила доцент Сыктывкарского университета Е. А. Шевченко, и я с удовольствием выражаю ей благодарность.

* Можно предполагать, что обычай «хождения с вертепом» возник в учреждении семинарии в Вологде и Устюге и «малых духовных училищ» в Лальске, Сольвычегодске. Как известно, Устюжская семинария была основана в 1738 г., а малые духовные училища могли возникнуть в 1740-х гг. (См. Вол. Еп. Вед. 1887 г., статью Н. Суворова). – *Прим. ред.*

прошлогодний (они сохраняются несколько лет), то только исправляют его (оклеивая, раскрашивая и пр.). Все это же время происходят и спевки.

«Вертеп» – это больших размеров фонарь (иногда до 2 ½ аршина высоты и от 1 до 1 ½ аршин ширины), имеющий вид церкви, с куполообразной крышей; в середине крыши возвышается нечто вроде шпица, оканчивающегося звездой довольно больших размеров, около 1 ¼ аршина в диаметре.

Весь вертеп оклеивается разноцветной бумагой, пропитанной для прозрачности маслом. Ребро вертепа и рога звезды (их бывает от 5 до 7) оклеиваются бахромой, тоже из цветной или белой бумаги, а к концам рогов звезды приделываются бумажные кисти. Устраиваются нередко и стеклянные вертепы, но только они бывают не выше 1 ¼ аршина, так как большие тяжелы для переноски. Главная и непременная принадлежность вертепа, кроме звезды, – картина Рождества Христова, которая наклеивается вместо бумаги на лицевой (передней) стенке вертепа. На боковых стенках вертепа иногда наклеиваются изображения некоторых святых, напр., Николая чудотворца, Илии пророка и др. У больших вертепов верхняя часть (шпиц и звезда) снимаются, чтобы удобнее вносить в дома.

Внутри вертепа устраиваются так наз. «походни». Это очень легкие решетчатые деревянные цилиндры, бока которых оклеены вырезанными из бумаги фигурами (силуэтами) птиц, зверей, людей, церквей, зданий, домашних животных, иногда даже целых сцен. Походни устроены так, что если поставить внутри их зажженную свечу (непременно сальную), то они от нагреваемого воздуха приходят в движение, вертятся в одну сторону. Тени же силуэтов отражаются в увеличенном виде на стенах вертепа, доставляя этим большое удовольствие детям. Кроме свечей в походнях, внутри вертепа ставится еще несколько свечей, и одна непременно против картины Рождества Христова.

Хождение происходило таким порядком. Собравшись, как только станет смеркаться, в квартиру того из товарищей, у кого хранится вертеп, певцы зажигают в вертепе свечку против картины Рождество Христова и, взявши вдвоем вертеп за ручки, приделанные к двум бокам его, несут вертеп по улице в сопровождении остальных товарищей. Увидавши в каком-либо доме усиленное освещение как следствие собрания гостей, один из певцов отправляется в дом и спрашивает: «*Не угодно ли с вертепом?*» и при согласии принять заносят вертеп в дом, ставят его на середину одной из комнат, по указанию хозяина, зажигают свечи в вертепе и начи-

нают пение. Прежде всего поется *тропарь* и *кондак* Р.Х. (поется непременно «большая дева»*), затем стихи: «*Достойно днесь удивления*», «*Новая радость*», «*Днесь Христос от Девы родися*» и др., по своему усмотрению или по выбору хозяина дома. Если же в семье хозяина есть девицы, то непременно поется коляда: «*Ах, ходим мы, ходим*», в которой и величают девиц. Часто хозяин, знающий стихи, подпевает певцам, а малыши окружают вертеп, любуясь движущимися фигурами походней.

Бывало и так. Хозяин и гости навеселе, хозяин спрашивает певцов: «*А что, ребятки, не знаете ли песенок*»? А у ребяток уже есть, подготовлен запас и этого рода пения. – *Знаем, NN. Ну, так спойте же (такую-то) песню*». Вертеп тотчас убирается в сторону, или сами певцы переходят в другую комнату, и раздается разудалая русская песня, иногда с аккомпанементом гармонии, если есть в доме гармония и игрок на ней. А бывало, что попросятся в дом, а хозяин в ответ: «*Нет, ребята, не надо сегодня, приходите в (такой-то) день*». Это значит, что у него в намеченный день будет пирушка, и он приглашением вертепа хочет доставить удовольствие своим гостям. Пение продолжается от получаса до часу, иногда и более, пока хозяин не скажет «довольно» и вручит плату (от 15 до 50 коп., в редких домах платили по 1 р.). Тароватый, не скупой хозяин не преминет угостить певцов бражкой, пряниками, орехами, одним словом всем, чем угощает и своих гостей.

Лет 45–50 тому назад я сам, будучи еще мальчишкой, ходил несколько годов подряд с вертепом. Никаких развлечений о святках, кроме масок, в то время в нашем городе не было и с вертепом принимали очень охотно. Иногда не успеешь окончить пение в одном доме, как уже зовут в два-три. Разумеется, идешь туда, где платят пощедрее да недолго мучат.

Помню, каждый год мы раза по два в святки ходили с вертепом к одной 80-летней старушке. И вот только что успеешь бывало пропеть тропарь праздника, как уже старушка и заявляет: «*А спойте-ка мне, детушки, «Расплатится Адам» да «Блажен еси, Иакове*». Бывало, попадали мы и на таких го-

* Т. е. по болгарскому распеву. – *Прим. ред.* (Имеется в виду один из больших распевов, на которые исполнялся во время праздничной службы кондак Рождеству «*Дева днесь Пресущественного рождает*». Может быть, именно «*Большая Дева*» болгарского распева и стала популярной в фольклорных традициях у вертепщиков и христославоу, поскольку единственная из больших распевов этого кондака имеет строфическую форму. За консультацию благодарю А. Н. Кручинину. – В. Л.)

спод, что поем-поем ему, думаем – сейчас скажет «довольно будет» и остановишься. А он: *«Пойте, ребята, что у вас есть»*. Мучит-мучит часа два, а отвалит 15–20 копеек. Разумеется, на другой раз к такому скряге не заманишь нас, или, прежде чем петь, срядимся: *«Петь столько-то времени и за столько»*. Общий сбор за неделю в мое время достигал до 12–15 рублей; следовательно, рубля по два на каждого: мы ходили вшестером*.

Лальск. И. П.

* Автор этой заметки доставил и нотные напевы некоторых стихов и текст восемнадцати песен. По невозможности печатать в Вологде ноты мы ограничиваемся здесь заметкой, что напевы некоторых стихов подобны напевам «Богогласника», изд. Св. Синода (1900), но не тождественны. – *Прим. ред.*

Из истории русской музыкальной
фольклористики

И. А. Рупин и журнал «Русский певец и фортепианист»*

Рупин Иван Алексеевич (1792–1850) – композитор и преподаватель пения, собиратель и исполнитель русских народных песен. Происходил из крепостных крестьян богатого костромского помещика шталмейстера Петра Ивановича Юшкова, который слыл большим любителем музыки, организовал из своих крепостных музыкантов симфонический оркестр – один из лучших в то время. Хозяин приметил одаренного мальчика-певца в своем церковном хоре и лет в 15–16 отправил его в Москву, в ученики к знаменитому оперному певцу-кастрату, а затем учителю пения П. Мускетти.

Получив от Юшкова вольную, а от Мускетти – красивый высокий тенор и искусство пения *belcanto*, Рупин приехал в Петербург, мечтая о карьере оперного певца. Но невысокий рост оказался для него непреодолимой преградой на пути к оперной сцене. Он стал усиленно заниматься игрой на фортепиано, а также изучением контрапункта и гармонии у известного капельмейстера и композитора Т. В. Жучковского. Интерес Жучковского не только к театральным формам (опера, балет, дивертисмент), но и к «русской песне» и романсу, по видимому, передался и Рупину. Он пишет много романсов и «русских песен», каватин и кантат, публикуется в приложениях различных периодических изданий и в «романсовых сериях» разных нотоиздателей Петербурга и Москвы (Ф. Гольца, Л. Снегирева, М. Бернарда, П. Ленгольда и др.).

Среди авторов слов вокальных сочинений Рупина А. С. Пушкин и А. А. Дельвиг, с которыми он был знаком. В доме его бывали также Н. А. Полевой, Ф. А. Кони, Ф. Н. Глинка и многие другие поэты и литераторы, на тексты которых он писал песни и романсы. Чрезвычайно популярной и фактически народной стала, в частности, его песня «Вот мчится тройка удалая» на стихи Глинки.

* В основу статьи положен одноименный доклад, прочитанный автором 9 декабря 2013 г. на Всероссийской научно-практической конференции РИИИ «Музыкальный Петербург. XIX век: Композиторы. Исполнители. Публика».

В течение нескольких лет Рупин много выступает как камерный концертный певец (сценический псевдоним, данный ему еще Мускетти, – Рупини), преподает пение. Среди его учеников Н. Самойлова, О. Петров, М. Степанова. Но главное, Рупин – Рупини сам становится знаменитым исполнителем русских песен, за что современники называют его «наш Русский певец».

В 1831 и 1833 гг. Рупин издает две тетради народных песен, каждая под заглавием «Народные русские песни, аранжированные для голоса и хора с аккомпанементом форте-пиано. Ея Императорскому величеству всемилостивейшей Императрице Александре Федоровне Всеподданнейше посвящает Иван Рупини»¹ Каждая песня, как видно из заглавия, изложена в двух вариантах: голос с фортепианным сопровождением и трех-пятиголосное хоровое переложение без сопровождения (при этом верхний голос повторяет сольный вариант напева, т. е. «голос» песни, только что приведенный с фортепианным сопровождением). В трехголосных обработках (которых в сборниках большинство) фактура выдержана, как правило, в простейшем кантовом виде – два верхних голоса в терцию или сексту, бас – функционально-гармоническое сопровождение с редкими мелодизированными ходами. Это «фактурное клише» наследует прежде всего традицию нотных рукописных песенников, широко распространенных в России в XVIII – начале XIX в. Что касается партии сольного голоса, то она предназначена для выдающихся мастеров, виртуозно варьирующих песенный напев. Причем его основной прием – богатейшие внутрислоговые распевы, что типологически соответствует лучшим образцам протяжных лирических песен крестьянской традиции. Таким образом, Рупин, имея дело с песнями, мелодико-гармонический строй которых уже прошел «сито» городского или усадебного домашнего музицирования, ориентированного на европейскую, мажоро-минорную систему, развивает свои вокально-концертные версии, опираясь на вершинные достижения русской песенности в ее естественной крестьянской традиции.

По составу тетради Рупина включают в себя как песни, опубликованные в первых двух музыкальных сборниках русских песен (В. Ф. Трутовского и Н. А. Львова –

¹ СПб., у Бернарда, б/г. Датировка установлена по объявлениям в газете «Северная пчела».

И. Прача), так и несколько песен, которые публикуются им впервые, например «Не шуми, мати зеленая дубрава», «Ах, не одна во поле дороженька пролежала», рекрутская «Не белы-то снеги», «Уж как пал туман на синё море».

Обе тетради несколько раз переиздавались как один сборник. В первом случае, по-видимому, вскоре после выхода второй тетради тот же нотоиздатель, М. И. Бернгард, издал с тем же титулом (но без года) сводный сборник Рупина, но почему-то исключил из него три песни – одну из первой тетради («Солнце на закате») и две из второй («Ты отрада, радость мой» и «Ах ты Ванюшка, размалиновый»). Таким образом, в сводном сборнике Рупина оказалась всего 21 песня (вместо возможных 24). Но именно этот усеченный сборник и стал позднее, после смерти Рупина в 1850 г., переиздаваться другими издателями (музыкальный магазин «Одеон», Ф. Стелловский и П. Юргенсон)².

Наконец, уже в советское время вышло новое издание сборника под редакцией и с предисловием В. М. Беляева и с вводной статьей Т. В. Поповой³. За основу этого издания взят сводный сборник Рупина (21 песня); восстановлена песня «Солнце на закате» из первой тетради, первое издание которой (1831) сохранилось в нотном отделе РНБ. Кроме того, в качестве приложения редактор включил две песни из этого же сборника, но в более поздней, концертной обработке Рупина.

Две песни («Голубчик, голубчик ты мой» и «Я по цветикам ходила»), получившие новую концертную обработку и объединенные композиционно (по принципу медленно – быстро), входили в еще один небольшой сборник концертных обработок, изданный Рупиным: «Семь народных русских песен, положенных на один голос с вариациями и аккомпанементом фортепиано» ([СПб.], 1836). По сравнению с двумя первыми тетрадями 1831–1833 гг. в него включены две новые песни: «Вы молодчики, размолодчики», «Как вечер тоска нападала» (№ 3–4).

² См.: Бацер Д. М., Рабинович Б. И. Русская народная музыка: Нотографический указатель (1776–1973). Часть вторая. М., 1984 (№ 1245–1250).

³ Рупин И. Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора / Под ред. и с пред. В. М. Беляева и с вводной статьей Т. В. Поповой. М., 1955.

Однако с именем Рупина, творческое наследие которого и в целом, и в фольклористической его части изучено плохо, связана еще одна загадочная история. Во вступительной статье к советскому переизданию сборника Рупина Т. В. Попова писала: «Ни в одном из известных книжных и нотных хранилищ и библиотек до настоящего времени не удалось обнаружить одного из рупинских сборников, вышедшего под названием: “Русский певец и фортепианист”. Сборник песен А. Снегирева с мелодиями И. Рупини. СПб., 1836–1837»⁴.

На самом деле речь должна идти не о сборнике Снегирева – Рупина, но о музыкальном журнале, который начал издавать Снегирев и в каждом номере которого кроме фортепианных пьес К. Черни или К. Майера публиковалось по четыре песни в обработке Рупина.

В Отделе нотных изданий и звукозаписей Российской национальной библиотеки (ОНИиЗ РНБ) сохранился единственный выпуск журнала, на титульном листе которого значится: «Русский певец и фортепианист, издаваемый А. Снегиревым. 1836. Первый год. С.-Петербург». Известный музыковед-библиограф Б. Л. Вольман, описывая периодические издания того времени, сообщает о том, что в 1836 г. А. Снегирев начал издавать в Петербурге ежемесячный журнал «Русский певец и фортепианист». Журнал «содержал русские песни, аранжированные для голоса с сопровождением фортепиано И. Рупини (Рупиным), и фортепианные пьесы К. Майера. Количество выпущенных номеров остается неизвестным. В газете “Северная пчела” (1836. № 39) объявлялось о выходе в свет № 4 и 5. Имевшийся в нашем распоряжении номер журнала содержал четыре русские песни в обработке Рупини (“Голубчик”, „Я по цветикам ходила”, “Ах! Ты слышишь ли” и “Солнце на закате”) и Рондо, сочинения К. Черни, ор. 412»⁵.

⁴ Попова Т. В. И. А. Рупин и его сборники народных песен // Рупин И. А. Народные русские песни. С. 22. К сожалению, эта же справка буквально повторена автором в краткой словарной статье о И. А. Рупине (Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1978. Т. 4, стлб. 753–754).

⁵ Вольман Б. Л. Русские нотные издания XIX – начала XX века. Л., 1970. С. 43–44. Этот же выпуск включен в каталог: Русские нотные издания первой половины XIX века в фондах

В приведенной справке Вольман допустил ряд неточностей: вслед за Поповой он назвал издателем А. Снегирева, в то время как им был Леонтий Снегирев; «Северная пчела» объявляла в 1836 г. не в № 39, а в № 99 о выходе в свет № 3 и 4, а не № 4 и 5. При ознакомлении с самим выпуском, в котором содержатся перечисленные Вольманом песни в обработке Рупина, нетрудно заметить большие порядковые номера у заголовков – 29–32. Это дает основание предполагать, что описанный Вольманом выпуск «Русского певца и фортепианиста» не был единственным и тем более первым. Предположение подкрепляется и тем, что в «Северной пчеле» в № 25 и 44 за 1836 г. мы находим два объявления, извещающие «любителей» о выходе соответственно № 1 и 2 журнала «Русский певец и фортепианист».

Возможно, этими уточнениями дело бы и закончилось, но в начале 1970-х гг. музыковед-фольклорист С. Я. Требелева и старший библиограф ОНИИЗ РНБ О. Г. Охляковская нашли коробку с оттисками рупинских обработок народных песен, из которых часть сохранилась в переизданном сборнике Рупина 1955 г., а девять до тех пор не были известны. Все оттиски пронумерованы и почти на всех значится: «Аранжировка И. Рупина» или «Г. Рупини» (№ 6–7); на некоторых оттисках имеется дата цензорского разрешения. Сами оттиски сделаны с однотипных нотных клише (с издательскими литерами L. S., т. е. Леонтий Снегирев, на каждой доске) и напечатаны на одинаковой по формату и качеству бумаге. И это формат журнала А. Снегирева «Русский певец и фортепианист».

Отсылая за подробностями к моей давней публикации, в которой описываются и систематизируются материалы этой находки⁶, приведу сводный Перечень оттисков и кратко суммирую выводы того «расследования».

Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ч. 2. (1831–1850). Вып. I. Музыкальные альбомы и сборники. Произведения русских композиторов / Сост. О. Г. Охляковская. Л., 1974 (№ 11).

⁶ См.: Лапин В. А. «Русский певец и фортепианист» // Советская музыка. М., 1973. № 8. С. 107–109.

Перечень оттисков

№ песен	С.	№ досок	Названия песен
1-5	-	-	-
6	4	14	Веселая голова
7	5	14	Уж как пал туман
8	-	-	-
9	2	15	Подружки-голубушки ⁷
10	-	-	-
11	-	-	-
12	5	15	Была Дуня румяна*
13	6	15	Ах ты, Ванюшка, размалиновый*
14	7	15	Молодка, молодка молодая
15	8	15	Ах ты, день ли мой
16	-	-	-
17	3	17	Что красotka молодая
18	4	17	Пошли наши подружки
19	-	-	-
20	-	-	-
21	-	-	-
22	-	-	-
23	9	17	Ах, что это за сердце
24	10	17	Голова ль моя, головушка (Цензурное разрешение 17 июня 1836 г.)
25	2-3	19	Вы молодчики*
26	4	19	Как вечер тоска*
27	-	-	-
28	-	-	-
29	2-3	21-22	Голубчик, голубчик
30	4-5	21-22	Я по цветикам ходила
31	6-7	21-22	Ах! Ты слышишь ли
32	8	21-22	Солнце на закате ⁸ (Цензурное разрешение 29 марта 1837 г.)
33	2-3	23	Чем я винен пред тобою*
34	4-5	23	Ах, мимо рощицы*
35	6-7	23	Долина, долинушка*
36	8-9	23	Полно, солнышко* (Цензурное разрешение 22 мая 1837 г.)

⁷ Звездочками отмечены песни, которых нет в опубликованном наиболее полно сборнике Рупина 1955 г.

⁸ Этой песни в оттисках нет. В перечень она включена на основании описанного Вольманом выпуска журнала «Русский певец и фортепианист».

По-видимому, издатель Леонтий Снегирев и Рупин договорились, что в каждом выпуске задуманного ежемесячного журнала будут публиковаться песни в обработке Рупина плюс одна-две фортепианные пьесы популярных тогда в Петербурге композиторов Черни и Майера. Очевидно, Рупин обязательство выполнил полностью: судя по оттискам, он подготовил 36 песен, по четыре в каждый выпуск. По расчету номеров песен, номеров награвированных досок, по цензорским разрешениям и объявлениям газеты «Северная пчела» получается, что сохранившийся и описанный Вольманом экземпляр – восьмой выпуск журнала (на нем номер не указан; номера объявлялись только в сообщениях «Северной пчелы»).

Обсуждая с издателем план журнала, Рупин, очевидно, решил заново составить песенную подборку для журнала «Русский певец и фортепианист». К ранее изданным 24 песням, большинство из которых было подвергнуто незначительной переработке и освобождено от хоровых вариантов, Рупин добавил еще двенадцать. Из них восемь были обработаны в концертном стиле, резко отличавшемся от его предыдущей манеры. Вместе с ними в предпоследний (восьмой) выпуск журнала вошли концертные обработки четырех песен из первых двух тетрадей (№ 29–32). А четыре новые песни заняли их место в более ранних выпусках в соответствующей скромной аранжировке. Таким образом, вслед за ранее изданными сборниками Рупин фактически предполагал дополнить журнальную подборку третьей – концертной – тетрадью песенных обработок⁹.

Итак, свою часть работы для журнальной публикации Рупин выполнил. Доказательство тому – найденные оттиски его обработок. А это значит, что доски, содержащие эти обработки, были уже награвированы и даже прошли цензуру. Но либо все выпуски журнала, кроме одного, оказались утерянными, либо, что не менее вероятно, по каким-то причинам в свет вышли не все предполагавшиеся номера. И тогда, естественно, композитор должен был попытаться издать хотя бы то, что раньше не публиковалось.

С. Я. Требелева нашла в ОНИиЗ РНБ еще пять песен в обработке Рупина. Одна из них, также сохранившаяся

⁹ Все оттиски, о которых идет речь, описаны в каталоге О. Г. Охляковской (№ 612–618; 620–623; 625; 628; 630–631).

яся в виде оттиска, – «Вечор я, младешенька» – числится как снегиревское издание (под номером доски 136). Возможно, эта песня предназначалась для «Русского певца и фортепианиста», но указанный оттиск к журнальной публикации отношения уже не имел.

Четыре другие песни, найденные Требелевой, до сего времени в обработках Рупина не были известны. Они объединены по две в развитые двухчастные композиции (по все тому же, популярному в то время принципу медленно – быстро) и выпущены двумя отдельными изданиями. В одном из них имеется цензорское разрешение – «Январь 1838 г.». Издание принадлежало тому же Л. Снегиреву, но вошло в серию, которая стала выходить в свет отдельными произведениями с общим титульным заглавием: «Сборник новейших романсов с аккомпанементом форте-пиано. С.-Петербург. Гравировано и печатано у Л. Снегирева и Комп. № 85» (№ доски 147. С. 64–70). Заголовки на странице 64: «№ 27. Вариации. “Я не знала ни о чем в свете тужить”. Аранж. И. А. Рупини»; на странице 69: «Вариации. И. Рупини» (песня «Над рекой девка стоит»).

Другое издание, содержащее обработку двух песен «Говорил-то мил, сердечной друг» и «Сени, мои сени», опубликовано под заглавием: «Две русские песни с вариациями, музыка соч. Ивана Рупини. С.-Петербург, Тамм и Крих». Выпуск их следует отнести уже к 40-м гг. XIX в., когда началась издательская деятельность Ф. Тамма и К. Криха.

Возможно, все четыре песни также предназначались для журнала «Русский певец и фортепианист». Но после того как его выпуск по каким-то причинам расстроился, композитор сумел издать эти песни отдельно. Принцип их обработки по стилю близок «концертной тетради», особенно ее последним четырём песням (см. таблицу, № 33–36).

К сожалению, эти материалы до сих пор не опубликованы.

Рукописная версия «Собрания» Львова–Прача (еще раз к истории легендарного сборника)*

Санкт-Петербург, начало XIX столетия.
...На столе три печатные книги, составляющие два нотных издания: «Собрание народных русских песен» 1790 г. и двухтомное «Собрание русских народных песен» 1806 г. Рядом – четвертая, рукописная, книга, текст титульного листа которой почти буквально совпадает со вторым изданием: *«Собрание Русских народных песен с их голосами положенных на музыку Иваном Прачем. (Далее из титула печатного издания опущена фраза: «Вновь изданное с прибавлением к оным второй части» и указание части – первая или вторая соответственно. – В. А.) Музыку гравировал и печатал К. Фролов. С дозволения Санктпетербургского Цензурного Комитета печатано в типографии Шнора. Санктпетербург 1806 года»*. Внизу титульного листа тем же почерком приписано: *«Первое издание печатано в типографии Горного училища 1790 года»*. На обороте титульного листа точно повторяется текст второго листа издания 1806 г.

Описываемый сборник хранится в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1336). Он хорошо сохранился (кроме титула и нескольких первых листов, с частично утраченными фрагментами); представляет собой довольно большую книгу поперечного формата (23x33 см) в твердом переплете, с кожаным корешком, на котором золотом вытеснено *«Собран. пес. И. Прач»*. Рукопись беловая, без помарок и исправлений, написана каллиграфически ясным почерком. По предположению Н. С. Серegiной, познакомившейся с рукописью, такой устойчиво характерный почерк, в частности нотный, мог принадлежать руке профессионального певчего конца XVIII – начала XIX в. К этому можно добавить следующее. В рукопи-

* Опубликовано в сб.: Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации. Обзоры / Сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. СПб., 2003. Вып. 2. С. 32–52.

си есть специфическая форма записи текста – подтекстовка, которая по певческим правилам того времени представляла собой текст, разбитый на слоги, без дефисов между ними. В нашем сборнике ошибок в этом смысле, кажется, нет. И это может косвенно свидетельствовать в пользу того, что для человека, выполнявшего чистовой вариант сборника, такая форма письма была вполне привычной¹.

На многих листах хорошо просматриваются водяные знаки – литерные и рисованные филигранные. Литерная часть:

EDMEADS & PINE
1805

В справочнике С. А. Клепикова этот литерный знак указан под № 995². Рисованная часть представляет собой сложно орнаментированную композицию с общим контуром вазы и растительным крестом-лилией вверху. У Клепикова эта часть филиграней не зафиксирована, поэтому воспроизводим ее здесь.



Филигранные с годом изготовления бумаги дают достаточно надежную датировку рукописи. Известно, что в то время бумага была довольно дорогим материалом и частными лицами впрямую не закупалась. Историки считают, что максимальный срок ее использования был пять лет, обычный же – два-три года. Бумага, на которой написан сборник, имела, по-видимому, ежегодную маркировку: в рукописи, обнаруженной Клепиковым, – 1804, в нашей – 1805 г. Следовательно, можно с доста-

¹ Пользуюсь случаем поблагодарить за консультацию Н. С. Сергину.

² См.: Клепиков С. А. Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX века. М., 1959.

точной уверенностью предполагать, что рассматриваемый рукописный сборник писался сразу после выхода в свет второго издания «Собрания» в 1806 г. Отсюда и возможная датировка рукописи – около 1807 г.

Рукопись содержит 93 листа, страницы не нумерованы; пронумерованы только песни (с 1 по 154). Каждая песня записана, как правило, на одной странице: сверху – ноты с подтекстованной первой строфой между нотными станами, под ними – текст песни, обычно со второй строфы. Песни под № 68, 69 и 104, 105 не вписаны, остались чистые листы с разлинованными нотными строчками вверху. Сборник, таким образом, в известной мере продолжает традицию рукописных нотных сборников псалмов, кантов и песен, широко бытовавших в течение всего XVIII в.³, и столь же естественно вписывается в традицию салонных поэтических и музыкальных альбомов пушкинской поры. Однако это не салонный альбом, а тщательно составленный сборник, объединяющий материалы двух изданий и исправляющий некоторые недостатки второго издания (полный перечень песен, содержащихся в рукописи, см. в Приложении).

Первоначальный владелец рукописи провел текстологическое сравнение обоих изданий и получил в результате, по существу, новую, вполне оригинальную версию книги. Как принято сейчас говорить, это могло быть третье, дополненное, переработанное и отредактированное издание. Но третье издание И. Прач напечатал в 1815 г. с тех же досок, т. е. буквально повторил издание 1806 г. Владелец же рукописи не оставил никаких помет, которые могли бы помочь в установлении его имени. Ясно только, что это не Прач. Поэтому будем пока именовать его Автором рукописного сборника (РС).

Итак, что же фактически сделал в рукописном варианте «Собрания» наш Автор? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно напомнить историю второго по времени появления (после первых выпусков сборника В. Ф. Трутовского) и самого знаменитого из ранних нотных сборников русских народных песен. История его вот уже 200 лет привлекает к себе внимание музыкантов, композиторов, фольклористов и историков отече-

³ См.: Васильева Е. Е., Лапин В. А. Кант; Псалма, псалм, псалом // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. I – XVIII век. Кн. 2. СПб., 1998.

ственной музыкальной культуры⁴, но до сих пор остаются без ответов многие из связанных с ним загадок. На титуле первых трех изданий «Собрания» (1790, 1806 и 1815) значится только имя Ивана Прача⁵. В течение первых ста лет «Собрание» и оставалось для широкой музыкантской и музицирующей публики «Сборником Прача», из него обильно, десятками чудесных мелодий и песенных текстов черпали все русские музыканты. Сбылись слова, которыми завершалась вступительная статья первого и последующих изданий сборника: «Собрание сие имеет и все достоинство подлинника».

Только в 1896 г. вышло четвертое издание, измененное название которого восстанавливает подлинное имя: «Русские народные песни, собранные Н. А. Львовым». Во вступительной статье А. Е. Пальчикова, подготовившего это издание, эмоционально и убедительно доказывается авторство Николая Александровича Львова (1753–1803) как инициатора, составителя, автора записей песенных текстов и вступительной статьи к сборнику и его первого издателя⁶.

⁴ См.: *Беляев В. М.* «Собрание народных русских песен с их голосами» Львова – Прача // Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Под ред. и с вступ. ст. В. М. Беляева. М., 1955; *Васильева Е. Е., Лапин В. А.* Львова Н. А. и Прача И. сборник // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. I. Кн. 2. СПб., 1998.

⁵ Ян Богумир (Иоганн Готфрид), в Петербурге – Иван Прач (ок. 1750(?) – 1818) – музыкант, чех из Силезии; в конце 1770-х гг. приехал в Петербург как «клавирист» и педагог. Начал со скромной должности учителя «музыки на клави-кордах» в Смольном институте благородных девиц, а затем в младших классах Театральной школы. Однако уже через десять лет вошел в элитарный круг петербургского общества. А. Л. Порфирьева допускает, что здесь могли иметь место ма-сонские связи. См.: *Порфирьева А. Л.* Прач // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб., 1998.

⁶ Казалось бы, справедливость восстановлена: А. Е. Пальчиков ссылался на свидетельства Г. Р. Державина, Ф. П. Львова, митрополита Евгения (Болховитинова) – современников и близких друзей Н. А. Львова. Но уже в XX столетии от Н. Ф. Финдейзена до В. М. Беляева, редактора пятого издания, систематически преувеличивается роль «прогрессивного труженика» Прача и умаляется значение «аристократа» Львова в создании сборника. Завершает эту кампанию Б. Л. Вольман, аргументируя предположение, что вовсе «не Н. А. Львов был инициатором издания песенника, а Прач. Не Львов

Много позднее, уже в наше время, выяснится, что в создании сборника и, вероятно, в нотной записи какой-то части песен Н. А. Львову помогал Е. И. Фомин (1761–1800) – талантливейший русский композитор, входивший в круг ближайших друзей Львова⁷. В конечном итоге роль Прача в первоначальной подготовке сборника вполне проясняется и примерно соответствует тому, что было указано на титульном листе первого издания – «на музыку положил», т. е. записал мелодии песен нотами и сочинил к ним клавирный аккомпанемент.

Сборник, по-видимому, сразу же стал пользоваться популярностью. Показателен в этом смысле большой, смешанный по составу рукописный нотный «Песенник» 1804 г., принадлежавший Н. Ф. Финдейзену: половина его песен (85) заимствована из «Собрания» Львова-Прача⁸. Корпус подлинных народных песен, впервые сгруппированных Н. А. Львовым по жанровым разделам; написанное им фактически первое в России

поручил Прачу гармонизовать песни, а Прач воспользовался помощью Львова, его песенными текстами, советами, возможностью записи песен в его доме и т. п. Подтверждают такое предположение и та инициатива и настойчивость, которые проявил Прач при переиздании обновленного песенника уже после смерти Львова, а также авторское право Прача на песенник и гравированные доски издания, бывшие его собственностью» (*Вольман Б. Л.* Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957. С. 146). Высказывается предположение о том, что и «предисловие к первому изданию написано Львовым, но, по-видимому, при непосредственном участии Прача» (Там же. С. 144). Вольман доводит до логического конца тенденцию советской музыкальной историографии. Опровергать эту гипотезу нет необходимости, тем более что в 1980-е – 1990-е гг. подробно проясняется выдающаяся роль Львова в истории русской культуры последней четверти XVIII в. См.: *Глумов А. Н.* Н. А. Львов. М., 1980; *Львов Н. А.* Избранные сочинения / Вст. статья, сост., подг. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1994; *Крюков А. Н.* Львов // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб., 1998.

⁷ См.: *Руднева А. В.* Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает» // Музыкальная фольклористика. М., 1973. Вып. 1; *Келдыш Ю. В.* К истории оперы «Ямщики на подставе» // *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.

⁸ См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М., 1929. Т. 2. С. 336.

профессиональное фольклористическое исследование («О русском народном пении») – все это в лице И. Прача получило достойное оформление: будучи чутким музыкантом и опытным педагогом, он стилистически точно услышал запрос времени в характере своих клавирных обработок. А время тогда характеризовалось, с одной стороны, возмужавшим интересом к народно-национальной культуре, а с другой – расширяющейся сферой домашнего музицирования, от салонно-аристократического и усадебного до купечески-мещанского. В этом плане деятельность знаменитого львовско-державинского кружка в целом аккумулировала художественно-эстетические потребности своей эпохи и давала мощный импульс дальнейшему развитию русской культуры.

В таком контексте более понятны и изменения, которые произошли во втором издании, и сам факт двух переизданий сборника, появившихся друг за другом в самое непродолжительное время. Вышедшее уже после смерти Львова, второе издание 1806 г. существенно отличалось от первого. В него добавлено 52 новых песни, так что за вычетом двух исключенных в сборнике стало 150 песен. Серьезной редактуре подверглась вступительная статья, названная теперь «Предупреждением» (и вновь вышедшая без указания автора). Она стала композиционно компактнее и гораздо стройнее: опущены пространные рассуждения о музыке вообще, о русско-греческих аналогиях и возможных заимствованиях «от греков». Зато обозначен общеевропейский контекст происхождения песен у разных народов Европы, названы наиболее крупные русские и европейские композиторы, работавшие в это время в Петербурге и использовавшие в своих произведениях русские народные песни. Кроме того, поставлен вопрос о русском народном стихосложении и песенной просодии, прописаны или упомянуты такие детали функционирования народных песен, на которые мог обратить внимание только человек, глубоко и серьезно размышлявший об истории русской традиционной культуры. Словом, рискнем утверждать, что автором новой редакции вступительной статьи мог быть только сам Львов.

В подтверждение этой гипотезы рассмотрим еще одно обстоятельство, на которое исследователи до сих пор не обращали внимания. Финдейзен в своих «Очерках» приводит документальную историю о том, как в 1811 г. Прач письменно обращался в Академию наук с предло-

жением напечатать в академической типографии третий выпуск «Собрания». Он хотел, «чтобы Типография своим коштом (т. е. за счет Типографии или Академии наук. – В. Л.) и на своей хорошей бумаге отпечатала для него 600 экземпляров текстов и 900 экземпляров музыки. За сие Г. профессор Прач предоставляет Типографии: 1-е. Навсегда 157 медных досок, на которых гравирована Музыка. 2-е. Предоставляет также и право Авторское, которым может навсегда пользоваться (Типография. – В. Л.), <...> но с тем: чтобы по выдаче ему желаемого количества экземпляров, Типография остановилась продажей от себя на один год»⁹. Дело почему-то не сладилось, хотя была уже получена резолюция о «доставлении» Прачем медных досок в Комитет Академии наук, «дабы по соображению с ценою оных досок (Комитет. – В. Л.) мог сделать хозяйственное свое положение согласно с пользою Академии»¹⁰. На этот колоритный документ ссылались не однажды, подчеркивая в первую очередь авторское право Прача на сборник, но, как представляется, весь объем имеющейся в нем исторической информации еще далеко не прочитан.

В данном случае нас интересуют именно медные доски с награвированными на них нотами и подтекстовкой. В ненаборных нотных изданиях конца XVIII в. гравирование нотных досок было самой трудоемкой и высокооплачиваемой работой, подобной по технике и сопоставимой по оплате с художественной гравировкой. Вольман полностью приводит подробно описанный «Счет напечатанной на щет кабинета ее императорского величества опере с нотами» под заглавием «Начальное управление Олега», подготовленной в типографии Горного училища в 1791 г.¹¹ Из него следует, что в этом дорогом, художественно и полиграфически роскошном издании с частью тиража в кожаных и сафьяновых переплетах собственно изготовление нот составило две трети от общих расходов в 7000 рублей. Конечно, «Олег» – уникальное в России XVIII в. партитурное издание. Но и выпуск клавиров был весьма дорогим удовольствием. Двумя годами раньше в типографии Горного училища выходит клавир оперы «Фе-

⁹ Там же. С. 331.

¹⁰ Там же. Примеч. 370.

¹¹ Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. С. 136–137.

вей» – примерно в том же формате и того же объема, что и вышедшее на следующий год в той же типографии «Собрание народных русских песен». Выпуск «Февей» обошелся казне примерно в 2500 рублей¹². Кстати, Прачу и было поручено сделать клавирные переложения этой и двух следующих опер.

Однако если стоимость типографских расходов по выпуску клавирной оперы «Февей» (а стало быть и вышедшего вслед за тем «Собрания») превышала шесть годовых окладов Прача в бытность его преподавателем Театральной школы (а 400 рублей – по тем временам, весьма высокий оклад для музыканта), мог ли Прач сам оплатить гравирование нотных досок новых 52 песен, дополнивших второе издание сборника в 1806 г.? Вопрос чисто риторический – конечно, нет. Но работа была выполнена и скорее всего не за собственный счет Львова, потому что даже в пору расцвета своей деятельности он не был особенно богатым человеком. Более вероятно, что через своих высокопоставленных друзей и в силу признанного авторитета в художественно-аристократической среде и в высших придворных кругах он мог добиться «казенного кошта» для исполнения задуманного.

Не лишне напомнить, что в число близких друзей Львова входил один из самых просвещенных людей своего времени, историк, библиофил и одновременно тогдашний владелец типографии Горного училища граф А. И. Мусин-Пушкин (будущий издатель «Слова о полку Игореве»); он давно и тесно дружен с А. В. Храповицким, поэтом и драматургом, личным секретарем Екатерины II, фактическим соавтором-редактором оперных либретто императрицы и, главное, человеком, отвечавшим за издание «екатерининских» опер и их постановку; наконец, именно в доме у Львова слушал пораженный Дж. Сартти знаменитую протяжную «Высоко сокол летает». Львов, Мусин-Пушкин, Храповицкий (разумеется, по высочайшему благоволению) и осуществили в типографии Горного училища грандиозный для России того времени проект – пять фундаментальных нотных изданий за три года: оперные клавирные «Февей», «Горобогатырь Косометович» (1789), «Песнолюбие», «Собрание народных русских песен» (1790) и, наконец, партитуру «Начальное управление Олега» (1791). При этом

¹² Там же. С. 138, 213.

Н. А. Львов в последнем издании был не только рисовальщиком всех гравюр и виньетов, не только поименованным переводчиком и литературным редактором «Объяснения на музыку, господином Сартием сочиненную» и автором «Предуведомления», но и, как предполагают исследователи, литературным, музыкальным и художественно-техническим редактором всего издания¹³.

В таком контексте наше предположение выглядит вполне реальным. В ряду перечисленных придворных изданий сборник народных песен, подготовленный Львовым, оказался наиболее ценным для будущего русской культуры. Сам Львов это, конечно, хорошо понимал. Вполне вероятно, что немедленный и очевидный успех «Собрания», а может быть, и настойчивые пожелания ближайших друзей побудили его, пользуясь благоприятной издательской конъюнктурой, не мешкая продолжить работу. Отсюда – запись следующих 52 песен, обработанных затем Прачем и, что самое важное, награвированных, т. е. подготовленных к расширенному переизданию сборника. В пользу такого предположения говорит и то обстоятельство, что мастер-гравер К. Фролов, названный на титуле второго издания, по видимому, готовил и доски первых ста песен. Во всяком случае, ноты и подтекстовки песен, обозначения номеров и итальянских терминов первого издания и добавленных во втором издании не различаются между собой, в них сохраняются все характерные особенности начертания. Тут несомненна рука одного мастера. Добавим еще, что создание нового варианта вступительной статьи также оказывается частью подготовки автора к новому изданию¹⁴.

¹³ См.: *Вольман Б. А.* Русские печатные ноты XVIII века. С. 139–140. См. также: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России... С. 328.

¹⁴ Нужно отметить, что Ю. В. Келдыш, разделяя общепринятую точку зрения, высказал допущение, что подготовка второго издания могла происходить еще при жизни Н. А. Львова «и с его участием» (*История русской музыки. Т. 2: XVIII век. Часть вторая.* М., 1984. С. 249). Более определенно высказывался М. К. Азадовский: «Не исключена возможность, что новое предисловие было подготовлено еще Львовым» (*Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М., 1958. [Т. 1] С. 74). В марте 2001 г. проходили торжества, посвященные 250-летию со дня рождения Н. А. Львова. (Летом того же года выяснилось, что дата эта ошибочна: в архивных материалах

Сам Львов не успел довести свой замысел до конца. Изменялись обстоятельства; дважды при его жизни происходили перемены на российском императорском престоле, и оба раза драматически. Один из первых указов Павла I (1796) о запрещении вольных типографий (частично разрешенных Екатериной II с 1769 и полностью – с 1783 г.) явно не способствовал появлению любого рода изданий. В последние годы жизни Львов часто и подолгу болел, при этом он много ездил, но все-таки не забыл оставить все материалы сборника, т. е. записи песенных текстов и новую редакцию статьи (скорее всего, в черновиках), все награвированные нотные медные доски и авторские права своему помощнику Прачу. Надо думать, оставил ему и соответствующий наказ.

После смерти Львова, вероятно, как только позволили обстоятельства, Прач выпустил второе издание сборника в расширенном составе (150 песен) и с новым вариантом вступительной статьи. Добавим, что он поменял местами разделы свадебных и хороводных песен и, симметрично распределяя песни по двум частям-томам нового издания, сделал это не всегда последовательно. Не обошлось, конечно, и без титульного «верноподданного» подношения «с глубочайшим благоговением». Кроме того, философское отступление Львова в первом издании вступительной статьи расширено Прачем (или литератором, который ему помогал) про-

Торжка, на родине Львова, обнаружена метрическая запись с годом его рождения – 1753. Скорее всего, по распространенному тогда обыкновению, Николеньке «увеличили» возраст, чтобы пораньше записать в Измайловский полк.) По материалам научной конференции А. Б. Никитина подготовила к печати сборник. Она и познакомила нас со статьей А. С. Розанова, посвященной главным образом судьбе типографии Горного училища в конце XVIII в. и ее тогдашнего директора И. Т. Третьяковского, в которой впервые публикуется обнаруженный Розановым типовой документ из фондов Кабинета ЕИВ. Приведем полное название этого документа, представленного директором типографии Горного училища: «Счет напечатанной за щет Кабинета Ея Императорского Величества книге под заглавием <Собрание русских народных песен с нотами>, том 1-й». Розанов датирует документ 1791 или 1792 г. (Статью обнаружила в рукописных фондах Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки М. П. Пряшникова.)

странным и весьма неловким перечнем того, что содержат в себе русские народные песни, и, в частности, «везде священное подобострастие к Государям». Это уже явно не стиль Львова.

Надо, впрочем, отметить, что Прач сделал одну очень разумную вещь. По-видимому, испытывая некоторые финансовые трудности и подстраховывая свое предприятие, он заранее объявил подписку на новое издание и включил в него полный список «Имен Господ подписавшихся». Список содержит около 140 фамилий, почти всегда представленных с именами-отчествами и соответствующим титульным обращением. Он демонстрирует выразительный – по засвидетельствованному интересу к музыке русских народных песен – социальный срез тогдашнего петербургского общества: от высшей аристократии, близкой ко двору (князей, княгинь, графов и графинь), до простых «господ» – Пеца, Дитмара, Клевера (издатели, книго- и нототорговцы), капельмейстера Эдуарда Бианки или просто неких господ Грунта, Гусева, Панова или Папеншналя. После каждого имени стоит цифра, обозначающая, вероятно, количество заказанных экземпляров издания. Обычно это цифра 1, но есть подписчики и на два экземпляра (например, Ея Высокопревосходительство Екатерина Ивановна Нелидова), на четыре-пять (Н. П. Дюкля, А. В. Ольхин, А. Ф. Лабзин), а Ф. Дитмар (поначалу компаньон И. Герстенберга, а с 1800 г. – самостоятельный петербургский нотоиздатель) подписывается на шесть экземпляров. Всего подписка собрала чуть ли не 200 экземпляров.

Список составлен достаточно произвольно, в несколько приемов либо разными лицами, но в каждом из пяти «заходов» в общем выдерживается последовательность от высших «сиятельств» к низшим «господам». До списка поименованы все члены императорской фамилии, которые «к получению сего издания Песен всемилостивейше благоволили изъявить Высочайшую волю Свою», – обе императрицы, царствующая и вдовствующая, и пятеро великих князей и княжон. Список этот остается открытым для исследователей, так как, насколько нам известно, он еще не был предметом специальных исторических изысканий¹⁵.

¹⁵ За консультацию благодарю Ф. Э. Пуртова.

Но вернемся к рукописи. Автор РС выстраивает ее следующим образом: титул; «О русском народном пении» – вступительная статья из издания 1790 г.; «Ко второму изданию Предуведомление» – статья из второго издания 1806 г.; «Реестр песням» – с названиями жанровых разделов, но со сквозной нумерацией, № 1–152; ноты и тексты песен – также со сквозной нумерацией, № 1–154.

Общие установки Автора РС вполне очевидны: 1) объединить материалы двух изданий: оба варианта вступительной статьи и весь корпус песен включая две, по какой-то причине опущенные Прачем во втором издании (песен оказывается 154, а не 152; к этому вопросу мы еще вернемся); 2) восстановить последовательность жанровых разделов и песен внутри разделов, порядком перепутанных Прачем, в соответствии с первым изданием; песни, добавленные в обоих томах второго издания, последовательно продолжают песни первого издания в каждом разделе; 3) сделать сборник более удобным для практического использования, чтения статей и музицирования. Дробная нумерация песен, самостоятельная внутри каждого раздела, особенно во втором издании (т. е. отдельная в каждом томе) чрезвычайно затрудняла ориентировку в сборнике. То же относится и к вступительным статьям, где отсылки к той или иной песне были «слепыми», т. е. обозначались номерами без названий. Во втором издании ссылки особенно громоздки, например: «Из пастушьих песен одна в числе протяжных второй части под № 7, другая между плясовыми первой части под № 10». Кроме более удобной сквозной нумерации песен Автор РС в отсылках обеих статей заменяет номера на их названия, точнее на песенные инципиты (т. е. тексты первых строчек), и вводит в текст пространственные постраничные сноски, которые имелись в обеих редакциях статей.

Через 150 лет этот подход фактически реализует В. М. Беляев в переиздании сборника (1955). Однако в своем намерении сделать сборник максимально удобным в домашнем пользовании Автор РС шел гораздо дальше Беляева. Он упрощает нотную запись песен, превращая трехстрочную запись (партия голоса и клавирный аккомпанемент) в двухстрочную клавирную. При этом мелодическая линия выделена в партии правой руки штилями вверх, а поскольку в сопровождении Прача мелодия практически всегда дублировалась,

в упрощенной форме записи сохранилась вся фактура его обработок. Подтекстовка первой строфы вписана между клавишными строчками с точным распределением по слогам. Такая форма записи давала возможность петь песню с сопровождением или просто играть ее как инструментальную пьесу.

Нужно отметить, что автор рукописи не просто владел музыкальной грамотой, но был очень хорошим музыкантом. Обнаруженные нами случаи легкой музыкальной редактуры свидетельствуют о высоком уровне его музыкальной культуры.

Несколько замечаний о составе песен и записи текстов в РС. Выше уже говорилось, что в последовательности разделов и песен Автор РС ориентируется на первое издание, дополняя его песнями, появившимися во втором издании. Тут, однако, не обошлось без некоторых недоразумений. Так, в первом разделе (Протяжные) под № 50 и 51 повторяются песни № 6 и 18 соответственно. Следующий раздел (Плясовые) дополнен двумя малороссийскими песнями, взятыми из соответствующего раздела, – № 113 «Ой не видтиль месяц светит» и № 114 «Ой послала меня мати»; при этом они повторены и в разделе малороссийских песен (№ 153 и 154 соответственно). В разделе свадебных поменялись местами песни № 120 и 121. В разделе хороводных последняя песня поставлена первой (№ 125).

Кроме того, в двух случаях в дополнение к основному нотному тексту Автор приводит еще по одному музыкальному варианту, не указывая источников заимствования (нами пока не установленных), – возможно, авторские записи вариантов, известных ему в устной традиции. Это плясовая «За святыми воротами черничка гуляла» (№ 78) и малороссийская «Катилися возы» (№ 141). Наконец, наибольшие расхождения обнаруживаются в последнем разделе – Малороссийские песни. Во-первых, две песни, которые, как уже отмечалось, были ранее включены в конец раздела русских плясовых, повторены здесь тоже в самом конце раздела и всего сборника. (Любопытно, что в общем «Реестре песням» их нет, он заканчивается № 152.) Во-вторых, опущены две песни: «Чи яж кому виноват» (по изданию Беляева, № 149) и самая последняя песня «На бережку у ставка» (по Беляеву, № 152). В-третьих, тексты многих песен, как и их заглавия, по сравнению с изданием 1806 г. заметно русифицированы, например «Гей во поле вишня»

вместо «Гей у поли вышня», «Беду себе купила» вместо «Биду соби купила», «Да просил меня Герасим» вместо «Да просив мене Горасим» и т. п. Можно думать, что это фиксация естественного процесса освоения популярных украинских песен в русской фольклорно-слободской среде и в практике домашнего музицирования. Кроме того, если эти песни ко времени составления РС воспринимались уже как вполне русские, то в их текстах снимаются нарочитые украинизмы.

Что касается очень популярной тогда песни «На бережку у ставка», которая, как известно, была любимой песней князя Г. А. Потемкина и звучала в исполнении хора и оркестра на знаменитом празднике 1791 г. (в Таврическом дворце, по случаю победы под Измаилом), то тут можно высказать следующее соображение. Вслед за О. Е. Левашевой музыковеды считают, что единственное в своем роде развитое вариационное сопровождение, включенное В. Ф. Трутовским в четвертый выпуск сборника (1795), представляет собой клавирное переложение хоровой и оркестровой партитуры О. Козловского¹⁶. В издании 1806 г. Прач дал свою версию вариационной композиции такого же масштаба, явно ориентируясь на обработку Козловского-Трутовского. Вполне возможно, что Автор РС мог знать эту историю и даже располагать партитурой Козловского, напечатанной в Москве в 1794 г. (хотя и без имени композитора). Во всяком случае он решил не включать обработку Прача в свою рукопись.

В записи текстов песен используются приемы сокращения, знакомые как по печатным изданиям, так и по рукописным нотным книгам псалмов, кантов и песен. Иногда в подтекстовках употребляются выносные буквы в конце слова или слога (возможно, для экономии места и, конечно, в силу традиции). В некоторых случаях Автор РС исправляет грамматические ошибки, может быть, приводит форму записи в соответствие с изменившимися нормами письменного языка. Приве-

¹⁶ См.: Левашева О. Е. Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963; Вольман Б. А. Русские печатные ноты... С. 156–157; Келдыш Ю. В., О. Е. Левашева. История русской музыки. Т. 2. С. 238. Иной точки зрения придерживался М. А. Лобанов. См: Лобанов М. А. Трутовского В. Ф. сборник // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Кн. 3. СПб., 1999. С. 180.

дем один пример из шуточно-плясовой песни «Во Донских во лесах» (известной также с зачинами «Веселая голова» или «Капитанская дочь»):

Беляев, № 90

Ворочуся я на зад,
Другу выговорю:
Ты послушайка не годной,
Погадай не годяй...

РС, № 92

Ворочуся я назад,
Другу выговорю,
Другу выговорю,
В глаза выругаю:
Ты послушай-ка негодной,
Погадай негодяй...

Тут очевидны не только грамматические исправления. Гораздо важнее, что Автор РС записывает более полный текст, восстанавливая и певческий повтор строки, и еще одну дополнительную строку, отсутствующую у Прача. Так что степень внимания при переписывании и владение музыкально-песенным материалом Автора РС можно оценить очень высоко.

Наконец, еще один пример, связанный с текстом знаменитой святочной подблюдной песни «Уж как слава Тебе, Боже, на небеси, Слава!» (в РС № 135, у Беляева – № 132). Многократно использованная русскими композиторами XIX в. в качестве разного рода «слав», в наше время она известна только по музыке, поскольку в издании 1955 г. оригинальный текст ее вообще не приводится. Беляев искусственно сконструировал текст из придуманной им самой первой строки «Слава на небе солнцу высокому», две следующие взял из первого издания, а далее заимствовал текст не очень ясной по жанру песни – то ли подблюдной, то ли свадебной – из сборника И. П. Сахарова (1838). Мы имеем возможность привести здесь три варианта полных текстов – из двух первых изданий, практически недоступных читателю, и из нашего РС.

Издание 1790 г.:

Уж как слава Тебе Боже на небеси, слава!
Еще ету мы песню хлебу поем, слава!
Еще хлебу поем, хлебу честь воздаем, слава!

Издание 1806 г.

Уж как слава Тебе Боже на небеси, слава!
Государю нашему на сей земле, слава!
Ево цветное платье не носится, слава!
Ево верные слуги не стареются, слава!
Ево добрые кони не ездятся, слава!

Мы песню сию Государю поем, слава!
Государю поем, Ему честь воздаем, слава!

РС

Уж как слава Тебе Боже на небеси, слава!
Государю нашему на сей земли, слава!
Ево цветное платье не носится, слава!
Ево верные слуги не стареются, слава!
Ево добрые кони не ездятся, слава!
Еще эту мы песню хлебу поем, слава!
Еще хлебу поем, хлебу честь воздаем, слава!
Мы песнь сию Государю поем, слава!
Государю поем, Ему честь воздаем, слава!

В первом издании это, вероятно, одна из подлинных коротких припевок, звучавших скорее всего в начале святочных подблюдных гаданий. Во втором издании после сохранившейся начальной строфы приводится более развернутый величальный текст, в котором традиционное формульное обращение «(Го)сударь» (ср. свадебное «Государь ты мой батюшка, Государыня родна матушка» или святочное же обращение колядовщиков «Ты позволь, сударь-хозяин, Ты позволь, господин») неуловимо вибрирует по смыслу с верноподданническим «Государь». Автор РС, верный своему принципу, объединяет оба варианта, едва ли задумываясь о фольклорно-этнографической строгости текста.

Остается сформулировать источниковедчески один из самых важных вопросов: кто мог быть автором этого рукописного «Собрания»? Напомним, что, с большой долей вероятности, происходившее имело место в Петербурге в 1807 г. Рассмотрим две рабочие версии, исходя из того, что это должен быть, как показано выше, музыкально хорошо образованный человек, с чутким «фольклорным» слухом и достаточно широким кругозором в области народных песен.

Версия 1 – линия Фоминых. Рукописное «Собрание» поступило в рукописный фонд Российского института истории искусств в 1952 г. от вдовы Николая Петровича Фомина. Н. П. Фомин (1864–1943) – композитор, пианист и дирижер (окончил Санкт-Петербургскую консерваторию в 1891 г. по классам Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и А. Г. Рубинштейна), фактический создатель «Великорусского оркестра» (работал с В. В. Андреевым в качестве музыкального руководителя с 1889 г.), автор большого числа обработок русских народных песен для оркестра народных инструментов;

в конце жизни – профессор Ленинградской консерватории. Из его «Автобиографии» и рукописных воспоминаний о детстве (КР РИИИ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 1 и 3) следует, что атмосфера дома была очень музыкальной. Отец, служивший в Министерстве финансов, прекрасно играл на фортепиано, скрипке, гитаре, бегло «читал генерал-бас» и вообще слыл знатоком музыки с широким кругозором. В числе друзей, часто бывавших и музицировавших в доме Петра Илларионовича, – знаменитый бас Осип Петров, скрипач Г. Венявский, двоюродный брат Николая И. О. Рыбасов – дирижер Александринского театра.

В одной из рукописных тетрадок Фомина на отдельной странице помещен без заглавия следующий список, который мы приводим полностью:

Ипат Фомин, род. в 1726 г.

Евстигней Ипатович, род. 5 авг. 1761 г. † 11 апр. 1800 г.

Илларион Евстигнеевич, род. 3 июля 1797 г. † 5 марта 1851 г.

Петр Илларионович, род. 6 окт. 1819 г. † 1 февр. 1888 г.

Николай Петрович, род. 2 авг. 1864 г. († 19 ноября 1943 г.)

[Вписано другой рукой карандашом. – В. Л.]

Ясно, что это родословная по мужской линии, причем хорошо известная в роду, судя по точности дат рождения и смерти каждого. Родословная подтверждает глухую информацию «Музыкальной энциклопедии» о том, что Н. П. Фомин – правнук композитора Е. И. Фомина (МЭ. М., 1981. Т. 5). Об Ипате Фомине и Евстигнее Ипатовиче нам кое-что известно. Ипат – отставной солдат-артиллерист, бывший канонир Тобольского пехотного полка; его сын, Е. И. Фомин, – знаменитый «болонский академик», замечательный русский композитор, в ряду ближайшего окружения Львова. О Петре Илларионовиче и Николае Петровиче мы уже говорили. Фактически нет никаких сведений о сыне композитора, Илларионе Евстигнеевиче. Очевидно, он не был известным музыкантом, но в любом случае не мог стать автором РС, поскольку в то время ему было около десяти лет.

Итак, рукописная книга могла попасть в дом Фоминых еще при Петре Илларионовиче, который, судя по воспоминаниям сына, относился к числу активных участников бытового домашнего музицирования в Петербурге. Сам же правнук Е. И. Фомина был не просто высоко образованным музыкантом, но на протяжении всей своей творческой жизни занимался русскими на-

родными песнями. Так что РС мог быть одной из его настольных книг, судя по аккуратным карандашным пометкам в рукописи, очень, впрочем, немногим.

Версия 2 – линия Львовых. Известно, что сам Н. А. Львов, обладая широчайшей музыкальной эрудицией, прекрасно играл на фортепиано и пел. Три его дочери получили великолепное домашнее музыкальное образование, постоянно участвовали в любительских оперных спектаклях и домашнем музицировании. Непременным участником таких вечеров был младший двоюродный брат Николая Александровича – Федор Петрович Львов (1766–1836), будущий директор Придворной певческой капеллы (1826–1836), активный сторонник восстановления древнерусского знаменного пения. Его сын, Алексей Федорович Львов (1798–1870), – сановный петербургский вельможа, в то же время хорошо известный и концертирующий в Западной Европе скрипач-виртуоз, композитор и дирижер; в Петербурге – активный музыкально-общественный деятель (между прочим, автор гимна «Боже, царя храни»); после смерти отца на четверть века принимает на себя директорство Капеллы.

Со вторым, расширенным, изданием 1806 г. популярность «Собрания русских народных песен», по видимому, сильно возрастает (что подтверждается и появлением третьего издания 1815 г.). Но после смерти Львова сменяется уже второе поколение, и в общественном сознании утверждается одна из легенд музицирующего Петербурга – «Сборник Прача», поскольку имя Львова ни в одном издании не названо. Вслед за прошедшими незаметно высказываниями в печати «старика Державина» и митрополита Евгения (Болховитинова) Ф. П. Львов уже в весьма почтенном возрасте пытается еще раз восстановить справедливость. В 1834 г. в брошюре «О пении в России» он, в частности, очень подробно вспоминает о восхитительном музицировании, прежде всего о многоголосном ансамблевом пении русских песен в доме своего старшего знаменитого кузена. Директор Певческой капеллы очень ясно и точно формулирует суть замысла и усилий Н. А. Львова относительно издания русских народных песен, безусловную принадлежность ему вступительной статьи в сборнике (думаю, не случайна и перекличка названий брошюры и статьи «О русском народном пении»), и, наконец, роль Прача в реализации этого проекта.

Ф. П. Львов наверняка знал и о подготовке второго, существенно расширенного и переработанного издания сборника. И вероятно, ревниво и тщательно сравнивал оба издания, положив их рядом на своем столе...

Между прочим, в 1810 г. Федор Петрович женился вторым браком на одной из дочерей Львова, Елизавете.

Так, скорее всего, могла выглядеть история нашего рукописного собрания и его Автора. Где и когда пересеклись еще раз семьи Львовых и Фоминых, когда и как РС оказался в доме Фоминых, – эти вопросы остаются открытыми.

Приложение

Содержание рукописного сборника, хранящегося в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1336)¹⁷

Титул:

Собрание Русскихъ народныхъ песенъ съ ихъ голосами
положенных на музыку Иваномъ Прачемъ.

Музыку гравировалъ и печаталъ К. Фроловъ.

Съ дозволения Санктпетербургскаго Цензурнаго Комитета
печатано въ типографіи Шнора.
Санктпетербургъ 1806 года.

Первое издание печатано въ типографіи Горнаго училища
1790 года.

Оборот титула:

Его императорскому величеству всемилостивейшему госу-
дарю императору АЛЕКСАНДРУ ПАВЛОВИЧУ самодержцу
всероссійскому.

Съ глубочайшимъ благоговениемъ подноситъ верноподданный
Иванъ Прачь.

О русскомъ народномъ пении

<<Ко второму изданию Предуведомленіе>>

¹⁷ Текст титульного листа и названия песен воспроизводятся по рукописному оригиналу с сохранением орфографии подлинника. Восстановленные публикатором фрагменты титульного текста особо не отмечаются; расположение текста на плоскости листа сохраняется приблизительно. В Регистре справа в скобках указаны номера песен по изданию В. М. Беляева (1955).

Реестръ песням

Протяжныя

1. По горам. [1]
2. Ахъ ты садъ ли ты мой садочекъ. [2]
3. Какъ доселева у насъ братцы. [3]
4. Что пониже было города Саратова. [4]
5. Как у батюшки въ зеленомъ саду. [5]
6. Не пой, не пой младенькой соловейко. [6]
7. Скучно матушка весной мне быть одной. [7]
8. У дороднова доброва молодца. [8]
9. Ахъ таланъ ли мой, таланъ такой. [9]
10. Помнишь ли меня мой светъ въ дальней. [10]
11. Не бушуйте вы ветры буйные. [11]
12. Молодка, молодка молодая. [12]
13. Ахъ реченьки, реченьки холодныя. [13]
14. Говорила я другу милому. [14]
15. Ахъ ты Волга, Волга матушка. [15]
16. Ахъ ты душечка красная девица. [16]
17. Еще вниз то было по матушке Камышинке. [17]
18. Ахъ чтожь ты голубчикъ невесел сидишь. [18]
19. Какъ у нашева широкова двора. [19]
20. Ахъ ты поле мое, поле чистое. [20]
21. Въ низъ по матушке по Волге. [21]
22. Какъ на матушке на Неве реке. [22]
23. Ты дуброва моя дубровушка. [23]
24. Ахъ! на чтожь было, да к чемужъ было. [24]
25. Ивушка, ивушка зеленая моя. [25]
26. Белолица, круглолица, красная девица. [26]
27. Ахъ какъ тошно мне тошненько. [27]
28. У душечки, у красной у девицы. [28]
29. Дорогая ты моя матушка. [29]
30. Вылетала голубина на долину. [30]
31. Ты детинушка, сиротинушка. [31]
32. Не спала то я младешенька, не дремала. [32]
33. Ты воспой, воспой младъ жавороночекъ. [33]
34. Высоко соколь летаетъ. [34]
35. Я пойду ли молоденька во всю темну ночь. [35]
36. Солнце на закате, время на утрате. [36]
37. Получилъ от девушки письмо сей часъ. [37]
38. Как вечер тоска нападала. [38]
39. Ахъ ты матушка! голова болить. [39]
40. Вспомни, вспомни мой любезный! [40]
41. Как проходит дорогая мимо кельи. [41]
42. Чемъ тебя я огорчила, ты скажи. [42]
43. За моремъ синичка не пышно жила. [43]
44. Ахъ! со вечера порошица снегу выпадала. [44]
45. Я не знала ни о чемъ въ свете тужить. [45]
46. Ахъ! по морю... морю синему. [46]
47. Ахъ! ты день ли мой денечек. [47]
48. Какъ на дубчике, два голубчика. [48]

49. Цвели, цвели цветики да поблекли.	[49]
50. Не пой, не пой мой младенькой соловейко.	[6]
51. Ахъ! что жъ ты голубчикъ не весель.	[18]
52. Ахъ! что это за сердце, во мне все.	[50]
53. Со восточной со сторонушки.	[51]

Песни плясовья¹⁸

54. Ахъ деревня от деревни не подалеку.	[52]
55. Ахъ во саду саду, люблю садовую.	[53]
56. Я по светлице хожу млада хожу.	[54]
57. Во лесочке комарочковъ много уродилось.	[55]
58. Осердился мой милой другъ на меня.	[56]
59. По сенечкам ходила я гуляла.	[57]
60. Ходила младешенька по борочку.	[58]
61. Во лужях я ходила, въ зеленыхъ горе мыкала.	[59]
62. Ахъ утушка луговая!	[60]
63. Капитанская дочь.	[61]
64. Во поле береза стояла.	[62]
65. Соловей мой, соловеюшка!	[63]
66. Ужъ какъ по мосту мосточку.	[64]
67. Мне моркотно молоденькой.	[65]
68. Натальюшки, Марьюшки.	[66]
69. Как пошла наши подружки.	[67]
70. Во селе, селе Покровскомъ.	[68]
71. У меня ль во садочке.	[69]
72. Я сидела либо день, либо два.	[70]
73. Земляничка ягодка.	[71]
74. Загулялъ я молодець.	[72]
75. Пойду млада по Дунаю, погуляю.	[73]
76. Не свивайся.	[74]
77. Выйду ль я на реченьку.	[75]
78. За святыми воротами.	[76]
79. Собирались красны девки.	[77]
80. Во лужяхъ, во лужяхъ, еще во лужяхъ зеленыхъ.	[78]
81. Ай по улице молодець идетъ.	[79]
82. Противъ краснова солнышка.	[80]
83. Вечоръ я у милова при милости была.	[81]
84. Ой! на горе, горе, на высокой, на крутой.	[82]
85. Во саду ли, въ огороде девица гуляла.	[83]
86. Ахъ! жилъ я молодець во своей деревне.	[84]
87. Ахъ! вы кумушки, голубушки, подружки.	[85]
88. Заваруй, варуй, варуйко.	[86]
89. Какъ кума то к куме въ решете.	[87]
90. Вы раздайтесь, разступитесь.	[88]
91. Ахъ! по мосту, мосту, по калиновомъ мосту.	[89]
92. Во донскихъ во лесахъ, стоит бражка.	[90]
93. Полно солнышко изъ за лесу светить.	[91]
94. Ахъ сени мои сени, сени новья мои!	[92]

¹⁸ В корпусе песен раздел озаглавлен: Песни плясовья или скорья.

95. При далинушке калинушка стоитъ.	[93]
96. Изъ подь камешка, изъ подь белава.	[94]
97. Я пойду, пойду въ зеленой садъ гулять.	[95]
98. Какъ у наших у воротъ.	[96]
99. Ельникъ мой ельникъ.	[97]
100. Ой на горе дубъ, дубъ.	[98]
101. Улица, улица широкая моя.	[99]
102. За речушкой яръ хмель.	[100]
103. По улице мостовой шла девица за водой.	[101]
104. За долами, за горами, за лесеми.	[102]
105. Возле речки, возле мосту.	[103]
106. Ужь ты Ваня, Ванюшка!	[104]
107. Эй!... что девушке зделалось!	[105]
108. Ахъ! шла наша Федосья съ высокого.	[106]
109. Ой на горке, на горочке.	[107]
110. Как ходиль, гуляль Ванюша.	[108]
111. Изъ подь дуба, изъ подь вяза.	[109]
112. Ты поди моя коровушка домой.	[110]
113. Ой не видтиль месяц светить.	[137]
114. Ой послала меня мати.	[142]

Песни свадебныя

115. Что не пава, светъ, по двору ходить.	[111]
116. Что во светлой во светлице.	[112]
117. Черезъ речку черемха лежала.	[113]
118. Матушка, что во поле пыльно.	[114]
119. Изъ за лесу, лесу темнаго.	[115]
120. Ахъ! жарко в тереме свечи горят.	[117]
121. На море утушка купалася.	[116]
122. А кто у насъ холостой.	[118]
123. Ай сборы, сборы Грушенькины.	[119]
124. Во тереме гусли лежали.	[120]

Песни хороводныя

125. У меня ли мужъ водопьяница.	[130]
126. А мы просо сеяли, сеяли.	[121]
127. Не спаси бо игумну тому.	[122]
128. Заинька попляши.	[123]
129. Околь Дону.	[124]
130. Заплетися плетень.	[125]
131. Ай во поле!	[126]
132. Стояло тутъ тугово дерево.	[127]
133. Что во городе было во Казани.	[128]
134. Кругъ куста.	[129]

Песни святочныя

135. Ужь какъ слава Тебе Боже на небе!	[132]
136. Живъ, живъ Курилка.	[133]
137. Ужь какъ звали молодца.	[134]
138. Ужь я золото хороню.	[131]
139. А гуси вы, гуси!	[135]

140. Маки, маки, маковицы. [136]

Песни малороссійскія

141. Катилися возы съ горы. [138]
142. Ой подь вишнею, подь черешнею. [139]
143. Ой краче, краче да чорненькій воронь. [140]
144. Ой, гай, гай, гай, гай зелененькій. [141]
145. Гей во поле вишня, чему не черешня. [143]
146. А чи то тая Кулина живе близь дороги. [144]
147. Шука рыба въ море, гуляе доволи. [145]
148. Беду себе купила, да за свои гроши. [146]
149. Ехавъ козакъ за Дунай, сказалъ дивчине. [147]
150. Въ славномъ городе Переяславе. [148]
151. Ой на гречке бело цветъ, да уже опадае. [150]
152. Да просиль меня Герасимъ. [151]

На этом Реестр заканчивается. В самом же корпусе песен, который начинается сразу после Реестра, есть продолжение:

153. Ой не видтиль месяц светить. [137]
154. Ой послала меня мати. [142]

Николай Александрович Львов и его «Собрание народных русских песен» (новые данные)*

Н. А. Львов – явление исключительное для России конца XVIII века своею способностью откликаться на все возможные требования, с которыми страна обращалась к людям творчества: ученым, поэтам, инженерам, архитекторам, садоводам, фольклористам, создателям книг.

Н. А. Львов – один мог удержать в своих руках быстро развивающуюся культуру эпохи во всем ее разнообразии... Перемены совершались во всех ее гранях. И люди, подобные Н. А. Львову, не только отражались в этих гранях своими энциклопедическими интересами, но и сами формировали эти грани, объединяя их единым стилем эпохи...

Д. С. Лихачев

На фоне растущего интереса к истории русской культуры и особенно к переломному для нее времени XVII–XVIII столетий имя Николая Александровича Львова все более привлекает к себе внимание. Многогранная художественная одаренность и, в то же время, поразительная деятельность его натуры имели следствием удивительную внутреннюю цельность личности, органичность всего объема его трудов и интересов. Можно попытаться выделить и обобщенно обозначить основные сферы его занятий следующими символами: **Архитектура – Земля – Слово – Музыка – Русская песня**. Вокруг каждого символа вырастут кроны широких областей его творчества и гроздь конкретных творений. Причем в каждой области Львов не просто что-то создавал или создавал нечто оригинальное – он создавал шедевры, художественные или научные (см. схему на с. 421).

Схема, конечно, отражает интересующий нас вопрос только в первом приближении и предполагает многочисленные дополнения и уточнения, но даже в таком виде поражает обилием внутренних взаимосвязей, перекрещиваний и взаимообусловленностей.

* Опубликовано в сб.: Н. А. Львов. Жизнь и творчество. Ч. II: Культурное наследие / Ред.-сост. и науч. ред. А. Б. Никитина. СПб., 2008 (Петербургский Рериховский сборник. Вып. VII). С. 196–203.

Сферы творческой деятельности Н. А. Львова



Воистину, только Львов, по словам Д. С. Лихачева, мог удержать в руках все многообразие русской культуры своего времени. В знаменитом кружке Львова – Державина, который объединял выдающихся поэтов, литераторов, художников и музыкантов, Львова считали «гением художественного вкуса». Теперь, по мере того, как все определеннее прорисовывается весь объем его деятельности и творчества, мы со все большим основанием можем называть его гением русской культуры последней четверти XVIII столетия. Что касается шедевров Львова, то они и сейчас, в начале XXI столетия, остаются для нас шедеврами.

Одним из них, безусловно, является «Собрание народных русских песен» 1790 г., подготовленное Львовым и «положенное на музыку» Иваном Прачем. Банальным кажется расхожее в подобных случаях выражение о том, что сборник выдержал испытание временем.

Спрос на него был, по-видимому, таким, что за первую четверть века он выдержал еще два расширенных переиздания: в 1806 и 1815 гг. «Собрание» Львова – Прача сразу вошло в золотой фонд русской музыкальной культуры, оказавшись фактически первым фундаментальным изданием русского музыкально-песенного фольклора. К тому же корпус песен предварялся вступительной статьей Львова «О русском народном пении», которая по праву считается первым профессиональным исследованием, открывающим историю отечественной музыкальной фольклористики¹.

«Собрание» вышло в свет в ряду пяти уникальных нотных изданий, осуществленных в короткое время в типографии Горного училища. Это клавирные переложения двух комических опер на либретто Екатерины II – «Февей» с музыкой В. А. Пашкевича и «Горе-богатырь Косометович» с музыкой Мартина-и-Солера (1789); опера на либретто поэта и драматурга, личного секретаря императрицы А. В. Храповицкого «Песнолюбие» с музыкой Мартина-и-Солера и «Собрание народных русских песен» (1790) и, наконец, снова на либретто Екатерины II, симфонически-хоровая партитура «исторического представления» «Начальное управление Олега» с музыкой Дж. Сарти, В. А. Пашкевича и К. Каннобио (1791). Храповицкий, который был фактически соавтором-редактором оперных либретто императрицы, лично отвечал за издания и постановки «екатерининских» опер, естественно, не упустил случая опубликовать и поставить свою оперу. Однако для истории гораздо более важным оказалось то, что он с юности был дружен с Львовым и, вероятно, именно он пригласил Львова участвовать в этом предприятии. И в последнем, художественно-полиграфически роскошном издании Львов не только рисовал все виньеты и гравюры, перевел на русский язык «Объяснение на музыку» Дж. Сарти и на-

¹ См.: Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. С. 71–76; Вульфийус П. А. К истории русской музыкальной фольклористики // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Вст. статья, сост. и комм. П. А. Вульфийуса. М., 1979. С. 13–16; Беляев В. М. «Собрание народных русских песен с их голосами» Львова – Прача // Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Под ред. и с вст. статьей В. М. Беляева. М., 1955.

писал собственное «Предуведомление», но и, как считают исследователи, был общим литературным (совместно с Храповицким), музыкальным, художественным и техническим редактором всего издания². По предложению нами определению «Начальное управление Олега» – не только нотное партитурное издание европейского уровня, но и шедевр художественно-полиграфической культуры книги. И этот шедевр фактически создан тоже Львовым.

Но вернемся к «Собранию» и приведем полный текст его титульного листа: «Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. Часть 1-я. Печатано в типографии Горного училища. 1790». Таким образом, на титуле сборника значилось только одно имя – Иван Прач. Это даровитый музыкант, «клавирист» и композитор, чех по происхождению, приехав в Петербург в конце 1770-х гг., стал «профессором игры на клавикордах» в Смольном институте благородных девиц, а затем и в Театральной школе³. Вероятно, через Дж. Сарти и Мартина-и-Солера, также преподававших в Смольном институте, он познакомился с Львовым и был привлечен им к подготовке издательского проекта в Горном училище. Во всяком случае кроме «Собрания» Прач объявлен автором переложений «для клавир с голосами» на титулах всех трех оперных клавиров.

Как известно, Львов не любил ставить свое имя – ни в печатных, ни в рукописных работах. Это обстоятельство доставляет немало трудностей, например, для историков архитектуры, занимающихся его наследием. Так и с «Собранием»: не указав своего имени ни на титуле, ни во вступительной статье, Львов заложил основание для мифа, который возник очень быстро. Миф этот – «Сборник Прача». В двух идентичных между собой (с одних досок) переизданиях, вышедших вскоре после смерти Львова (1806 и 1815), сборник значительно увеличился в объеме (150 песен против 100); изменилось расположение песен; была существенно переработана вступительная статья. Имени Львова снова нет, как и в первом издании, назван один Прач.

² См.: Вольман Б. А. Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957. С. 139.

³ См.: Порфирьева А. А. Прач // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Том I – XVIII век. Кн. 2. СПб., 1998.

Все эти обстоятельства имели далеко идущие последствия.

Во-первых, сборник стал, по-видимому, очень популярен в сфере бытового музицирования и распространялся даже в привычной для XVIII – начала XIX в. практике рукописных нотных книг. Показателен смешанный по составу рукописный «Песелник» 1804 г., который описал Н. Ф. Финдейзен: половину его, 85 наименований, занимают песни из «Собрания» Львова – Прача. Иначе говоря, в рукописный песенник были включены почти все песни первого издания⁴.

Во-вторых, сборник очень скоро стал классическим источником русского музыкально-песенного фольклора. Из него черпали материал русские музыканты всех рангов – и практики-хоровики, и составители репертуарных сборников для школ и солдатских полковых хоров, и композиторы-классики, от Глинки до Чайковского и Римского-Корсакова.

В-третьих, сборник во всех случаях именовался «Сборником Прача». И хотя после двух переизданий друга Львова Г. Р. Державин, митрополит Евгений (Болховитинов) и Ф. П. Львов (младший кузен, а в 1826–1836 г. директор Певческой капеллы) еще пытались восстановить в печати подлинное имя автора, миф уже сформировался, и до конца XIX в. легендарный сборник существовал в общественном сознании под этим, в значительной мере мифологическим названием.

В 1896 г. вышло новое, четвертое по счету, издание с измененным названием: «Русские народные песни, собранные Н. А. Львовым». Подготовивший его А. Е. Пальчиков во вступительной статье, ссылаясь на свидетельства современников, утверждает авторство Львова как инициатора, собирателя, автора записей песенных текстов и вступительной статьи, наконец, первого издателя «Собрания». Однако, несмотря на, казалось бы, полную убедительность доказательств, в XX в., и особенно в советской музыковедческой историографии, полемика вспыхивает вновь. В ход пускается тяжелая артиллерия партийной идеологии – во что бы то ни стало и вопреки некоторым документальным

⁴ См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М., 1929. Т. 2. С. 336. К сожалению, рукописный сборник, описанный Финдейзенном, до сих пор не обнаружен.

фактам дезавуировать «аристократа» Львова и поднять «музыкального труженика» Прача. Но – отсылаем читателя к нашей статье, где все эти перипетии, так же как и история переизданий сборника, подробно описаны, вплоть до роскошного юбилейного американского издания 1987 г.⁵

В фондах Кабинета рукописей Российского института истории искусств нам в руки попал вполне оригинальный рукописный сборник «Собрания», который мы атрибутировали примерно 1807 г., т. е. он составлен сразу после выхода в свет второго издания 1806 г. В статье, посвященной этой рукописи, предпринята попытка заново рассмотреть историю первых двух изданий и роли в них Львова и Прача⁶. В частности, высказано предположение, что Прач никак не мог оплатить работу по подготовке нотного издания такого объема, поскольку гравировка нот с подтекстовками на медных досках была самой трудоемкой и высокооплачиваемой, сопоставимой с изготовлением художественных гравюр. В целом расходы по первому изданию сборника могли равняться шести годовым окладам Прача. (Мы исходили из стоимости примерно такого же по объему клавирного издания оперы «Февей».) Отсюда ясно, что найти возможность оплаты такого масштаба мог только Львов, и скорее всего за казенный счет, поскольку он участвовал в реализации проекта нотных изданий в типографии Горного училища. Доводом в пользу нашего предположения были два документа, обнаруженные академиком А. Н. Пыпиным в архиве Кабинета Ее Императорского Величества (ЕИВ): счета на оплату расходов по изданию опер «Февей» и «Начальное управление Олега»⁷.

⁵ См.: *Васильева Е. Е., Лапин В. А.* Львова Н. А. и Прача И. сборник // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Том I – XVIII век. Кн. 2. СПб., 1998. С. 153–158.

⁶ См. статью «Рукописная версия “Собрания” Львова – Прача (еще раз к истории легендарного сборника)», публикуемую в настоящем издании.

⁷ См.: Сочинения [императрицы] Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина. Т. II. СПб., 1901. С. 330–332, 367–369. Счет на «Начальное управление Олега» по публикации А. И. Пыпина полностью приводится в книге: *Вольман Б. А.* Русские печатные ноты XVIII века. С. 136–137.

Теперь мы получаем документальное подтверждение этой гипотезы: «Счет напечатанной за счет Кабинета Ея Императорского Величества книге под заглавием «Собрание русских народных песен с нотами» обнаружен в том же архивном фонде и, видимо, уже достаточно давно был подготовлен к печати А. С. Розановым. Статья долго лежала в другом архиве и наконец благодаря М. П. Пряшниковой публикуется в сборнике «Н. А. Львов. Жизнь и творчество. Ч. II: Культурное наследие». Однако публикуемый Розановым документ ставит ряд новых вопросов. Сформулируем некоторые из них, не прописанные Розановым, внимание которого было в большей мере сосредоточено на судьбе типографии и ее тогдашнего директора И. Н. Третьяковского.

Итак, вопрос 1. Почему в графе «Печатание показанных нот» указано «275 экземпляров»? Может быть, это косвенное подтверждение предположения, высказанного В. М. Беляевым, о том, что «первое издание «Собрания» было выпущено в свет в двух видах: полностью и с одними только песенными текстами»⁸.

Вопрос 2. Что означают 13 ½ медных досок с награвированными на них нотами «к одной книге», притом, что полировка каждой из них стоила почти вдвое больше, чем та же процедура при подготовке «Олега», а по весу доски «Собрания» были, по нашей прикидке, почти в четыре раза тяжелее и, следовательно, гораздо большей площади, чем доски с партитурной гравировкой⁹. Сопоставление этих показателей с количеством нотных страниц в изданиях дает основание предполагать, что на одной доске для «Олега» гравировался один разворот, т. е. две страницы оперной партитуры, а на доске для сборника – два разворота, т. е. четыре страницы клавирных обработок Прача.

Но тогда возникает вопрос 3.

Известно, что в 1811 г., уже после второго выпуска сборника (1806), И. Прач обращается в Академию наук

⁸ Беляев В. М. «Собрание народных русских песен с их голосами» Львова – Прача. С. 5. (Р. С. Это предположение подтвердилось: автор настоящей статьи получил подобный текстовый экземпляр сборника без нот в фондах БРАН.)

⁹ Мы сравнивали данные счета, публикуемого в сборнике «Н. А. Львов. Жизнь и творчество. Ч. II: Культурное наследие» А. С. Розановым, и аналогичного документа, опубликованного Б. А. Вольманом.

с предложением напечатать за ее счет третье издание «Собрания», за что он «предоставляет Типографии <...> навсегда 157 медных досок, на которых гравирована Музыка» сборника¹⁰. Каким образом возникли 157 досок, если во втором издании к первым 100 песням (13 ½ досок) добавилось только 52? Это можно объяснить только одним предположением, а именно, что для первого издания на каждом условном развороте гравировались ноты четырех песен и, следовательно, на каждой доске с двумя разворотами было награвировано по восемь песен. Физически это было вполне возможно, поскольку ноты сборника – не партитура, а клави́р с пением, т. е. три нотные строки. А поскольку такие доски должны были быть весьма неудобными в обращении (по нашим расчетам, формат их должен был составить приблизительно 100 x 80 см), позднее их могли разрезать на части таким образом, чтобы на каждой доске осталось по одной песне. И уже в таком формате резались дополнительные доски для второго издания.

Впрочем, это объяснение оставляет открытым вопрос о фактической возможности такого большого формата нотных досок. Во всяком случае, профессор А. П. Милка, подробно исследовавший, в частности, процесс гравирования и печати баховских нот в Германии в 1740-х гг.¹¹, в устной беседе с автором настоящей статьи сказал, что встречал сведения о нотных досках того времени с максимальным форматом примерно 50 x 40 см (т. е. с таким же форматом, какой мог, по нашим расчетам, использоваться при издании «Олега»). Но кто знает, может быть, существенно больший формат и реконструированный здесь вполне экономный способ расположения нотного материала на медной гравировальной доске – еще одно изобретение Львова, реализованное мастерами-типографами и граверами Горного училища?

Наконец, последний (пока) вопрос 4, также возникший при знакомстве с публикуемым документом. Кажется, никто из исследователей не обращал внимания на одну любопытную деталь в тексте титульного листа издания 1790 г., во всяком случае, она никем не откомментирована. Ее нет ни в описаниях и обширной

¹⁰ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. С. 331.

¹¹ См.: Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М., 1999.

вступительной статье В. М. Беляева, редактора издания 1955 г., ни в книге Б. А. Вольмана, ни в нашей статье в «Музыкальном Петербурге». Во всех трех случаях приводятся фотоиллюстрации с титульным листом первого издания. Во всех трех случаях тексты титулов совершенно одинаковы – кроме одной подробности, которой нет на иллюстрации в сборнике, подготовленном Беляевым, но на фотоиллюстрации в книге Вольмана (выполненной, вероятно, с другого сохранившегося экземпляра сборника – автор не указывает местонахождение оригинала) она присутствует. Еще раз полностью приведем этот текст: «Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. Часть 1-я. Печатано в типографии Горного училища. 1790». Теперь сравним этот текст с заголовком публикуемого А. С. Розановым документа: «Счет напечатанной на щет Кабинета Ея Императорского Величества книге под заглавием “Собрание русских народных песен с нотами”, том 1-й».

Итак, «Том 1-й» или «Часть 1-я». Можно было бы не обращать внимания на такую малость в титульном тексте издания – мало ли что и сколь витиевато писали на титульных листах того времени? Но перед нами документ, составленный Третьяковским, хорошо образованным директором главной тогда типографии Петербурга, состоящим на службе «при Кабинете». Документ идет на утверждение и подпись лично самой императрице, у которой в поле активного внимания весь этот издательский проект. В нашей статье, указанной выше, была высказана и вторая часть гипотезы, а именно, что Львов, хорошо понимая ценность своего «Собрания» (особенно на фоне «екатерининских» опер), начал готовить новое, дополненное издание сборника. Успел записать тексты еще 52 песен, к мелодиям которых Прач также сделал клавирное сопровождение. Непредвзятое сравнение двух вариантов вступительной статьи (в первом и во втором изданиях) убеждает, что такую редактуру мог выполнить только сам автор, т. е. Львов. Самое же существенное для нашего сюжета – он успел распорядиться, чтобы ноты обработок Прача награвировали на медных досках. Естественно, весь этот материал по смерти Львова остался в распоряжении Прача. Отсюда и те 157 «медных досок с награвированной Музыкой», о которых Прач говорит в письме в Академию наук в 1811 г.

Теперь, осмыслив все имеющиеся данные, мы можем предложить окончательный вариант гипотезы. К изданию 1790 г. Львов подготовил с помощью Прача первые 100 песен «Собрания», обозначив свой замысел на титуле словами «Часть 1-я». Зная о склонности Львова к классическим и симметричным пропорциям, мы с уверенностью можем предполагать, что он изначально задумал подготовить и «Часть 2-ю», в которую должны были войти следующие 100 песен.

Нужно принять во внимание еще одно обстоятельство. По сведениям, любезно сообщенным автору А. Б. Никитиной, в деле 83 того же архивного фонда Кабинета ЕИВ кроме документа, публикуемого в статье Розанова, имеется Высочайший указ от 1786 г. «О напечатании за счет Кабинета ЕИВ сочинений и переводов Н. А. Львова». Вот почему, как нам представляется, важна была эта «маленькая деталь» в тексте титула и в «Счете» на оплату производственно-типографских расходов по «Собранию»: получив Высочайшую визу на оплату «Части 1-й», составитель сборника как бы легализовывал свой замысел и получал определенную гарантию на оплату издания «Части 2-й».

Дальнейший ход событий можно представить следующим образом. После смерти Львова, очевидно, не успевшего подготовить в полном объеме вторую часть «Собрания», у Прача на руках остались новая редакция вступительной статьи (скорее всего еще без названия; во втором издании 1806 г. она будет названа «Предуведомление»), записи полных песенных текстов и награвированные доски следующих 52 песен. Естественно, что у него должны были остаться и доски первого издания. Прач честно старается реализовать замысел Львова, но поскольку теперь уже очевидно, что он не мог самостоятельно записать тексты русских песен (вопреки настойчивым утверждениям советских музыкальных историографов), он находит другое решение. Снимает две песни из первой части, получает в общей сложности 150 песен, делит их ровно пополам и издает двумя книгами, по 75 песен в каждой. Полный титул второго издания выглядит следующим образом (приводим текст по экземпляру, который имеется в личной библиотеке автора): «Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку Иваном Прачем, вновь изданное с прибавлением к оным второй части. Часть первая. С позволения Санктпетербургского Цен-

зурного Комитета. В Санкт-Петербурге, печатано в типографии Шнора. 1806 года». Соответственно, на титуле второй книги значится «Часть II-я». Таким образом, замысел Н. А. Львова о двух частях «Собрания» формально был реализован.

Итак, сеть гипотез развернута. Остается ждать, искать и надеяться, что появятся новые документы, которые либо опровергнут их, либо заставят в чем-то скорректировать, либо – подтвердят¹².

¹² Р.С. к обеим статьям об истории «Собрания» Львова – Прача. Недавно опубликовано новое научно-художественное издание сборника. Полный его стилизованный титул: «Собранные Николаем Львовым Русские народные песни, положенные на музыку Иваном Прачем и опубликованные в 1790–1806 гг. Труды художника Алексея Стрельникова, фольклористов Елены Васильевой и Виктора Лапина изданные вновь в Санкт-Петербурге. 2012». Корпус песен представлен в объеме второго издания 1806 г.; последовательность разделов и песен внутри разделов (частично измененные Прачем во втором издании) восстановлены в соответствии с первым изданием 1790 г., включая две снятые Прачем песни. В текстах восстановлена форма записи оригинальных изданий, в которых использованы различные способы сокращений рефренов; вполне вероятно, что эти способы отчасти заимствованы Н. А. Львовым из нотных рукописных песенников XVIII в. Кроме того, реконструирован оригинальный текст знаменитой подблюдной песни «Уж как слава Тебе Боже на небе, слава!», который, очевидно, по идеологическим соображениям был полностью заменен В. М. Беляевым в издании 1955 г.; в реконструкции текст второго издания дополнен двумя заключительными строками издания 1790 г. Наконец, в приложении приведено факсимиле не публиковавшегося ранее «Списка господ подписавшихся», который открывается перечислением всех членов императорской фамилии (по изданию 1806 г.).

Что касается И. Прача, то его имя также вышло из забвения: опубликован диск CD с записью его камерных сочинений, из которых следует, что этот композитор был профессионалом и достойным представителем венской классической школы.

Вместо заключения К проблеме жанрово-видового состава русского музыкального фольклора*

Слово «жанр» прежде всего вызывает ассоциации с довольно скучной материей вроде «жанровой классификации», «жанрового состава», с каталогами и каталогизацией... А сколько было и есть споров и дискуссий по этому поводу! И Б. Н. Путилов снова и снова обращался к проблематике фольклорных жанров, будучи убежденным в том, что «в конечном счете категория жанра нужна нам не для упорядочения материала и внешней его характеристики, а для проникновения в “мир идей, эмоций, образов” (В. Я. Пропп. – В. А.), созданных в рамках данной жанровой системы»¹. Поэтому не случайно в книге – для отечественной фольклористики революционной – «Фольклор и народная культура» (из которой, по переизданию 2003 г., приведена цитата) вторую часть «Фольклор как творческий процесс» он начинает главой «Проблемы фольклорных жанров».

Но «история фольклора – единая история текстов и находящейся над нею жанровой системы. Для фольклористики важно исследовать, как, на каких основах, из каких корней вырастал жанр, как складывались его принципы, как развивалась система и к чему она пришла. И хотя основной материал исследователю дадут тексты, результатом должна явиться *история* не текстов, а *жанра*». И далее: «Отсюда следует, что реконструкция *систем жанров* национального фольклора на синхронном уровне, выявление наибольшего числа релевантных признаков в самых разных формах, обязательное внесение в эту реконструкцию диахронного начала с подключением аналогичных иноэтнических

* Опубликовано в сб.: Классический фольклор сегодня: Материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Б. Н. Путилова. Санкт-Петербург, 14–17 сентября 2009 г. (ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) / Отв. ред. Т. Г. Иванова. СПб., 2011. С. 265–271.

¹ Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура: In memoriam. СПб., 2003. С. 170 (далее страницы указываются в тексте; все выделения сделаны мной. – В. А.).

систем, попытки проследить истоки и генезис архетипа отдельных систем – все это *генеральные задачи науки*. Они особенно значимы в силу того, что высокая теория здесь прямо смыкается с практикой – необходимостью адекватно прочитать тексты» (с. 169).

Таким образом, необходимость реконструкции *национальной системы жанров*, к которой приходит Путилов, связывается у него отнюдь не с сухой жанровой классификацией, но с необходимой стадией исследований, ведущей к пониманию творческой природы каждого жанра и образующих его совокупностей фольклорных текстов. Стараясь максимально отмежеваться от известных с античности литературоведческих родовых категорий («эпос», «лирика», «драма»), он предлагает свой вариант подхода к решению проблемы.

На место понятия рода как наиболее общего разряда классификации более оправданно поставить понятие «область», предложенное Проппом. <...> В порядке рабочей гипотезы предлагаются следующие области:

- 1) Внеобрядовая проза <...>
- 2) Внеобрядовая песенная поэзия <...>
- 3) Фольклор непосредственно ритуализованных форм (обрядовый, игровой, фольклор магических действий) <...>
- 4) Собственно драматические, не входящие в обряд формы.
- 5) Фольклор речевых ситуаций (так называемые малые формы) <...>

Эти пять областей почти полностью охватывают массив русского фольклора, хотя надо прямо сказать, что стихия его не поддается полной и строгой систематизации» (с. 172–173).

А далее Путилов приводит два любопытных своим сопоставлением примера возможной иерархической классификации внутри «областей». Оказывается, что собственно жанры в первом случае занимают третью позицию, а во втором – седьмую. Первый пример – самого Путилова (по необрядовой прозе); второй – по одной из работ И. И. Земцовского². В цикле статей, посвященных проблеме музыкальных фольклорных жанров, Земцовский именно здесь высказывает предельную по степени классификационной дробности идею считать жанром локально-конкретные формы, «опознаваемые носителями данной традиции», например смоленские веснянки, рязанские веснянки и т. д. (В скобках должен заметить, что Б. Н. Путилов вслед за В. Я. Проппом

² *Земцовский И. И.* К теории жанра в фольклоре // Советская музыка. 1983. № 4. С. 61–65.

всегда был внимателен к исполнительской стороне явлений фольклорной культуры, включая способ исполнения в число обязательных жанровых признаков. И постоянно следил за тем, что происходит в этом плане в работах этномузыковедов.)

Можно соглашаться или не соглашаться с точкой зрения Земцовского, но мне важно показать, насколько различны подходы к проблеме жанра у фольклористов-филологов и этномузыковедов. За этими различиями – объективно совершенно разная природа фольклорной материи, вербальной и музыкальной. Соответственно разные типы и механизмы фольклорного мышления у носителей традиции. Поэтому и в наиболее распространенном определении жанра как категории музыкального фольклора акценты расставляются немного иначе: «Жанр – [это] совокупность фольклорных текстов, *музыкальная структура* которых типизирована под воздействием общественной функции и содержания. Жанр как категория музыкального фольклора может иметь разный смысловой объем, который зависит от исследовательской позиции и специфики описываемого материала»³.

Теперь – к существу того, что здесь предлагается. Сама идея жанрово-видовой классификации русского музыкального фольклора принадлежит Е. Е. Васильвой, и мы в соавторстве с ней дважды выступали по этому поводу на юбилейных конференциях, посвященных В. Я. Проппу и 50-летию Лаборатории народной музыки РАМ им. Гнесиных⁴. Но бурно-дискуссионная реакция слушателей, прежде всего московских этномузыковедов, заставляет снова вернуться к этой проблеме.

Сокровенная суть, которую мы должны постичь, входя в область музыкального фольклора, накапливая и

³ Это определение по Е. В. Гиппиусу, принятое авторами учебника: Народное музыкальное творчество: Учебник для художественных вузов / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005. С. 527 (курсив мой. – В. Л.).

⁴ См.: Васильева Е. Е., Лапин В. А. Историческая поэтика: музыкальный язык фольклора как процесс (из ненаписанной главы) // Морфология праздника: Сборник статей [К 110-летию В. Я. Проппа]. СПб., 2006. С. 34–50; Васильева Е. Е., Лапин В. А. Музыкальный язык русского песенного фольклора: Историческая поэтика // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы международной научной конференции [РАМ им. Гнесиных]. М., 2008. С. 21–30.

пополняя фактический материал, набираясь слухового опыта и осваивая приемы аналитического описания, – это *музыкально-поэтический язык фольклора* и формирующее его *музыкальное мышление*. Разумеется, становление традиционного музыкального мышления и формирование поэтической системы взаимосвязаны и переплетены между собой, но мы должны рассматривать этот процесс с позиции музыкантов. И тогда предметом исследования становится внутренняя, имманентная история музыкально-фольклорного мышления.

Опираясь на представления о фольклоре как процессе и его бытии как особенной жизни, сопоставимой с жизнью языка, построим наши рассуждения в виде *стадиально-иерархической классификации*. Вслед за Путиловым уточним, что при таком подходе *классификация* не должна рассматриваться только как способ того или иного упорядочивания материала, его систематизации. Она должна стать одним из важнейших орудий исследования фольклора как целостной, живой и действенной системы. Крупные разделы такой классификации должны быть осознаны как стадии, вехи исторического развития русского музыкального фольклора и, соответственно, путь исторического формирования и развития традиционного музыкально-песенного мышления.

Итак, за исходную позицию принимается предложение Е. В. Гиппиуса делить русский музыкальный фольклор на два **рода**: *обрядовый фольклор* и *необрядовый фольклор*. (Напомним, что это примерно совпадает со второй и третьей «областями» Б. Н. Путилова.) Следующие уровни классификации – **виды** и **жанры** музыкального фольклора.

Вид – стадиально-историческая категория, по сумме важнейших признаков объединяющая некоторую совокупность музыкально-песенных жанров, например: **вид** – песенно-повествовательный фольклор (*эпос* в широком значении); образующие его **жанры** – былины, духовные стихи, скоморошины, баллады, исторические песни. В классификационном плане можно сказать, что **вид** образует определенная **система жанров**. В историко-процессуальном плане **вид** разворачивается во времени и пространстве, развиваясь в территориально дифференцированную **систему жанров**.

Жанр – термин и понятие принадлежат как *логической*, так и феноменологической внутривидовой классификации. Несколько переформулируя Гиппиуса, можно

предложить следующее определение. **Жанр** – это некоторая совокупность фольклорных текстов, образно-поэтическое содержание и музыкальная структура которых типизированы определенной функцией. Следуя этому определению, можно выделять жанр как категорию песенного фольклора разного объема внутри определенной локальной традиции, и в пределах взаимосвязанной обрядовой системы (календарь или жизненный цикл), и, наконец, в объеме всего корпуса песенного фольклора. Последнее представляет наибольшую трудность, так как в связи с различной структурой и объемом локальных песенных традиций очертания *жанра* становятся менее определенными, поскольку жанры в разных традициях взаимодействуют, трансформируются, функционально взаимозаменяют друг друга и т. д. В частности, в систематике школы Е. В. Гиппиуса приняты дифференцирующие уточнения – *обрядово приуроченные* и *обрядово не приуроченные* жанры, номенклатура которых меняется в различных локально-региональных традициях.

Не претендуя на окончательное решение проблемы, предлагаем рабочую таблицу **жанрово-видового состава**, классического корпуса русского музыкального фольклора.

Русский музыкальный фольклор

Виды	Жанры
Календарно-обрядовый	Заклички; обходные песни; песни соборных хороводных действий
Семейно-обрядовый	Жизненный цикл – материнский и детский фольклор; песни родинно-крестильной, предсвадебной и свадебной обрядности, причитания свадебной и похоронно-поминальной обрядности; позднее – рекрутские и бытовые причитания
Песенно-повествовательный	Былины, духовные стихи, скоморошины и небылицы, баллады, исторические, солдатские песни, частушки-хроники (?)
Хороводно-игровой	Обрядовые хороводы-действия; песни праздничных хороводов-шестивий и гуляний; хороводы-игры и собственно игровые песни молодежных собраний; плясовые песни

Лирика	Ранняя; классическая (протяжные); поздняя (кантовая, городская)
Инструментальная музыка	Ранняя архаичная (пастушеская, охотничья); традиционная (гусли, гудки, сопели, рожки, жалейки, дудки и пр.); поздняя (песенно-танцевальный и плясовой репертуар балалайки, локальных разновидностей гармоник и инструментальных ансамблей)
Вокально-инструментальное музицирование	Локально-индивидуализированные формы совместного музицирования инструменталистов и певцов, связанные, главным образом, с праздничным бытом и молодежными гуляниями

Перечислим еще раз основные **виды** классического корпуса русского музыкального фольклора: календарно-обрядовый; семейно-обрядовый; песенно-повествовательный; хороводно-игровой; лирика; музыкально-инструментальный; вокально-инструментальный.

Повторим, что предложенный видовой состав русского музыкального фольклора для наглядности ограничен только *классическими* формами, потому что для полной картины, конечно, нужно было бы включить сюда, по крайней мере, *зрелищно-игровой фольклор* (от фольклора святочных ряженных до форм городской ярмарочно-площадной культуры) и *городской фольклор* (включая фольклор социальных групп – солдатский, ямщицкий, цыганский, студенческий, фабрично-заводской и т. д., собственно городские бытовые песни и жестокие романсы и т. п.). Сразу можно заметить, что, во-первых, существуют пересечения внутри жанрового состава этих групп, а также пересечения с классическими жанрово-видовыми группами; во-вторых, само объединение их в жанрово-видовое единство выглядит довольно искусственным. Но это удел или свойство поздних, неклассических форм русского фольклора.

Каждый **вид** песенного фольклора стремится к максимально полному моделированию и толкованию своими поэтическими и выразительными средствами целостной картины мира, как она существует на данной стадии развития в коллективных представлениях социума. **Вид – определенная стадия развития фольклора в целом** и как таковой поддается общему

классификационному обобщению. В то же время вид разворачивается во времени – развиваясь в **систему жанров**, и в *пространстве* – реализуясь в специфических **локально-региональных жанровых системах**. Отсюда следует несколько существенных выводов.

Во-первых, периоды *продуктивного развития* тех или иных жанров как будто скользят внутри вида, меняя общий рельеф его функционирования в целом.

Во-вторых, продуктивно развивающийся жанр втягивает в себя или во *взаимодействие* с собой другие жанры внутри вида, а иногда и выходя за пределы вида.

В-третьих, поскольку в различных локально-региональных традициях обозначенные процессы протекали по-разному и в разных темпах, *границы* видов в целом – не жесткие, а подвижные и взаимопроницаемые.

В-четвертых, каждый вид, исторически развиваясь в систему жанров, активно существовал в традиции достаточно продолжительное время; в результате разные виды во времени *накладывались* друг на друга, *перекрывали* друг друга, взаимодействовали, подхватывали и развивали дальше уже ранее найденные структурно-стилевые идеи и приемы, усложняя и обогащая систему музыкального фольклора в целом.

Наконец, в-пятых, из всего сказанного ясно, что *логическая* (или *стадиально-иерархическая*) *классификация* необходимо нуждается в дополняющей ее *феноменологической классификации*, которая описывает и сопоставляет феномены реальных локальных и региональных традиций.

Оставляя до другого случая рассуждения о возможностях и перспективах, которые дает жанрово-видовая концепция для изучения самой материи музыкального языка фольклора⁵, подведем краткий итог.

Для музыкальной фольклористики важнейшей проблемой остается внутренняя, имманентная жизнь фольклора и стадиально-историческое развитие его собственного *музыкально-поэтического языка*. Именно эта проблематика должна стать основным предметом будущей и пока еще не существующей **исторической поэтики русского музыкального фольклора**.

⁵ Подобный опыт-набросок предпринят в статье сборника РАМ им. Гнесиных (см. примеч. 4).

Содержание

[И. И. Земцовский]	3
От автора	4
Историческая проблематика русского музыкального фольклора	8
С пецифика локальных традиций	
Некоторые проблемы локальных песенных традиций (на материале Ленинградской области)	97
К проблеме русских хороводов	119
К этнокультурной истории Северо-Запада	142
Опыт описания локальной традиции слободского фольклора	155
С севернорусская свадьба	
Об одной исполнительской версии в свадебной традиции Карельского Поморья (К вопросу о музыкально-песенном мышлении в фольклоре)	183
Опыт определения музыкальных диалектов русских свадебных песен Белого моря	209
Воля – групповое голошение в дужско-шелонской свадебной традиции	229
Севернорусская групповая причеть: Феномен и проблематика	247
В вепсы и русский музыкальный фольклор	
Тезисы этномузыковедческой проблематики вепсов-веси	281
Русский музыкальный фольклор в этнокультурном контексте Северо-Запада	287
Русский <i>дружка – naitaa</i> на вепсской свадьбе (К проблеме фольклорного двуязычия)	300
Материалы для словаря фольклорно-этнографической лексики вепсов	310
Шимозёры – трагедия диалекта	331
К нижняя песня	
«Книжная песня» XVII–XVIII вв. и фольклорные песенные традиции (К проблеме устного и письменного в традиционной культуре)	343
Песенный репертуар святочных обходов в городских традициях Русского Севера	374

И з истории русской музыкальной фольклористики

И. А. Рупин и журнал «Русский певец и фортепианист»	389
Рукописная версия «Собрания» Львова-Прача (еще раз к истории легендарного сборника)	397
Николай Александрович Львов и его «Собрание народных русских песен» (новые данные)	420
В место заключения	
К проблеме жанрово-видового состава русского музыкального фольклора	431

Viktor A. Lapin, ethnomusicologist, Doctor of Music,
lead researcher at the Russian Institute for the
History of the Arts (St. Petersburg)

Viktor A. Lapin

Essays on historical problems of Russian musical folklore

The history of Russian music as a scientific discipline is an extensive field of constant searches and discoveries that can not stop until the very Russian music is in existence. A very important component of such history is musical folklore. By virtue of its fundamentally different nature, however, musical folklore needs a development of its own historical problems, significantly different from such of the professional music. This specific area of historical knowledge is what present edition is dedicated to.

The book presents a collection of essays from different years, dedicated not just to the history, but whenever possible to historical processes that underlay seemingly well known facts and events. In this way the author observes problems related not only to just Russian musical folklore, but its interactions with other ethnic cultures. Processes and mechanics of these processes that happened between, relatively, speaking, city and country also seem in author's sight.

Without restriction to specifics of ethnomusicology, the author was trying to build the book to be interesting and useful to young folklorists, ethnomusicologists and ethnographers, as well as to wide reading public interested in musical cultural history of their homeland.

Keywords: Russian musical folklore, ethnic and social problems, Russian North wedding, cross-ethnic contacts, folk bilingualism, Vepsian, folklore of suburban settlement (sloboda), 'manuscript songbooks' of the Eighteenth century and folk traditions, Ivan Rupin, Nikolai L'vov and Ivan Pratch.