

Северодоружеский
сборник

ОБРЯДЫ
ПЕСНИ
НАИГРЫШИ
ПЛАЧИ
ВОРОЖБА

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

СЕВЕРОБЕЛОРУССКИЙ СБОРНИК:
ОБРЯДЫ, ПЕСНИ, НАИГРЫШИ,
ПЛАЧИ, ВОРОЖБА

Выпуск 1

Санкт-Петербург
2012

ББК 85.31Бел+82.3 Бел-6
УДК 398.8 (476)+392.0 (476)

Редактор-составитель – А. В. Ромодин

Редакционная коллегия:

В. В. Виноградов
С. В. Кучепатова
Г. В. Тавлай

Рецензенты:

М. Н. Власова, кандидат филологических наук,
А. Б. Никаноров, кандидат искусствоведения

Северобелорусский сборник: обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. Сборник научных статей и материалов. Вып. 1.– СПб.: РИИИ, 2012. – 240 с., ил.

ISBN 978-5-86845-174-4

ББК 85.31Бел+82.3 Бел-6
УДК 398.8 (476)+392.0 (476)

Художник А. М. Тюмеров

delicious telecom
oyster

Редактор *С. В. Кучепатова*
Верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 29.10.2012. Формат 70x108 1/16
Бумага Svetosory. Объем 15 уч.-изд. л. Тираж 200 экз.
Гарнитура Times

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83
www.artcenter.ru

ISBN 978-5-86845-174-4

© РИИИ, 2012
© Коллектив авторов, 2012

От составителя

Предлагаемый сборник призван представить северобелорусскую традиционную культуру. Книга составлена по региональному принципу. Северобелорусская традиция давно и интенсивно изучается. В культуре этого региона сохранились чрезвычайно архаичные черты. До последнего времени существовали древние песни народного календаря. Бытовали уникальные, ушедшие из других восточнославянских традиций обряды (к ним относится, например, развернутое празднование Егорьева дня). В памяти исполнителей до сих пор хранятся волшебные (звучащие во время Пасхи) напевы и наигрыши. Свадебный ритуал разыгрывался еще совсем недавно с многочисленными подробностями и сопровождался обрядовыми песнями. Поныне не утрачена профессиональная культура народных музыкантов-инструменталистов.

Этнографические границы северобелорусского региона (условно называемого также Поозерьем, Подвиньем) хорошо известны. Помимо Витебской обл. и примыкающих к ней соседних районов Могилевской, Минской, Гродненской обл. Беларуси – на юге и западе, сюда входят пограничные территории Псковской, Смоленской, Тверской обл. России – на севере и востоке¹. Границы эти определены прежде всего по языковому принципу, в соответствии с составленными еще в начале XX в. картами академика Е. Ф. Карского и Московской диалектологической комиссии². В духовной и материальной культуре также присутствуют черты, подчеркивающие этнографическое единство региона³. Бе-

¹ Поозерье – обозначение, перенесенное в белорусскую фольклористику из географической науки, подразумевает *геоморфологический* признак определения местности (по озерной цепи, охватывающей Витебскую обл., а также, частично, Минскую, Гродненскую, Могилевскую обл. Беларуси и Псковскую, Смоленскую, Тверскую обл. России). В другом условном названии – Подвинье – подразумевается присутствие главной реки региона – Западной Двины. Поозерье (Подвинье) – историко-этнографический ареал, населенный этническими белорусами, ныне утратившими (на современных территориях) свое самосознание. О происхождении названия «Поозерье» см.: *Мажейка З. Я.* Песні Беларускага Паазер'я. Мінск, 1981. С. 3.

² См.: *Карский Е. Ф.* Этнографическая карта белорусского племени. Пг., 1917 (сост. в 1903 г.); Диалектологическая карта русского языка в Европе / Сост. Н. Н. Дурново, Н. Н. Соколов, Д. Н. Ушаков. Пг., 1914 (карта составлялась Московской диалектологической комиссией). См. также: *Бузук П.* Да характарыстыкі паўночна-беларускіх дыялектаў. Гутаркі Невельскага і Веліскага паветаў. Мінск, 1926. С. 5–6; *Рассторгуев П. А.* Говоры на тэрыторыі Смаленшчыны. М., 1960; *Ширяев Е. Е.* Беларусь: Русь Белая, Русь Черная и Литва в картах. Минск, 1991.

³ См.: *Гринблат М. Я.* Белорусы (очерки происхождения и этнической истории). Минск, 1968. С. 109–111. См. также: *Ромодин А.* О единстве северобелорусской музыкально-этнографической традиции // «Пашлю серу зязульку на радзінку»: Сб. статей и рефератов Невельской международной гуманитарной конференции. СПб.; Невель, 1996. С. 44–46; *Грицкевич А.* Маргинальные территории Беларуси (Невель и Себеж в XVII–XVIII веках) // Там же. С. 34–39.

лорусские ученые вели активную полевую исследовательскую работу, но, как правило, не выходили во время собирательской практики за пределы современной Беларуси. Российские этномузыковеды, с другой стороны, долго не отваживались решительно преодолеть административные пограничные барьеры. Настала пора для объединения научных – российско-белорусских – инициатив. Представить региональную специфику северобелорусской этнографической традиции – одна из основных целей настоящего издания⁴.

Темы статей затрагивают в основном этномузыкологическую проблематику. Тем не менее, не ограничиваясь ею, сборник включает и этнографическую часть. Разноплановое изучение северобелорусской традиционной культуры – еще одна задача книги. Мы стараемся затронуть в ней различные фольклорные жанры и формы. Первые четыре статьи посвящены музыке народного календаря. Т. Л. Константинова рассматривает колядные напевы, принадлежащие к разным зонам северобелорусской традиции. В. М. Прибылова анализирует различные типы северобелорусских масленичных песен. Уникальная форма песенно-игрового фольклорного творчества – «Борона» – представлена в статье Т. Л. Беркович. Работа Т. С. Якименко призвана обнаружить связи между северобелорусскими балладами и календарными песнями весеннего цикла.

Следующие три статьи можно условно отнести к этнографическому разделу сборника. В. В. Виноградовым изучается обряд Троицкого «венчания коров» в бытующих на современном российско-белорусском пограничье локальных разновидностях. Е. Н. Разумовская демонстрирует результаты собственных многолетних исследований похоронно-поминальной обрядности как со стороны этнографической (ритуалы), так и в этномузыкальном аспекте (типы напевов, голошений). А. А. Гаджиевой обнародовано творчество незаурядной невельской знахарки Веры Ивановны Нарбут: рассказы о ворожбе, заговоры, сказки, песни, плачи.

Последние три работы касаются традиции музыкантов-инструменталистов. А. В. Ромодин выявляет феномен двойственности, свойственный творчеству и мышлению северобелорусских цимбалистов. У. Моргенштерн находит отголоски игры на волынке в музицировании современных гармонистов. Завершает сборник подготовленная к переизданию И. Д. Назиной статья Н. Я. Никифоровского «Дудар и Музы́ка». Исследование этого выдающегося собирателя XIX в. посвящено северобелорусским музыкантам – дударям, скрипачам и их инструментам – волынке и скрипке. Опубликованная в журнале «Этнографическое обозрение» за 1892 г., работа Н. Я. Никифоровского до сих пор не переиздавалась.

Собранные в одной книге авторы представляют разные научные подходы, методы, школы. Исследователи отличаются друг от друга выбором тем, проблем, обращением с ними. В одних работах главенствует аналитическая часть,

⁴ Подробно о проблеме северобелорусского этнографического региона как историко-культурной общности см.: Ромодин А. В. Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009. С. 31–34.

в других – доминирует сам материал. Все статьи сборника тем не менее основаны на солидной многолетней экспедиционной практике их авторов. Сопричастность живой традиции, ее преподнесение – вот те черты, которые объединяют содержание публикуемых в одном издании статей. Мы поэтому не только не покушаемся на авторские стиль и взгляд, но даже не унифицируем разночтения в названиях самого региона. Не вполне сходные точки зрения на данную – сложную – проблему как бы уравниваются общим (предложенным составителем в заглавии книги) именованнием традиции. Присутствуют здесь и невельская знахарка, и днепро-двинское междуречье, русско-белорусское пограничье, Белорусское Поозерье, и северобелорусские цимбалисты, русские гармонисты. Последние из упомянутых музыкантов автором, У. Моргенштерном, подобным образом с жесткостью обозначены по административному современному признаку. В статье же приводятся, почти исключительно, сведения об исполнителях, говорящих на северобелорусских диалектах (они сами или их предки жили на территориях Витебской и Смоленской губ.). Излишне говорить, что составители бесконечно далеки от политической составляющей проблемы. Кроме того, необходимо учитывать нынешнее самосознание жителей пограничных современных территорий. Многие из них называют себя белорусами, многие – русскими, очень многие – попросту «мешаниками»⁵. Тем не менее составители оставляют за собой право придерживаться собственной точки зрения на проблему. И наконец, при возможных следующих выпусках сборника мы оставляем место для свободных дискуссий, планируя предоставить слово оппонентам, обнаружить и другие, противоположные мнения.

А. Ромодин

⁵ Если мы и рассматриваем изучаемую традицию как северобелорусскую, то лишь исключительно в этнографическом плане, оставляя, естественно, носителям культуры, жителям местности право самим решать, к чему им относиться и как им называться. Любые другие именованния рискуют оказаться вторичными, «воображаемыми». См.: *Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма*. М., 2001. Пер. с англ. В. Г. Николаева.

Т. Л. Константинова

**Колядные напевы северобелорусской традиции
в их ареальных характеристиках:
к вопросу о географических границах
региональной музыкальной системы**

Очевидно, что явления такой степени сложности и масштабности, как региональная музыкальная традиция в этномузыкологии либо язык, диалект в лингвистике, сами по себе не могут являться объектами картографирования. Технически реализовать картографирование на таком уровне – трудновыполнимая задача. Однако возможно создание **пространственной модели** региональной музыкальной системы. Она может быть представлена как *синтез* или *наложение ареалов* составляющих ее компонентов – так называемое *синтезирующее картографирование* (Н. И. Толстой).

Как известно, региональные исследования являются одним из наиболее крупных и плодотворных направлений теоретической и практической этномузыкологии второй половины XX в. в изучении традиционной музыкальной культуры восточнославянских территорий. Как специализированное направление в белорусской этномузыкологии они начали разворачиваться с конца 1960-х гг. На территории Беларуси, как показывают соответствующие исследования [1, 6, 7, 8], отчетливо прослеживаются пять крупных музыкальных традиций – Полесье, Поозерье, Понеманье, Поднепровье и центральнобелорусский регион.

Понятие региональной музыкальной традиции складывается по меньшей мере из двух частей – «что» и «где», каждая из которых является самостоятельным вопросом и может решаться разными, соответствующими объекту научными методами.

Вопрос, что собой представляет региональная музыкальная традиция как феномен и как явление, основательно и разносторонне разработан на белорусском материале в исследованиях З. В. Эвальд, Е. В. Гиппиуса, З. Я. Можейко, Л. С. Мухаринской, Т. Б. Варфоломеевой, Т. С. Якименко. Четыре песенные традиции Беларуси, отличающиеся региональной спецификой, – Поозерье, Полесье, Понеманье и Поднепровье, – раскрыты как исторически многоуровневые и динамичные **музыкально-культурные системы**. Выделены наиболее существенные характеристики региональной музыкальной традиции, среди которых ее 1) **системный тип** – характер взаимоотношений между компонентами системы, определение одного из них в качестве стержневого, «централизующего» (Е. В. Гиппиус); 2) **структура** – наличие историко-стилевых пластов,

циклов, жанровое наполнение; 3) **стиль** – музыкально-стилистические особенности песенных и инструментальных традиций, типы напевов.

В решении второго вопроса – «где» – в свое время также предпринимались значительные усилия. Были обозначены территории, имеющие регионально характерные проявления традиционной музыкальной культуры, в общих чертах установлены их географические границы. Центром северобелорусской песенной традиции, по определению З. Я. Можейко, «выступают этнографические районы Витебщины, но границы северобелорусского песенного стиля более широкие. Они выходят на северные районы Минщины, примерно до линии Вилейка–Плещеницы–Орша» [6: 3].

Однако сегодня картина территориального деления Беларуси в соответствии со структурой ее региональных музыкальных традиций вызывает ряд вопросов, связанных с ее определенной схематичностью, а в отдельных случаях – с противоречием реально существующим фактам.

В осмыслении географических границ региональных песенных систем Беларуси и, шире, всего восточнославянского массива значительную роль сыграли такие внешние факторы, как административное разделение территорий, а также представления о пространственном размещении региональных культурных традиций по данным других наук.

Наибольший консерватизм исследователи проявляют в отношении государственных границ, перед которыми они традиционно останавливаются в своих научных изысканиях. Значительную преграду на пути осмысления явлений зачастую представляют также областные границы.

Региональное разделение восточнославянских территорий в соответствии с данными других наук – историко-культурные (этнографические) регионы, диалектное членение, геоморфологическое структурирование и т. д. – представляет собой значимый фактор, поскольку могут рассматриваться как различные проявления единого культурного поля, сформированного под влиянием этноисторических, географических условий. В решении вопроса географических границ региональных музыкальных традиций Беларуси данные других наук могут являться исходным пунктом исследования, а на заключительном этапе – материалом для сравнительного анализа. Однако если этномузыкалогия опирается на научные достижения других наук в этой области, она должна давать ответ на вопрос о том, как границы ее собственного объекта соотносятся с границами других культурных объектов на соответствующих территориях.

Убедительным примером преодоления указанных географических «стереотипов» является диссертация В. М. Прибыловой, посвященная масленичным песенным традициям Верхнего Поднепровья. При их изучении автор рассматривает этномузыкальные, археологические, лингвистические и этнографические факторы как комплексно связанные, однако настаивает на «недопустимости механического отыскивания

только линейной подобности границ культурных ареалов, очерченных методиками отдельных народоведческих наук» [10: 7]. География исследования широка – она охватывает территории шести областей, входящих в состав двух государств.

Решение комплекса проблем «географической» направленности невозможно без использования картографического метода. Признание несомненных достоинств картографирования как способа выявления тех фактов и отношений, которые иначе не могут быть установлены и в известной степени изучены другими методами, сегодня является классической научной парадигмой.

Одна из наибольших трудностей, возникающих при использовании картографического метода для изучения этномузыкологических объектов, возникает уже на первом этапе – сбор материала, оценка явлений с целью выделения объектов картографирования, классификация этих явлений. Следует признать, что во многих случаях музыкальный материал собран неравномерно, плохо соотнесен с корпусом поэтических текстов, а также «вырван» из контекстных связей.

У этномузыкологов на сегодняшний день нет единой позиции в отношении выбора объектов картографирования. Специалисты смежных отраслей народоведения также по-разному относятся к вопросу отбора и оценки явлений при картографировании. В частности, в лингвистической географии существует представление о приблизительной равноценности всех возможных для картографирования фактов. В этнографии на этот счет высказывались различные точки зрения. По мнению П. И. Кушнера, картографированию подлежат только существенные, важные, основные элементы народной культуры. Венгерский этнограф Й. Барабаш, наоборот, отметил, что наиболее показательные этнологические результаты иногда дает картографирование второстепенных и даже третьестепенных элементов [12: 81].

В белорусской этномузыкологии системно-типологические исследования раннетрадиционных пластов музыкального фольклора, а также изучение региональных музыкальных культур на уровне систем отчетливо обозначили те явления, которые в первую очередь подлежат картографированию, – песенно-мелодические типы напевов календарно-обрядового и семейно-обрядового циклов. Более того, можно считать в значительной степени решенной проблему классификации и типологизации этих явлений.

Очевидно, что картографирование песенно-мелодических типов напевов различных циклов является не единственным способом изучения мелогеографического ландшафта традиционной культуры Беларуси. В связи с проблемой географических границ региональных музыкальных традиций значительные результаты может дать, к примеру, картографирование типов совместного пения. Последние включены в соответствую-

ющих исследованиях [1, 6, 7, 8] в число наиболее ярких и определяющих признаков региональных музыкальных систем. Однако представления о географическом распространении типов совместного пения, существующие сегодня в науке, требуют, как следует из новых материалов, проверки и уточнения. Работа с фономатериалами из личного архива Д. Санько, записи которых были сделаны в разные годы в д. Озерично Пуховичского р-на Минской обл., показала, в частности, что в манере совместного исполнения напевов всего раннетрадиционного пласта местной культуры очевидны элементы диафонии бурдонного типа. В связи со значительной удаленностью указанного места от общеизвестного на белорусских землях ареала распространения диафонии бурдонного типа – Западного Полесья – возможна постановка ряда вопросов, касающихся взаимоотношений этих территорий, а также проблемы характерности данного явления для сопредельных территорий Пуховичского р-на и всего центральнобелорусского ареала.

В свое время были осуществлены и работы второго этапа картографического исследования традиционной музыкальной культуры Беларуси – собственно картографирование типов календарно-обрядовых и семейно-обрядовых напевов. Как отметила в конце 1980-х гг. Т. Б. Варфоломеева, «до сегодняшнего дня в основном завершено картографирование напевов календарного цикла, похоронных и свадебных голошений, частично напевов свадебного цикла» [2: 203]. Однако принципиальным недостатком проведенного картографирования явилось отсутствие методологической установки на определение **ареалов** изучаемых явлений, а значит, территории их максимального распространения безотносительно любых границ – регионально-стилевых, областных, государственных.

Тем не менее еще в 1970-е гг. Л. С. Мухаринская подчеркивала необходимость рассматривать любое этнокультурное явление в его этнографических границах по причине существования и частичного сохранения древних этнических связей. Она же впервые на практике применила ареальный подход, дав возможность музыкальному явлению самому «определять» географические границы исследования. Рассматривая один из типов жнивных напевов, Л. С. Мухаринская пришла к выводу, что «речь идет о мелодическом стереотипе, объединяющем в своем распространении Ошмянский, Вилейский, Верхнедвинский и Дисненский районы Белоруссии и Себежский район Псковской области» [9: 43].

Предпринятое нами изучение типов северобелорусских колядных напевов (исключая игровые) в их ареальной динамике можно рассматривать как один из этапов создания пространственной модели северобелорусской песенной традиции. Пригодными для картографирования оказались пять песенных типов (приложение 1), достаточно регулярно фиксируемых на территории Белорусского Поозерья. Поскольку вопросы типологии достаточно подробно рассматривались нами в предыду-

щих публикациях [3, 4], кратко остановимся на наиболее важных структурных параметрах северобелорусских типовых колядных напевов.

Тип I объединяет однострочные напевы с постоянным припевом-восклицанием, имеющие форму abg , где ab соответствует поэтической строке с цезурой посередине, а g – рефрен, повторяющийся в конце каждой строки. Инвариантом музыкально-ритмической формы основного стиха выступает восьмисложник (4+4) с выровненным ритмическим рисунком, любая из длительностей которого может дробиться вследствие развитой словесной формы поэтической строки. Для этой части напева характерна пентахордовая ладовая основа с захватом сексты (в отдельных случаях с субквартой); опорными выступают I, V, довольно часто II ступени лада.

Рефрены напевов типа I имеют ряд устойчивых вариантов в своем словесно-поэтическом, ритмическом и интонационном оформлении, в соответствии с чем образуются три разновидности данного типа.

К типу Ia относятся напевы с одноколенным рефреном «Кóлида!», имеющим в своей основе дактилическую ритмофигуру $\underline{\underline{\underline{\cdot}}}\underline{\underline{\underline{\cdot}}}\underline{\underline{\underline{\cdot}}}$ и достаточно устойчивый интонационный комплекс – восходящий квартовый скачок от I ступени лада с возвращением на I либо обратным ходом на II ступень лада.

Тип Ib включает напевы, двухколенные рефрены которых могут состоять из двух дактилических стоп либо из сочетания дактилической и анапестической: $\underline{\underline{\underline{\cdot}}}\underline{\underline{\underline{\cdot}}}\underline{\underline{\underline{\cdot}}}$ или $\underline{\underline{\underline{\cdot}}}\underline{\underline{\underline{\cdot}}}\underline{\underline{\underline{\cdot}}}$. Поэтическая формула «Кóлида, кóлида!» координирует только с первой ритмической структурой, формула «Кóлида, мóлада!» («Кóлида, молида!») – с обеими. В ладоинтонационном отношении для рефренов этой разновидности наиболее характерен ход либо квартовый скачок от II к V ступени лада с остановкой на последней.

Рефрены колядных напевов типа Iv представлены словесной формулой «Каляда, калядица!» либо более развернутыми вариантами «Каляда, калядица ж мая!», «Каляда, калядица, добрая маладица!», «Каледа, калядица, красныя дявица!»; их ритмическая форма основана на повторении дактилических ритмофигур. Большинство рефренов этой разновидности имеет ту же речитативную природу, что и часть напева, соответствующая основному стиху; интонация восклицания, которая является определяющей в рефренах напевов типа Ia и Ib, в этих напевах встречается значительно реже.

Тип II составляют строфические напевы с поэтической формой $abrb$, включающей рефрен «Ой, люли, люли» или «Ай, рана́, рана́», «Ой, люли, рана», и музыкальной формой $aba1b1$. Реже встречаются однострочные напевы с поэтической формой abg или abb и музыкальной формой $abb1$. Для всех сегментов напевов типа II (в том числе рефренов строфических напевов) характерна устойчивая ритмоформула, в основе которой

лежит пятисложник с затягиванием третьего слога: . Рефрен в однострочных напевах обычно короткий – «Ай, лялё!» – и оформлен как трехсложная группа с затягиванием последнего слога: . По своим интонационным проявлениям напевы типа II отчетливо делятся на две разновидности. Первая из них включает образцы, которые разворачиваются в квартном амбитусе с субквартой. Другая разновидность объединяет варианты квинтового амбитуса, для мелодических инципитов которых весьма характерна интонация восходящего квинтового (I–V ступени) либо квартного (I–II–V ступени) восклицания.

Тип III составляют напевы, которые характеризуются стилистической амбивалентностью и могут, кроме колядных, выступать в качестве масленичных и вообще весенних. Сюда входят однострочные безрефренные напевы, имеющие форму поэтической строки *abb* и музыкальную форму *abc*. Ритмическая структура представлена десятисложником с двумя цезурами (4+3+3) и с затягиванием пятого и последнего слога. Яркой мелодической особенностью ряда напевов этой типологической группы является интонация восклицания в амбитусе квинты либо сексты.

К **IV типу** относятся строфические напевы с поэтической формой *abr^b* и музыкальной формой *aa1ba²*. Ритмическая структура представлена дважды повторенным цезурированным девятисложником (4+5), который образуется в результате сочетания «сказовой» и «колядной» ритмоформулы: . Ладоинтонационное строение напевов типа IV внутренне неоднородное. Рефрен выделяется своим ходом от основной ступени лада вверх на кварту с последующим возвращением и остановкой на II ступени. Для тех частей напева, которые соответствуют основному стиху, характерен ладоинтонационный комплекс в амбитусе терции с субквартой и субсекундой.

Тип V объединяет строфические напевы, в которых вторая строка повторяет первую с минимальным варьированием. Поэтическая форма строки *ab^c*, музыкальная – *abc*. Ритмическая структура, основанная на повторе ямбической фигуры, представлена восьмисложником с цезурой в основной части стиха и трехсложником в рефрене (4+4+3): . Для всех известных вариантов данного типового напева характерен тетракордовый ладоинтонационный комплекс квартного амбитуса с субквартой.

Близкими к напевам типа IV и типа V оказываются колядные песни, широко распространенные на центральнобелорусских территориях. Основу их ритмической структуры составляет также ямбическая ритмофигура, а ладоинтонационный комплекс основывается на тетракорде в амбитусе кварты с субквартой. Определенные отличия от указанных типологических групп существуют на уровне формообразования, так как эти строфические напевы в большинстве случаев не имеют рефрена. Их поэтическая форма организована как *abcd* (в случаях с рефреном – *abr^b*),

а музыкальная – как aba1b. Ритмическая форма близка к структуре колядных напевов пятой группы, в которой, в соответствии с разницей в количестве составляющих строку сегментов, опущен второй либо третий сегмент.

Эта группа не рассматривается нами в ряду типовых колядных напевов северобелорусской традиции. Однако особенности ее географического распространения оказываются показательными в связи с вопросом ареальной динамики напевов колядной традиции исследуемых территорий. Поэтому в рамках данной статьи этот тип напевов будет рассматриваться как VI тип.

Предлагаемая карта (приложение 2) принадлежит к типу обобщающих и составлена способом сочетания ареалов и штрихования. Ареалы, очерченные изомелами, показывают территории распространения соответствующих типов (либо их разновидностей). Штрихование, как один из наиболее наглядных способов картографирования, применяется с целью объединения в единую пространственную систему разновидностей одного типа либо тех явлений, которые, на наш взгляд, имеют типологическую близость.

Как показывает карта, наибольшее распространение на территории Поозерья имеют напевы первой типологической группы в трех ее разновидностях. При этом ареал напевов типа I захватывает довольно значительную по масштабам территорию за пределами Северной Беларуси – на Псковщине и Смоленщине.

Тип II покрывает огромную территорию в бассейне Днепра. Основная его часть приходится на Могилевскую обл. (кроме ее юго-восточных районов). География напевов типа II включает также районы Юго-Восточного Поозерья и прилегающие к Днепру территории Западной Смоленщины.

Широкую полосу с северо-востока (Велижский и Руднянский р-ны Смоленской обл.) на юго-запад (южные районы Минской обл.) очерчивает изомела ареала напевов типа III, пересекающая территории трех региональных традиций Беларуси – Поозерья, Поднепровья и Центральной Беларуси.

Напевы типов IV, V, VI, структурные особенности которых имеют ряд отличий, тем не менее характеризуются определенной типологической близостью. Объединению их в общую пространственную систему способствуют также особенности географического распространения: ареалы указанных типов либо сосуществуют рядом, либо частично пересекаются, образуя вместе единое ареальное пространство.

Характер пространственного распределения напевов II и III типов и совместная территория бытования напевов типов IV, V, VI дают основание рассматривать их существование на территории Северной Беларуси в контексте проявлений иных региональных традиций – центральной и восточной либо как возможную интерференцию со стороны этих традиций.

Особенности географического распространения напевов типа I ставят под вопрос целесообразность существующей в этномузыкологической науке практики разделения Поозерья на две отдельные региональные музыкальные системы – Белорусское Поозерье и Русское Поозерье. В пользу рассмотрения культуры территорий в междуречье Западной Двины, Днепра, верховьев Ловати и Великой как целостной традиции свидетельствуют также результаты проведенного нами картографирования типов волочѣбных напевов [5], а также ареалы масленичных напевов, которые были показаны В. М. Прибыловой [11].

Высказанное положение требует серьезной проверки как в теоретическом плане (сравнительное изучение двух названных традиций на уровне систем), так и при помощи картографирования значительного количества явлений на соответствующих территориях по сходной методике, возможно с применением на заключительном этапе синтезирующего картографирования.

Литература

1. *Варфаламеева Т. Б.* Песні Беларускага Панямоння. Мінск, 1998.
2. *Варфоломеева Т. Б.* Территориальное деление Белоруссии по данным картографирования календарных напевов // Фольклор: Проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Тезисы Всесоюзной науч.-практ. конф., Москва, 25–28 апр. 1988 г.: В 2 ч. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1988. Ч. 1. С. 203–205.
3. *Канстанцінава Т. Л.* Аб функцыянальным змесце і рэгіянальнай прыналежнасці некаторых тыпаў беларускіх калядных напеваў // Музыкальная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: Матэрыялы VII навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987). Мінск, 1998. С. 24–31.
4. *Канстанцінава Т. Л.* Зімовыя абходна-абрадавыя песенныя віншаванні крывіцкага арэала // Беларускі музычны фальклор у даследаваннях маладых этнамузыкалагаў: Зб. арт. Вып. 2 / Уклад. і адк. рэд. Т. С. Якіменка. Мінск, 1996. С. 5–21.
5. *Канстанцінава Т. Л.* Паўночнабеларускія абходна-песенныя рытуалы як аб'ект этнарэгіянальнага даследавання // Вопросы музыковедения и философии музыки: Сб. статей. Вып. 3 / Сост. Т. А. Щербакова. Минск, 2003. С. 112–118.
6. *Мажэйка З. Я.* Песні Беларускага Паазер'я. Мінск, 1981.
7. *Мажэйка З. Я., Варфаламеева Т. Б.* Песні Беларускага Падняпроўя. Мінск, 1999.
8. *Мажэйка З. Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования. Минск, 1985.
9. *Мухаринская Л. С.* Белорусская народная песня: Историческое развитие: Очерки. Минск, 1977.
10. *Прибылова В. М.* Песенна-абрадавыя традыцыі масленіцы Верхняга Падняпроўя. Аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2008.
11. *Прибылова В. М.* Тыпы масленичных напеваў днепра-дзвінскага міжрэчча // Вопросы музыковедения и философии музыки: Сб. ст. Вып. 3 / Сост. Т. А. Щербакова. Минск, 2003. С. 88–111.
12. *Чистов К. В.* Проблемы картографирования обрядов и обрядового фольклора. Свадебный обряд // Проблемы картографирования в языковедении и этнографии: Сб. статей. Л., 1974. С. 69–84.

Приложение 1

Тип Ia

$\text{♩} = 80$

1. І - шла ка - лі - да да зве - ча - ра, ко - лі - да!

2. Ні - сла кі - шку ў па - ртнім мя - шку, ко - лі - да!

Песні Беларускага Паазер'я. № 6.

Тип Ib

1. І - шла ка - лі - да ўпя - род раж - ства.

Ко - - - лі - да, ко - лі - да!

Песні Беларускага Паазер'я. № 9.

Тип Iv

$\text{♩} = 76$

1. Е - здзі ла ка - лі - да з ка - нца у ка - нец.

Ка - лі - да, ка - ля - дзі - ца,

до - бра - я ма - ла - дзі - ца!

Песні Беларускага Паазер'я. № 13.

Тип II

$\text{♩} = 126$

1. Ай, ка - ля - да - чкі, блі - ны - ла - да - чкі,

ай, ра - на, ра - на, блі - ны - ла - да - чкі.

Песні Беларускага Паазер'я. № 17.

Тып III

$\text{♩} = 112$

1. Е - ха - ла ка - лі - да з По - ла - цку, з По - ла - цку,

2. На сі - вен(і) - кім ко - ні - чку, ко - ні - чку...

Зімовыя песні. Мінск, 1975. № 105.

Тып IV

$\text{♩} = 144$

1. І - шла, па - шла сі - ва - я свін - ня,

ку - гі, ку - гі, сі - ва - я свін - ня

Песні Беларускага Паазер'я. № 15.

Тып V

$\text{♩} = 160$

1. Ёчы-стым по - лі ла - за ста - іць, ка - ля - да,

ёчы-стым по - лі ла - за ста - іць, ка - ля - да.

Зімовыя песні¹. № 164.

Тып VI

$\text{♩} = 150$

У дуб - ніч - ку стры - нат - кі, гэі - гэі - гэі, стры - нат - кі!

Не - да - лёч - ка ка - ляд - кі, гэі - гэі - гэі, ка - ляд - кі!

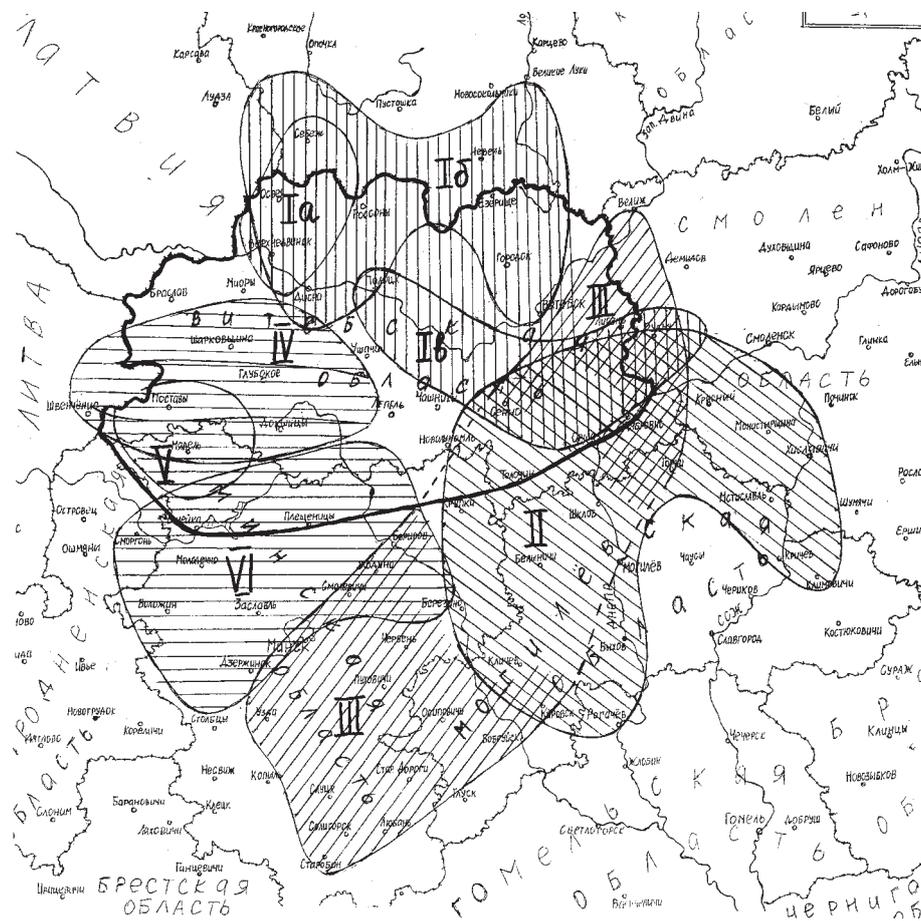
Беларускі фальклор у сучасных запісах... Мінская вобласць. № 151².

¹ Зімовыя песні. Калядкі та шчадроўкі / Склад. А. У. Гурскі. Мінск, 1975. (Серія «Беларуская народная творчасць»).

² Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры: Мінская вобласць / Укл. В. Д. Ліцьвінка. Мінск, 1995.

Приложение 2

- изомеллы
 — границы региональной музыкальной традиции Белорусского Поозерья
 — территория распространения напевов типа I
 — территория распространения напевов типа II
 — территория распространения напевов типа III
 — территория распространения напевов типа IV, V, VI



Масленичные песни днепро-двинского междуречья

Региональные исследования на протяжении второй половины XX в. занимают ведущее место в белорусской этномузыкологии и являются одним из перспективных ее направлений. Итоги их свидетельствуют, что рассматривать системно нужно не спонтанно взятые территории, а определенные регионы, объединенные как этномузыкально-культурными стилями, так и природными факторами. В качестве последних, как известно, чаще всего выступают реки. Такое мнение было высказано еще Е. Р. Романовым: «реки... даже большие, как Днепр, Двина, Сож, Неман, совсем не служили перегородкой для распространения также и песен. Скорее границами служили тут большие леса и болота...» [29: VIII]. Оправданность вывода Е. Р. Романова подтверждается сегодня на материале различных объектов белорусской традиционной культуры, особенно музыкальной.

В ряде этномузыкальных сборников раскрыты песенные системы северного, южного, западного и восточного регионов Беларуси [соответственно, 16, 19, 4, 17], которые территориально концентрируются вокруг важнейших водных магистралей – Западной Двины, Припяти, Немана, Днепра. Исследуются также и собственно песенно-обрядовые комплексы, примером чему могут служить музыкально-этнографические монографии о северобелорусской свадьбе и белорусском Купалье [5, 32].

Древняя масленичная культура Верхнего Поднепровья стала объектом изучения для этномузыковедов только в последнее время. Особенно перспективной оказалась масленичная традиция, которая в песенной культуре Верхнего Днепра характеризуется наиболее архаическими музыкально-обрядовыми формами, являясь и многосоставным песенным комплексом, и обрядом.

Обширный круг масленичных песен стал основательно изучаться только в последние двадцать лет. Масленичный материал вошел в монографии и статьи (1–3, 6–8, 10, 11, 16–18, 20, 21, 23–27, 30, 31, 34, 36, 37, 38), приобрел аудиовизуальную форму¹, попал в музыкально-этнографические фильмы².

¹ См.: «Календарные песни Белорусского Полесья», «Традиционные песни Полесья», «Музыкальный фольклор Белоруссии» («Мелодия», соответственно – 1983, 1989, 1990), «Музычныя традыцыі Масленіцы Беларускага Падняпроўя»: компакт-диск (Белорусская государственная академия музыки, 2006).

² См.: «Голоса веков» (Беларусьфільм, Творчае аб'яднанне «Летапіс», 1979. Сцен. З. Я. Мажэйка).

Однако с теоретической точки зрения факт привязки масленичной песенной традиции к Восточной Беларуси и локализации значительной ее части на территории днепро-двинского междуречья сегодня недостаточно осмыслен.

Притом что изучению основных составных частей Верхнего Поднепровья посвящена обширная историческая, лингвистическая, археологическая, антропологическая, этнографическая научная литература, ряд проблем остается открытым для дискуссий. Уже в конце XIX в. объектом специального изучения стали языковые особенности территорий бассейна Днепра. В этом плане классическая и целостная картина языковых процессов предстает в работах Е. Ф. Карского [12, 13]. Наибольшую ценность представляет формирование в них определенной методологической системы. Впервые для определения границ (по Е. Ф. Карскому – «белорусской области») использован метод анализа исключительно языковых особенностей белорусского диалекта, выявлена специфичность последнего, разделенного на «свой говора, временами очень близкие соседним великорусским и малорусским» [12: 424]. Е. Ф. Карский пришел к выводу о самостоятельности развития живого белорусского языка. Ученый преодолел общепринятую концепцию о существовании до X–XI вв. специфического древнеязыкового объединения восточных славян, разработал идею формирования белорусского языкового единства, предпринял попытку проследить процесс постепенного движения славянских племен на белорусских землях. Анализ диалектных отличий живых белорусских говоров, рассматриваемых в комплексе с другими явлениями культуры Верхнего Поднепровья, привел Е. Ф. Карского к констатации факта тесных контактов в поднепровском ареале племенных союзов дреговичей, кривичей и радимичей.

Особое место в исследовании песенного фольклора Верхнего Поднепровья занимает использованный Е. Ф. Карским картографический метод. При обработке материала ученый выявил в бассейне Верхнего Днепра несколько этноязыковых локусов, раскрыл характер их межевания (карта 1), а в своих опытах классификации «белорусского диалекта» поставил вопрос о соотношении сильноокающих твердоэрых, цокающих и нецокающих говоров днепро-двинского междуречья³.

³ Уточнить и обобщить взгляды на разделение белорусских говоров сумел Е. Р. Романов. Работая одновременно с Е. Ф. Карским, он в своих этнолингвистических исследованиях использовал комплексный подход к изучению традиционной культуры и ее явлений – языковых, обрядовых, особенностей народного костюма, бытовых вещей и т. д. Работы Е. Р. Романова, которые соотносятся с научной методологией XX в., дали свою картину ареала Верхнего Поднепровья. Выделенные в верхнеднепровском регионе три крупные группы говоров («восточной», «южной», «чисто белорусской») имеют свои особенности и более мелкое внутреннее деление на «подговора». Составленная нами по материалам Е. Р. Романова карта (карта 2) показывает, что в верховьях ипутьско-беседьского междуречья образовывается особая зона, специфичная своей многосоставностью.

Цельность верхнеднепровского этнокультурного региона не нарушается выявленным этнолингвистикой XX в. [15] существованием здесь более мелких диалектов. Эти внутренние языковые особенности наиболее ярко выражены в северо-восточной зоне, которая охватывает Верхнее Поднепровье почти целиком и пересекает бассейн Верхнего Днепра с северо-запада на юго-восток севернее Могилева⁴. Значимым оказывается также наличие в днепро-двинском междуречье нескольких групп говоров (карта 3).

Для понимания региональной спецификации традиционной культуры Верхнего Днепра принципиальными становятся вопросы интерпретации этнической принадлежности жителей Верхнего Поднепровья. Археологами наиболее остро обсуждаются продвижения славян в днепровскую часть Восточной Славии. Прежде всего в миграционный период освоения славянами бассейна Днепра (выше впадения в него Припяти). Несмотря на многочисленность этнических групп, которые трактуются археологами принадлежащими различным культурам, и на дискуссионный характер исторических реконструкций, сделанных на основе археологических находок в верхнеднепровском бассейне, присутствует, однако, самое главное: ученые-археологи едины в представлении о бассейне Днепра (в верхнем его течении) как об определенной целостности.

Археологи рассматривают днепро-двинское междуречье как устойчивый по культурным формам этноареал. Среди его представителей называются племена днепро-двинской культуры, частично носители культуры штрихованной керамики (рубеж н. э.) (карта 4). В более поздний период (расселение славян по Верхнему Днепру осуществлялось на протяжении I тыс. н. э.) свои культурные традиции в днепро-двинском междуречье закрепило кривичское население.

С этномузыковедческой точки зрения выяснение вопроса о днепро-двинском междуречье требует также погружения в проблему зарубинецкой культуры, ее истоков, хронологии, географического ареала, этнической атрибуции отношений с культурой населения, предшествовавшего их расселению⁵.

Особенного внимания в этом плане заслуживает концепция Л. Д. Поболя, которая уже со времени своего появления была дискуссионной (в первую очередь в аспектах хронологии и географии⁶). Спроецирован-

⁴ Однако в соответствии с реконструкцией, сделанной этнолингвистами, диалектная карта территории Беларуси до X в. выглядела проще. Она состояла из двух языковых массивов – северо-восточного и юго-западного, между которыми проходила граница с северо-запада на юго-восток примерно по линии современного ошмяно-минско-гомельского пучка изоглосс.

⁵ По В. В. Седову, Л. Д. Поболю, П. Н. Третьякову, Е. А. Шмидту, ими были верхнеднепровские балты.

⁶ В частности, П. Н. Третьяков не считал правомерным стремление Л. Д. Поболя «состарить» зарубинецкие памятники. Также спорной, по мнению П. Н. Третьякова,

ная на масленичный песенный материал днепро-двинского междуречья, указанная концепция дает, однако, возможность выделить на Верхнем Поднепровье четыре внутрирегиональных стиля (ср. карты 4 и 5). Два из них принадлежат днепро-двинскому междуречью. Это псковско-смоленско-витебский и чашникско-оршанско-мстиславльский.

Наиболее точную географию и музыкальную однородность имеют масленичные напевы северной части днепро-двинского междуречья, охватывающей верховья бассейнов Днепра и Западной Двины. При этом в псковско-смоленско-витебском ареале целиком господствует одна группа песен (Тип I, карта 5, нот. прим. 1, 2). По многократно уточненным наблюдениям [20, № 17; 22, № 4–6; 24, № 37–55; 28, № 46; 33, № 3–12; 34, № 12–18;] ее музыкально-типологическое («лексико-семантическое», по определению Л. Мухаринской) единство основывается на устойчивости слоговой и музыкально-ритмической формы. При четырехсегментной структуре стиха аббгб с основой стиховой строки 6+4 (6-сложник может иметь отклонения в 5- или 4-сложник) общий структурный вид стиха определяется наличием устойчивого припевного слова «люли», «душа», внедренного в стиховую строку. При стабильности хороводно распетой формы стиха неизменной остается и мелоформа (АВА¹В¹).

Масленичные песни псковско-смоленско-витебского ареала представляют собой один ладовый тип. В его основе – ангемитонный трихорд квартового амбитуса с субсекундой и иногда с диатоническим заполнением малотерцового промежутка. Гибкость ритмических решений, выразительность подвижно-пластического ритмического рисунка 4-сложников с затягиванием третьего слога создает струящийся звуковой образ. Однако не орнаментальность оказывается здесь на первом месте. Главное – мягкость и пластичность мелодических и ритмических линий, выразительно вырисовывающихся при характерном для данного ареала унисонном, порой с гетерофонными дополнительными образованиями, типе совместного пения.

Вместе с тем ощущение легких притопов, женских поворотов хороводного движения проявляется в манере исполнения масленичных напевов. Это особенно чувствуется по тому комплексу исполнительских средств, которое направлено на подчеркивание почти каждого интонационно проговоренного слога поэтического текста. Большую роль в

была тенденция расширить зарубинецкую территорию конца I тыс. до н. э. на север: севернее Борисова, через Оршанский р-н, далее в Горецкий, Мстиславльский, Кричевский, Костюковичский р-ны. Третьяков отмечает, что заселение Верхнего Поднепровья только во второй четверти I тыс. н. э. достигло параллели Могилева и бассейна Десны. «Верхнее Поднепровье не было ни местом формирования зарубинецкой культуры, ни областью особенно раннего расселения зарубинецких племен. Распространение вверх по Днепру за устье Припяти являлось, видимо, первым шагом их движения на север с Среднего Поднепровья и поречья Припяти, которое началось в конце I тыс. до н. э.» [35: 34].

певческой агогике (при довольно быстром темпе исполнения напевов) играют различные соскальзывания от звука к звуку, форшлагги, вздрагивания/сбрасывания голосом при повторении звука на одной высоте (как правило), микроглиссандо и т. д. К тому же в отдельных случаях певицы начинают даже пристукивать, что создает своеобразную ритмическую партитуру, в которой присутствуют свои акценты.

В соответствующей первой мелостроке ритмической формы напева «А мы Маслинку даждыдали» (д. Межа Городокского р-на Витебской обл.; нотный пример 1) устойчивое акцентирование первой, третьей и пятой восьмых (словно движение четвертями) добавляет к слоговым еще и ритмические ударения, которые и усиливают подчеркивание ударных слогов, и вносят сбой в естественное произношение-интонирование слов песни. Ритм заключительной части ритмоформы пристукивания, соответствующий другой строке мелоформы, является своеобразной ритмической второй. Соблюдение специфического пристукивания от начала до конца звучания масленичного напева и устойчивость описанного выше принципа внутреннего строения ритмоформы отражает, скорее всего, основной ритм хороводного шествия во время исполнения масленичных песен, типовых для песенно-обрядовой традиции Масленицы псковско-смоленско-витебского ареала.

При движении на север в этой структурно-типологической группе выявляются несколько других ладоинтонационных разновидностей масленичных напевов. Существование последних подтверждается большим количеством записей [24, № 37–55]. Показательно, однако, что при весьма значительной вариативности в сфере ладоинтонационного содержания, при наличии в поэтических текстах ряда новых лексических и фонетических нюансов ритмическая структура общего корпуса масленичных песен юго-восточной части Псковщины и западной Новгородчины остается стабильной. Более того, именно она выступает определяющим и основополагающим фактором структурной типизации масленичного материала, благодаря чему очерчивается типологическое единство масленичного массива смоленско-витебско-псковско-новгородско-тверского пограничья (охватывающего территорию значительно шире, чем псковско-смоленско-витебский ареал).

Следующий, чашникско-оршанско-мстиславский ареал масленичных напевов выделяется среди четырех в определенной степени обособленных друг от друга масленичных ареалов Верхнего Поднепровья территориальной широтой, специфическим лучеобразным характером иррадиации типовых напевов и, что особенно показательно, охватом лево- и правобережья Днепра с северо-запада (район Лепеля) на восток (до Мстиславля и соседних с ним районов Смоленской обл.). В предыдущих, представленных в печати 1997–2005 гг., авторских разработках проблемы типологии и мелогеографии масленичных песен Верхнего Поднепровья [7, 8, 25–27] чашникско-оршанско-мстиславский ареал

был очерчен на основе закреплённости на этих территориях устойчивого по обрядовой функции и структуре многовариантного типа масленичных напевов с речитативно-декламационным инципитом «Чаму табе, Маслянка, ды ня сем нязель» и «гушкальным» рефреном «Гу, та-та, гу, ля-лѐ», «Масленица, Масленица» и др. (Тип II, карта 5, нотный пример 3) [см. также: 9, № 18; 16, № 32–34]. Этот тип показателен для всех масленичных песен, известных в названном ареале: и тех, которые исполняются во время качания на качелях, и тех, что поют, когда ходят к молодухам (первый год в браке), и когда колодку цепляют неженатым парням или тянут ее к кому-нибудь в дом, и когда «просто» ходят под окна односельчан.

Зовный по семантике, неизменный по музыкально-ритмическому распеванию 3-сложных групп 6-сложника (3+3) по принципу «антиметаболы», рефрен чашникско-оршанско-мстиславльских масленичных песен всегда находится в конце напева, в итоге чего создается устойчивая форма АВР.

Мелодическая строфа масленичных напевов рассматриваемого ареала разворачивается в ангемитонном ладовом комплексе трихорда в кварте с опорой на его II ступени и образует форму АА¹. При этом А¹ соответствует рефренной словесной формуле «Гу, та-та, гу, ля-лѐ» и состоит из двух частей (аа¹). Безостановочное вращение мелодии в узком амбитусе (как в основной поэтической строке, так и в рефренной части напева) придает музыкальному образу специфическую упругость. Распределение же звуковых высот, которое происходит по принципу противопоставления двух звуковых плоскостей, разделяет музыкальное пространство масленичных напевов чашникско-оршанско-мстиславльского ареала на «низ–верх». «Двухизмерительность» звучания подкрепляется также и более протяженными длительностями ритмического оформления опорных тонов трихорда. Таким образом, масленичные напевы типа «Чаму табе, Маслянка, ды ня сем нязель» при небольшом звуковом пространстве сочетают в себе динамику движения-взлета и импровизационно-игровую, волнообразную технику разработки ритма. Достаточно выразительным является также контрастное противопоставление речитативной стиховой строки и распетого, зовного рефрена.

В многочисленных вариантах масленичных напевов чашникско-оршанско-мстиславльского типа названные музыкально-стилистические черты раскрываются разнообразно. Ряд примеров, объединенных в группу нестрофических, однострочных, неконтрастных по строению форм, выявляет стремление к стянутости вокруг зовно-гушкального рефрена – главного типологического признака масленичных песен рефренного чашникско-оршанско-мстиславльского типа.

В тех случаях, когда в качестве рефрена выступает не постоянный словесный припев-зов, а дважды повторенное слово или словосочетание второго полустрочия основной стиховой строки, музыкально-ритмиче-

ская 6-сложная «зеркальная» форма организации сохраняется. Чувствуется четкое движение с ровным бегом восьмьюми в первом и анапестически оформленными притопами во втором сегменте строки. Можно считать, что эта особенность является своеобразным проявлением хороводности и скорее всего связана с непосредственными условиями исполнения некоторых масленичных песен чашникско-оршанско-мстиславльского ареала во время праздничного шествия-танца (Тип Па, нотный пример 4).

Модификацией рассматриваемого типа масленичных напевов с рефреном выступают варианты, в которых ярко проявляется принцип «концентрированной рефренности». Стиховая строка в таких случаях складывается из трех синтагм, в соответствии с чем форма напева имеет вид AA¹A². Роль рефрена выполняет последняя синтагма и именно ее ритмофигуре подчинена вся музыкально-ритмическая структура песни (нотный пример 5):



Ma-слі-нка – ка-лы-зу-ха, / ця-бе ця-чы да Ду-ха, / да Ду-ха, да Духа //

<p>Да Ду-ха,</p>	<p>да Ду-ха</p>
<p>Мас - лін-ка –</p>	<p>ка-лы-зу-ха</p>
<p>Ця-бе ця-чы</p>	<p>да Ду-ха</p>

В других однострочных вариантах масленичных напевов чашникско-оршанско-мстиславльского ареала музыкально-ритмическая строка сокращается еще больше. Рефренная музыкально-ритмическая форма сохраняется, однако в качестве словесной формулы рефрена выступает повторение последнего слова (или словосочетания) песенной строки (Тип Пб, нотный пример 6).

Отметим, что, несмотря на императивно очерченные («обрядовые») стилистические признаки, рефрены масленичных напевов чашникско-оршанско-мстиславльского ареала очень пластичны. Независимо от растягивания или, наоборот, сокращения строк основного поэтического текста, от замены устойчивого рефрена на другие словосочетания во всех масленичных песнях этого ареала проявляется свойственная им призывность. То есть все время, в том числе и в речитативно-декламационных частях напева, явно выступает непрерывное действие восклицательной энергетике, которую несет в себе императивный рефрен.

Интонационное содержание и ладово-мелодическая ориентация масленичных песен чашникско-оршанско-мстиславльского ареала целиком

диктуются узкообъемностью, принципиально показательной для всех древних обрядово-ритуальных практик. Большинство напевов имеют в своей основе ангемитонный трихорд в кварте (в некоторых случаях с заполнением терцового промежутка) с опорой на II ступени. Вместе с тем квартовый трихорд может быть заменен на большетерцовый ладо-интонационный комплекс с субквартой, на тетра- или пентахорд квинтового амбитуса. Нормативным является добавление к трихорду в кварте нижней секунды, в результате чего образуется важная для масленичных песен чашникско-оршанско-мстиславльской части Верхнего Поднепровья зовность, усиленная «открытой» интонацией кварты.

Сегодня есть возможность более детально обозначить, с одной стороны, факторы распределения рассматриваемого типа масленичных напевов внутри ареала, с другой – существование в нем сублокальных традиций и, с третьей – выход в другие по стилю песенные традиции Масленицы Верхнего Поднепровья.

Внутри чашникско-оршанско-мстиславльского ареала территорию Чашники–Сено–Толочин–Орша можно условно обозначить как ядро традиции, на которой сосуществуют все три варианта «гушкального» масленичного типа (на карте – тип II, IIa, IIб). На остальных территориях ареала напевы основного «гушкального» типа и его вариантов распределяются равномерно, но и автономно: напевы типа II и IIa охватывают правобережные территории по линии Борисов–Крупки–Белыничи, напевы IIa и IIб – в основном левый берег Днепра по линии Шклов–Горки–Мстиславль–Чаусы–Быхов–Могилев.

Для характеристики локальных версий «гушкального» и других масленичных типов обратимся к песням из Белыничского р-на Могилевской обл. и Борисовского р-на Минской обл.

Во всех масленичных напевах, зафиксированных в Белыничском р-не, ладоинтонационный комплекс находится в рамках трихорда в кварте с опорой на второй ступени. Обязательным в нем выступает восходящий квинтовый ход-зов, который появляется в начале мелостроки и в связке с трихордом выразительно окрашивает масленичные песни этих территорий (нотный пример 7).

Типы масленичных напевов, сконцентрированные на Борисовщине, более разнообразны. В один «пучок» сублокальной певческой традиции они стягиваются в первую очередь мелодико-ладовыми структурными закономерностями. Характерным является развертывание в рамках тритонового амбитуса, заполнение которого определяется сращиванием двух малотерцовых интонационных комплексов и соответствующей структурой (трихорд в кварте с верхней малой секундой и «центральным», по классификации В. Елатова, положением опорного тона). На существование на этих территориях по крайней мере трех масленичных типов указывает ритмо-структурная организация их напевов. Кроме отмеченного выше «гушкального» типа (II и IIa), борисовская масленичная

практика дает еще две группы песен. Они имеют продолжение на территории Крупского, Чашникского и Бельничского р-нов. В первую группу входят напевы с равносложной мелодико-ритмической формой строки ава и опоясывающим рефреном (♫♫♫) (нотный пример 8). Вторая группа объединяется в структурно-ритмический тип 3+6+6, в котором первый трехсложник оказывается своеобразным ритмическим зачином (нотный пример 9).

В доказательство тезиса о связи с другими масленичными ареалами приведем два факта. Первый касается наличия в вариантах напевов типа Па (с Борисовщины) ритмических структур, показательных для масленичных форм климовичско-хотимского ареала. Следующий факт более рельефно выявляет связь достаточно различных по музыкально-стилистическим характеристикам и отдаленных по своей локализации масленичных типовых напевов. Речь идет о существовании на Быховщине масленичных песен чашникско-оршанско-мстиславльского «гушкального» типа рядом с напевами, характерными для климовичско-хотимской традиции. Как показали исследования Е. Н. Кривошейцевой, в границах быховской музыкальной культуры подобное явление можно считать нормативным, а для того, чтобы полностью его осмыслить, необходимо углубленное изучение проблемы пограничий. «Традиционная культура днепро-друтско-березинского междуречья... выявляет свойственную ему тотальную оппозиционность проявлений, которая, с одной стороны, “растягивает” эту традицию по разным массивам, с другой – связывает ее» [14: 24].

Таким образом, масленичная песенная традиция в ареале днепровско-двинского междуречья репрезентирует несколько стилей, территориально неравнозначных, но одинаково ярких благодаря присутствию в них выразительных мелодических типов.

Северный, псковско-смоленско-витебский стиль определяется однотипностью характерных для него масленичных напевов, являясь частью более широкой территории, принадлежащей смоленско-витебско-псковско-новгородско-тверскому пограничью (с треугольником входящего в него псковско-смоленско-витебского пограничья).

Чашникско-оршанско-мстиславльский стилиевой ареал раскрывается спецификой «гушкальных» масленичных напевов. «Гушкальность» подчиняет музыкальную лексику всех масленичных вариантов этих территорий. Не менее ярко представлены в напевах черты хороводности. Магически-звонное интонирование, которое окрашивает как рефрен («Гу, та-та, гу, лё-ля», «Масленица, Масленица»), так и инципитные части «гушкальных» масленичных песен чашникско-оршанско-мстиславльского ареала, безусловно, раздвигают их семантические границы, приближая обрядовую звукоферу к закличкам.

Отметим, что специфичность масленичных стилей псковско-смоленско-витебского и чашникско-оршанско-мстиславльского ареалов побуж-

дает по-новому оценить вероятную роль этнокультурных субстратов в формировании музыкально-стилевого рельефа днепро-двинской масленичной традиции.

Песенные типы масленичных напевов днепро-двинского междуречья маркируют на музыкальном уровне один из культурных ареалов верхнеднепровского бассейна, который соответствует исторической территории поселений смоленско-витебских кривичей, при этом чашникско-оршанско-мстиславльский ареал очерчивает их южную границу.

Литература

1. *Агапкина Т. А.* О некоторых магических действиях в масленичной обрядности славян // Фольклор и этнографическая действительность: Сб. ст.: К 75-летию со дня рождения Б. Н. Путилова / Отв. ред. А. К. Байбурин. СПб., 1992. С. 48–53.
2. *Агапкина Т. А.* Очерки весенней обрядности Полесья // Славянский и балканский фольклор: Этнолингвистическое изучение Полесья: Сб. ст. / Отв. ред. Н. И. Толстой. М., 1995. С. 21–107.
3. *Басько В. I.* Масленица // Масацтва. 1997. № 2. С. 25–26.
4. *Варфаламеева Т. Б.* Песні Беларускага Панямоння. Мінск, 1998.
5. *Варфоломеева Т. Б.* Северобелорусская свадьба. Минск, 1988.
6. *Вахула (Прыбылова) В. М.* Да пытання арэальнай характарыстыкі песенных традыцый Беларускага Падняпроўя (на матэрыяле песень Масленицы) // Музыкальная культура Беларусі: Дыялог часоў: матэрыялы VI навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987), Мінск, 4 крас. 1997 г. Мінск, 1997. С. 50–58.
7. *Вахула (Прыбылова) В. М.* Мелагеаграфія масленичных Верхняга Падняпроўя ў аспекце этнагістарычных праблем песеннай культуры Беларусі // Музыкальная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: Матэрыялы VII навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987) (Мінск, 8–10 красавіка 1998 г. Мінск, 1998. С. 44–52.
8. *Дорохова Е. А.* Масленичные песни в русской календарной традиции // Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 121: Фольклорный текст: функция и структура. М., 1992. С. 5–26.
9. *Елатаў В. I.* Ад песні да песні. Мінск, 1961.
10. *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975.
11. *Карнаух Т. В.* Календарные песни верхней и средней Ловати // Сб. тр. Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Вып. 29: Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М., 1976. С. 98–112.
12. *Карский Е. Ф.* Белорусы: В 3 т. Т. 1: Введение в изучение языка и народной словесности. Варшава, 1903.
13. *Карский Е. Ф.* К вопросу об этнографической карте белорусского племени // Могилевская старина. 1903. Вып. 3. С. 1–6.
14. *Крывашэйцава К. Н.* «Прастора» традыцыйнай музычнай культуры як навуковая праблема: гістарыяграфія пытання і метадалагічныя падыходы // Навук. працы / Беларус. дзярж. акад. музыкі. Вып. 8. Серыя 1, Беларуская музычная культура: Старонкі гісторыі беларускай музыкі / Склад. В. А. Антаневіч. Мінск, 2005. С. 15–35.
15. Лінгвістычная геаграфія і групоўка беларускіх гаворак / Пад рэд. Р. I. Аванесава, К. К. Атраховіча (К. Крапівы), Ю. Ф. Мацкевіч. Мінск, 1968.
16. *Мажэйка З. Я.* Песні Беларускага Паазер'я. Мінск, 1981.
17. *Мажэйка З. Я., Варфаламеева Т. Б.* Песні Беларускага Падняпроўя. Мінск, 1999.

18. *Можейко З. Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования. Минск, 1985.
19. *Можейко З. Я.* Песни Белорусского Полесья: В 2 вып. М., 1983–1984. Вып. 1. 1983.
20. *Мухарынская Л. С., Якіменка Т. С.* Беларуская народная музычная творчасць: Вучэб. дапам. для муз. ВНУ. Мінск, 1993.
21. *Носова Г. А.* Картографирование русской масленичной обрядности // Советская этнография. М., 1969. № 5. С. 45–56.
22. Ольшанские песни, записанные в селе Ольша на Смоленщине / Зап., нотация, сост., предисл., примеч. и общ. ред. Ф. А. Рубцова. Л.; М., 1971.
23. *Пашина О. А.* Календарные песни весенне-летнего цикла юго-восточной Белоруссии // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне: Сб. ст. / Отв. ред. Н. И. Толстой. М., 1986. С. 44–55.
24. Песни Псковской земли: Вып. I: Календарно-обрядовые песни (По материалам фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории) / Сост. А. Мехнецов. Л., 1989.
25. *Прыбылова В. М.* Да пытання песенных традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя // Беларускі музычны фальклор у даследаваннях маладых этнамузыкалагаў: Зб. арт. / Уклад. і навук. рэд. Т. С. Якіменка. Мінск, 2004. Вып. 3. С. 35–61.
26. *Прыбылова В. М.* Масленічныя сожска-беседзь-іпущкага вусця // Навук. працы / Беларус. дзярж. акад. музыкі. Вып. 8. Серыя 1, Беларуская музычная культура: Старонкі гісторыі беларускай музыкі / Склад. В. А. Антаневіч. Мінск, 2005. С. 215–221.
27. *Прыбылова В. М.* Чашніцка-аршанска-мсціслаўскі арэал абрадавых напеваў Масленіцы: да пытання межавання песенных традыцый верхняга цячэння Дняпра // Навук. працы / Беларус. дзярж. акад. музыкі. Вып. 12. Серыя 1, Беларуская музычная культура: Музычная культура Беларусі і свету: да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай / Склад. Т. С. Якіменка. Мінск, 2006. С. 76–91.
28. *Римский-Корсаков Н. А.* Сто русских народных песен (для голоса с фортепиано). М., 1977.
29. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник: В 9 вып. Вып. 8: Быт белоруса. Вильна, 1912.
30. *Сіневіч І.* Веснавы песенны каляндар Беларусі ў народнай спявацкай тэрміналогіі // Музычная культура Беларусі: традыцыі і сучаснасць: Тэз. дакл. IV навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (Мінск, 5 красавіка 1995 г.). Мінск, 1996. С. 18–22.
31. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни / О. А. Пашина (отв. ред.). М., 2003.
32. *Тавлай Г. В.* Белорусское Купалье: обряд, песня. Минск, 1986.
33. Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского / Запись, сост. и коммент. И. И. Земцовского. Л., 1967.
34. Традиционная музыка русского Поозерья (по материалам экспедиций 1971–1992 гг.) / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской. СПб., 1998.
35. *Третьяков П. Н.* По следам древних славянских племен. Л., 1982.
36. *Хотина В. М.* Масленичные песни Борисовщины: Дипломная работа / Беларус. гос. акад. музыкі. Минск, 1979. Р-2385.
37. *Якіменко Т. С.* Масленичные песни восточного Поозерья в свете специфики местных мелодических стилей и их ареалов // Фольклор: Проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Тез. Всесоюзной науч.-практ. конф. (Москва, 25–28 апр. 1988 г.): В 2 ч. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1988. Ч. 1. С. 206–207.
38. *Якіменко Т. С.* Стилиевые черты масленичного цикла северобелорусских весенне-календарных напевов // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сб. науч. тр. / Минский ин-т культуры; гл. ред. Н. Н. Заренок. Минск, 1987. Вып. 6. С. 49–57.

1. Карта белорусского диалекта по Е. Ф. Карскому

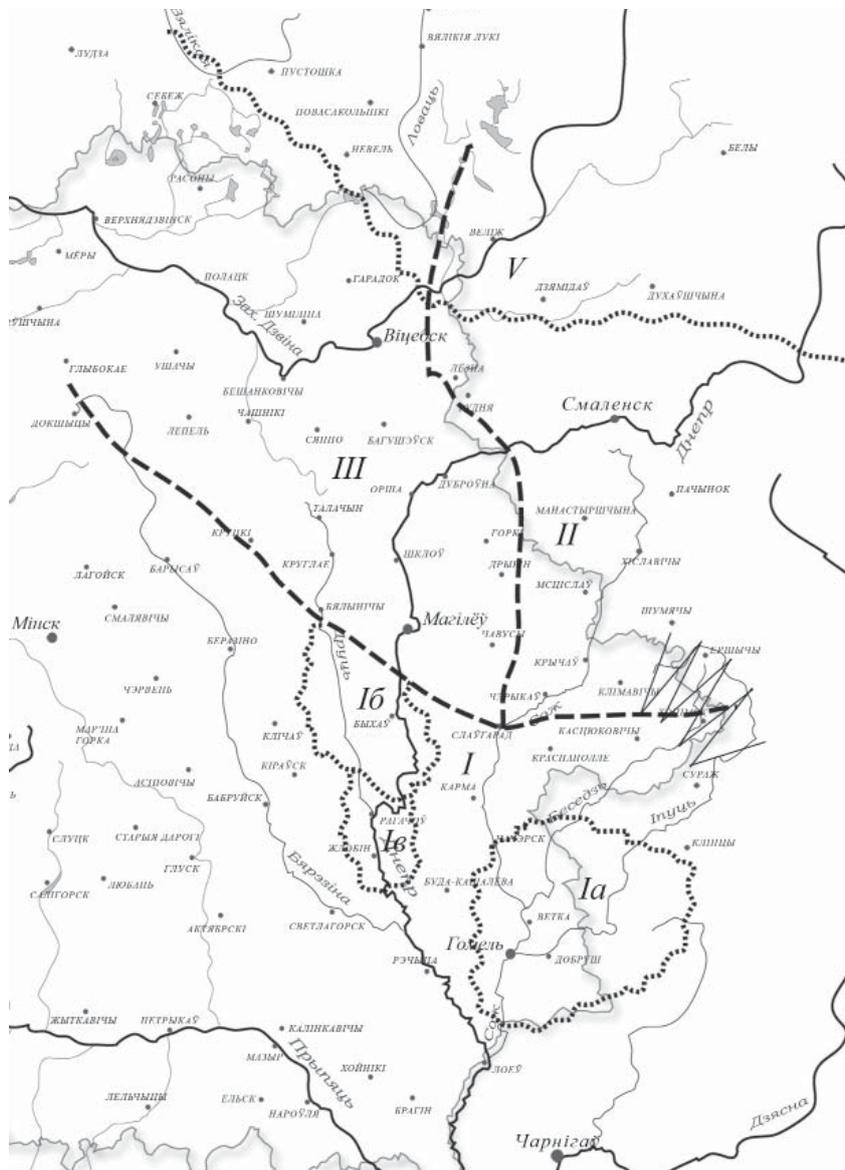


Новозыбков – граница между группами говоров белорусского диалекта:
 слева – юго-западная группа говоров
 справа – северо-восточная группа говоров

– границы говоров

- I – сильноокающие твердоэрые говоры
- II – Умеренно акающие говоры
- III – Белорусско-полесские говоры
- IV – нецокающие говоры
- V – цокающие говоры

2. Карта белорусских говоров по Е. Р. Романову



— границы групп говоров

I — «южная группа говоров

Ia, Ib, Ib — подговоры «южной» группы говоров

II — «восточная» группа говоров

III — «чисто белорусская» группа говоров



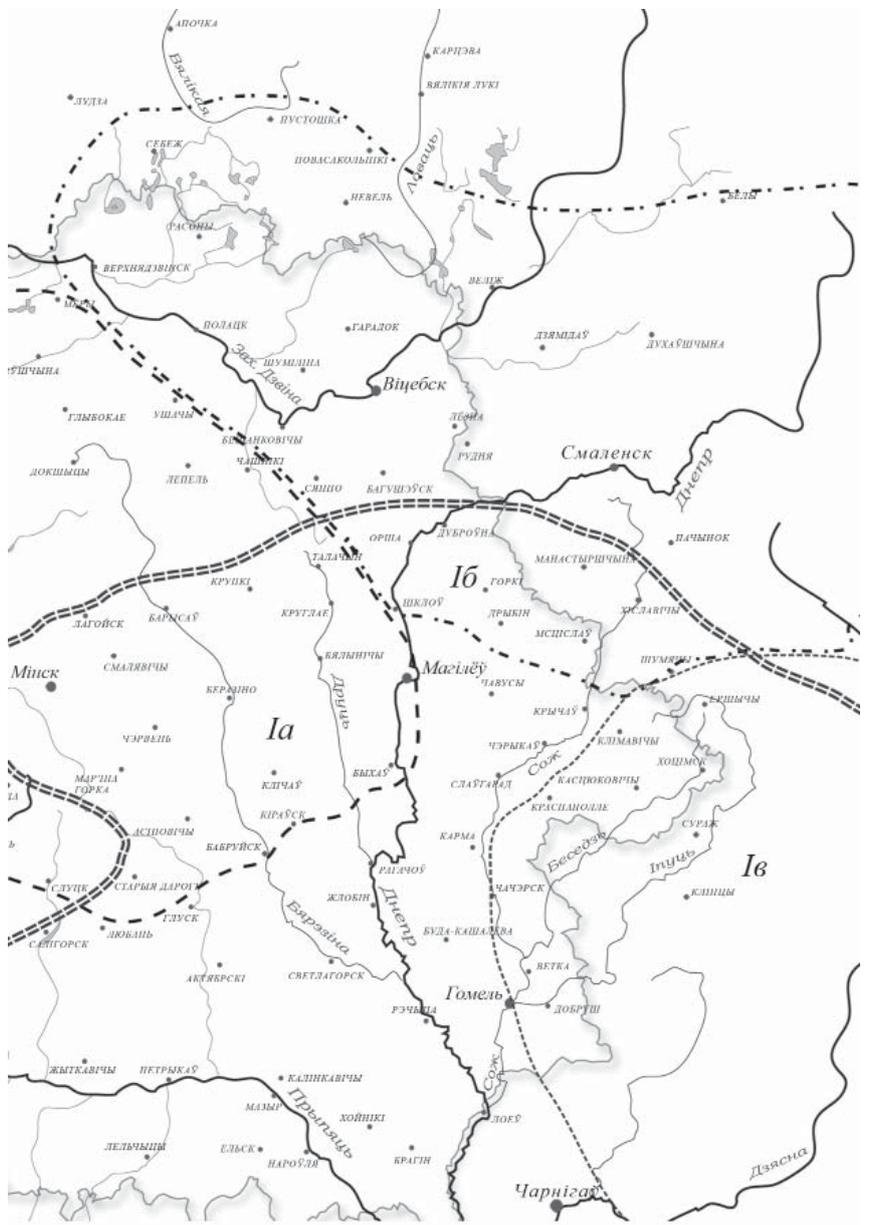
— территория смешения «южной» и «восточной» групп говоров

3. Карта диалектного разделения белорусского языка и некоторых групп говоров



-  северо-восточный диалект
-  юго-западный диалект
-  полесская группа говоров
-  среднебелорусские говоры
-  северная группа говоров
-  витебская подгруппа говоров
-  витебско-могилевская группа говоров
-  полоцкая группа говоров

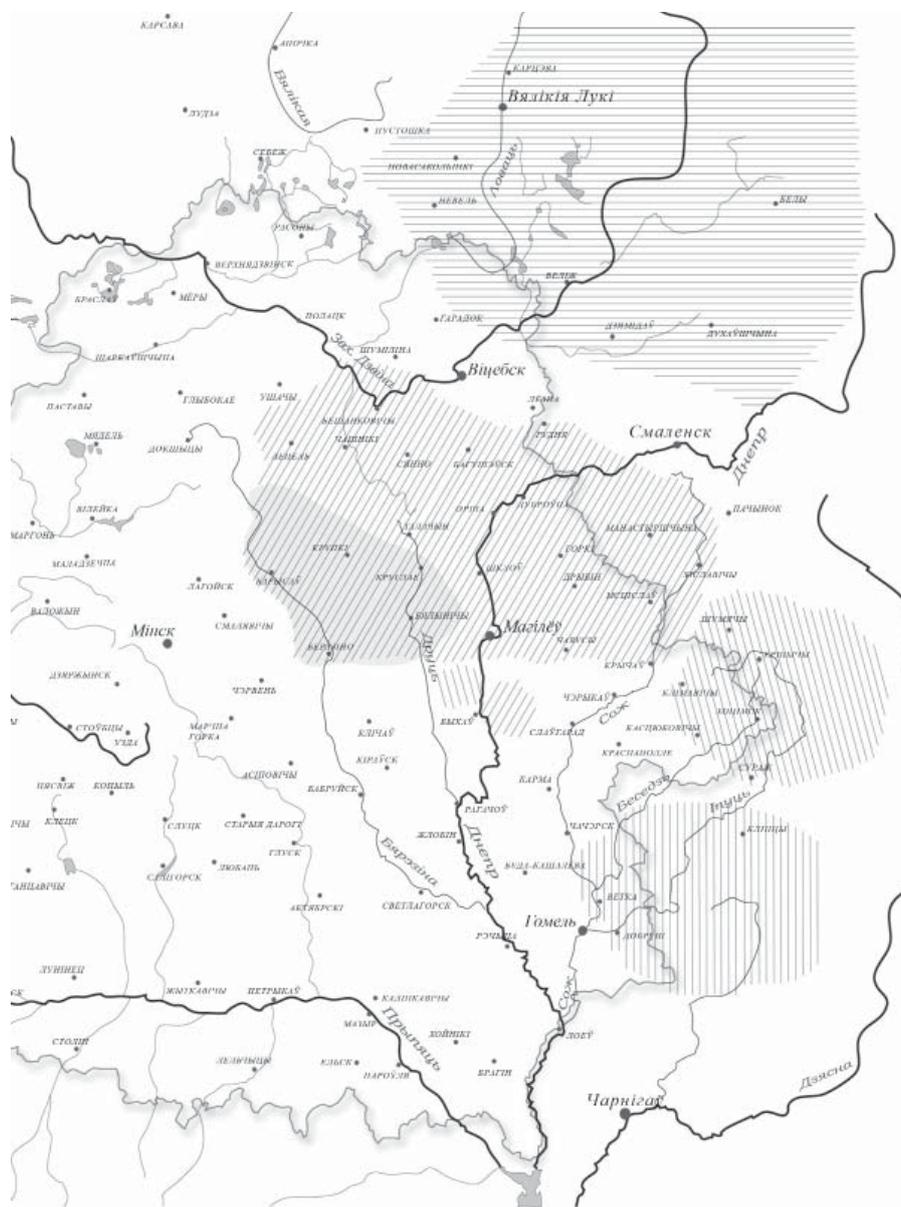
4. Карта археологических культур и масленичных типов

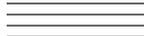


- | | | | |
|--|--|--|----------------------------|
| | племена днепро-двинской культуры | | племена юхновской культуры |
| | племена культуры штрихованной керамики | | зарубинецкие племена |

Направление стрелки показывает территорию расселения племен
Ia, Ib, Ic – буферные зоны

5. Карта распространения масленичных напевов



- | | | |
|---|--|------------------|
| Псковско-смоленско-витебский ареал |  | Тип I |
| Чашникско-оршанско-мстиславльский ареал
(более темным цветом штриховки обозначены территории сублокальных песенных традиций) |  | Тип II, IIa, IIб |
| Климовичско-хотимский ареал |  | Тип III |
| Ареал сожско-беседь-ипутьского устья |  | Тип IV, V, Va |

Нотные примеры

1.

• $\text{♩} = 186$

1. А мы ма - слі-нку да-жы-да - лі, ды-жы-да-лі, лю - лі, да-жы-да - лі.

2. Сы-рым го - о-рку на - бі-ва - лі, на - бі-ва - лі, лю - лі, на - бі-ва - лі.

3. Зверь-ху ма - слым па - лі-ва - лі, па - лі-ва - лі, лю - лі, па - лі-ва - лі.

4. На-ша гор - [ка], буць ка-тлі - ва, буць ка-тлі-ва, лю - лі, буць ка-тлі - (і)-ва.

5. На-шы ма - мкі ву-рка-тлі - [вы], ву-рка-тлі-вы, лю - лі, ву-рка-тлі - вы.

6. Мы-ла-ду - шкі пры-сьмя-шлі - [вы], пры-сьмя-шлі-вы, лю - лі, пры-сьмя-шлі-вы.

7. Ма-мкі ні-дзе - лыку вы-рку-тай - лі, вы-рку-та - лі, лю - лі, вы-рку - та - лі.

8. Нас на го - рку ні пу-скай - [лі], ні пу-ска-лі, лю - лі, ні пу - ска - лі.

9. А на го - ркі сьня-шкі пы - [шущь], сьня-шкі пы-шущь, лю - лі, сьня-шкі пы - шущь.

10. А нас ма - мкі да-моў клі - [чущь], да-моў клі-чущь, лю - лі, да-моў клі - чущь.

11. Нам да-мо - ўкі ні ха-ці - [ша], ні ха-ці-ца, лю - лі, ні ха-ці - ша.

12. А ха - ці - ца пры-ка-ці - [ша], пры-ка - ці-ца, лю - лі, пры-ка-ці-(гі-і)-ца.

13. Ны ва - ро - не - нькім ка-нё - [чку], ой, ка - не-чку, лю - лі, на ка-нё - чку.

14. У зя-лё - ні-нькім ва-зо - [чку], ой, ва - зо-чку, лю - лі, у ва-зо - чку.

15. А нас ма - слі-нка спы-д-ма-ні - ла, спы-дма-ні-ла, лю - лі, спа - дма-ні - ла.

16. Ды на боль - шый пост па-са-дзі - л[а], па - са - дзі - ла, лю - лі, па - са - дзі - ла.

* Во время исполнения певица стучит. Направленные вверх штили соответствуют пристукиванию сильному, акцентированному, штили вниз – тихому, мягкому.

17. Мы ду-ма-лі ма - слі-нкі сем ні-дзель - [ік], сем ні-дзе-лік, лю - лі, сем ні-дзе - лік.

18. Аж - на ма - слі-нкі сем дзя-нёч - [кыў], сем дзя-нё-чкыў, лю - лі, сем дзя-нё - чкыў.

19. Сем дзя-нё - чкыў з ві-ча - роч - [кым], з ві-ча - ро-чкым, лю - лі, з ві-ча - ро - чкым.

2.

1. А мы ма - сле - нцу да-жы - да - лі, да-жы-да-лі, лю - лі, да - жы-да - лі.

2. Сыр с ма - се - лыэм не я - да - лі, не я - да-лі, лю - лі, не я - да - лі.

3. А всё к ма - сле-н(ы)-цэ пра-блю - да - лі, пра-блю-да-лі, лю - лі, пра-блю-да - лі.

4. На го - ра/э - чку вы/э-на - сі - лі, вы-на-сі/е-лі, лё/ю - лі, вы-на-сі - лі.

5. Га-ру сы/э - рэм мы/э на-бі - ва - лі, на-бі - ва-лі, лё/ю - лі, на/э-бі - ва - лі.

6. Сьве-рху ма - се-ль-цэ-м па-лі - ва - лі, па-лі - ва-лі, лё/ю - лі, па-лі - ва - лі.

3.

1. Ча-му та-бе, ма - сле-ні-ца, ды ня сем ня - дзель? Ма - сле - ні-ца, ма-сле-ні-ца!

2. А - дна ня-дзель-ка і та-я ка-ра-цень-ка. Ма - сле - ні-ца, ма-сле-ні-ца!

Трэці радок прамовлі:

Масленіца-калзуха, чаму не працянулася да Духа?

4.

$\text{♩} = 142$

1. На га - рэ ба - бы ся - дзе - лі, ся - дзе - лі, ся - дзе - лі.

2. Ку - ла - ком зя - млю пра - бі - лі, пра - бі - лі, пра - бі - лі.

3. Ай, ня - ве - ста - чак су - дзі - лі, су - дзі - лі, су - дзі - лі.

4. - А ма - я ня - ве - ста не - га - дзій, не - га - дзій, не - га - дзій.

5. Ва - ды па - йшла - ўта - пі - лась, ўта - пі - лась, ўта - пі - лась.

5.

$\text{♩} = 90$

1. Ма - слі - нка - ка - лы - зу - ха, ця - бе ця - чы да Ду - ха, да Ду - ха, да Ду - ха!

2. Сқы - за - лі, ма - слі - ні - сем ня - дзель, сем ня - дзель, сем ня - дзель.

3. А ма - слі - нке а - дна ня - дзе - лья, і та - я ка - ра - це - нька. Ма - сле - нка, ма - сле - нка, ма - сле - нка!

6.

$\text{♩} = 120$

1. На га - рэ ба - бы ся - дзе - лі, ся - дзе - лі.

2. Ку - ла - ко - м(ы) зя - млю пра - бі - лі, пра - бі - лі.

3. Аб ня - ве - ста - чак су - дзі - лі, су - дзі - лі.

4. - Ма - я ня - ве - ста шэ - льма бы - ла, шэ - льма бы - ла.

5. За - па - лі - ла а - мбар - проч па - шла, проч па - шла.

6. А ў том а - мба - ры ўсе да - бро, ўсе да - бро.

7. А я - но ж у - сё зга - рэ - ло, зга - рэ - ло.

7.

1. Кра - сна Ма - ню - лька двор ме - ла, двор ме - ла.

2. Двор ме... Двор ме - ту - чы сьпе - ва - ла, сьпе - ва - ла.

3. А - на са - бе дзе - ва - чак гу - ка - ла, гу - ка - ла.

4. - А ў мя - не... А ў мя - не сён - ня го - сьці ба - лі, го - сьці ба - лі.

5. - А я - кі - я го - сьці? - Сва - ты ма - е, сва - ты ма - е.

6. А - ні... А - ні ж мя - не сва - та - лі, сва - та - лі.

7. Мя - не... Мя - не та - ту - лька не [а]дда - е, не [а]дда - е.

8. А ў ру... А ў ру - каў гро - шы скла - да - я, скла - да - я.

9. А ні - хай... Ні - хай ма - е гро - шы пле - сьне - юць, пле - сьне - юць.

10. Ні - хай... Ні - хай ма - ё дзі - ця пе - сьні пя - е, пе - сьні пя - е.

8.

1. Я - б - ла - н ма - я, я - блан ма - я са - да - ва - я.

Яблан мая садавая*,
Дакуль табе у межах стаяць?

* Первая половина каждой строки повторяется дважды.

2. Да - ку - ль та - бе, да - ку - ль та - бе у ме - жах ста - яць.

– Стаю гадох, стаю другі,
 На грэці год ў сады пайду.
 Ў сады пайду – цвісьці буду.
 Цвісьці буду яблан цветам.
 Яблакі будуць садавыя,
 Садавыя, салодкія.
 Будуць шчапаць маладыя,
 Маладыя, харошыя.
 Дзеткі будуць драбненькія,
 Служкі будуць варненькія.

9.

1. Ста - ну я, ста - ну я вы - со - ка - за - ба - чу да - лё - ка.

2. Што на по - лі, што на по - лі дзе - і - ща - сад зі - ля - не - і - ща.

3. А у тым, а у тым са - до - чку шы - ра - чкі і - гра - юць.

4. Шы - ра - чкі, шы - ра - чкі і - гра - юць, зя - зю - лю жа - ле - юць.

5. – Шы - ра - чкі, шы - ра - чкі пта - ша - чкі, ні жа - ле - йця вы мя - не.

6. Мне з ва - мі, мне з ва - мі ня бы - ці, гня - зьдзе - чка ня ві - ці.

7. Ста - ну я, ста - ну я ві - со - ка - за - ба - чу да - лё - ка.

8. Што на по - лі, што у по - лі дзе - і - ща сад зі - ля - не - і - ща.

9. А у тым, а у тым са - до - чку дзе - ва - чкі гу - ля - юць.

10. Дзе - ва - чкі, дзе - ва - чкі гу - ля - юць, дзе - ва - чку жа - ле - юць.

38

11. – Дзе - ва - чкі, дзе - ва - чкі ся - стры - цы, ні жа - ле - йця вы мя - не.

12. Мне з ва - мі, мне з ва - мі ня бы - ці, вя - но - чкі ня ві - ці.

Стану я,
Стану я висока – забачю далёка,
Што на полі,
Што на полі дзеіцца – сад зіянеіцца.
А у тым,
А у тым садочку цырачкі іграюць.
Цырачкі,
Цырачкі іграюць, зязюлю жалеюць.
– Цырачкі,
– Цырачкі-пташачкі, ні жалейця вы мяне.
Мне з вамі,
Мне з вамі ня быці, гняздзечка ня віці.

Стану я,
Стану я вісока – забачю далёка,
Што на полі,
Што на полі дзеіцца – сад зіянеіцца.
А у тым,
А у тым садочку дзевачкі гуляюць.
Дзевачкі,
Дзевачкі гуляюць, дзевачку жалеюць.
– Дзевачкі,
– Дзевачкі-сястрыцы, ні жалейця вы мяне.
Мне з вамі,
Мне з вамі ня быці, вяночкі ня віці*.

Сведения о записи напевов

1. *А мы Маслінку дажыдалі* («маслінка»). Зап. эксп. БГК** в 1986 г. в д. Межа Городокского р-на Витебской обл. от А. С. Шторковой, 1914 г. р. (ФЭ БГАМ. 646242/33).
2. *А мы Масленіцу дажыдалі* («масленка»). Зап. эксп. БГК в 1981 г. в д. Медвёдково Великолукского р-на Псковской обл. от Ф. Д. Орловой, 1900 г. р. (ФЭ БДАМ. 64647/149).
3. *Чаму табе, Масленіца, ды ня сем нядзель* («масленіца»). Зап. Т. Л. Константиновой и В. М. Вахула (Прибыловой) в 1997 г. в д. Звенячи Толочинского р-на Витебской обл. от Д. С. Рудковской, 1932 г. р., М. С. Соловьевой, 1929 г. р., В. Р. Позняковой, 1929 г. р., С. Д. Кравцовой, 1935 г. р., В. А. Шчербо, 1931 г. р. (ФЭ БГАМ. 646568/2).
4. *На гарэ бабы сядзелі* («масленіца»). Зап. Т. Л. Константиновой и В. М. Вахула (Прибыловой) в 1997 г. в д. Звенячи Толочинского р-на Витебской обл. от Д. С. Рудковской, 1932 г. р., М. С. Соловьевой, 1929 г. р., В. Р. Позняковой, 1929 г. р., С. Д. Кравцовой, 1935 г. р., В. А. Шчербо, 1931 г. р. (ФЭ БГАМ. 646568/3).
5. *Маслінка-калызуха* («масленка»). Зап. эксп. БГК в 1985 г. в д. Понизовье Оршанского р-на Витебской обл. от Е. С. Ходзенковой, 1914 г. р., Е. Ф. Лялик, 1909 г. р., П. А. Рамко, 1917 г. р. (ФЭ БГАМ. 646218/327).
6. *На гарэ бабы сядзелі* («масленіца»). Зап. В. М. Вахула (Прибыловой) в 1997 г. в д. Черяя Чашникского р-на Витебской обл. от А. Е. Автюхович, 1910 г. р. (ФЭ БГАМ. 646563/6).

* Текст дан не полностью. Певница не смогла припомнить последние слова песни.

** Эксп. БГАМ (БГК) 1976, 1981, 1985, 1986, 1998 гг. под рук. Л. Ф. Костюковец, эксп. 2006 г. под рук. В. М. Прибыловой.

7. *Красна Манюлька двор мела, двор мела* («гуканне вясны»). Зап. эксп. БГАМ в 1998 г. в д. Заозерье Бельничского р-на Могилевской обл. от М. С. Ходос (ФЭ БГАМ. 646611/167).
8. *Яблан мая садавая* («масляніца»). Зап. эксп. БГК в 1976 г. в д. Жыцьково Борисовского р-на Минской обл. от Т. В. Соколовской, 1886 г. р., М. П. Чечи, 1915 г. р. (ФЭ БГАМ. Магн. пленка 1974/1. № 70).
9. *Стану я висока – забачю далёка* («масленка»). Зап. эксп. БГАМ в 2006 г. в д. Старая Слобода Крупского р-на Минской обл. от П. А. Булыго, 1927 г. р. (ФЭ БГАМ. 1E126/31).

Т. Л. Беркович

«Борона» в обрядово-игровой календарно-песенной традиции Белорусского Поозерья

Проявления традиционного игрового сознания в календарно-праздничном комплексе белорусов сложные и многомерные. Ежегодное возобновление игры и игровых действий в периоды календарных праздников закрепляет их в качестве необходимых, серьезных и важных, обнаруживая особый, в своем роде высший смысл даже в тех случаях, когда к собственно обрядовой сфере интонационной земледельческой деятельности они относятся только косвенно.

Современная календарно-песенная практика, сохраняющая реалии ритуально-игровой культуры в аутентичном виде, приобретает особенное значение в аспекте теории игровых форм. При рассмотрении феномена календарной игры в музыкальном аспекте необходимо прежде всего раскрыть мировоззренческие основы традиционной культуры.

На материале закрепленных традицией и выразительно «означенных» (М. М. Бахтин) песенно-игровых форм периода зимнего и летнего солнцеворота (в песенном календаре различных этнокультурных традиций Беларуси) с наибольшей отчетливостью предстают универсальные проявления игрового сознания. В песенной системе Белорусского Поозерья эти игровые универсалии находят отражение в таких формах, как «Жаніцьба Цярэшкі», «Яшчар» и «Барана». Каждая из названных форм по-своему репрезентирует мир сакрализованных песенно-игровых явлений календарно-земледельческой культуры и особым образом соотносится с ее ритуальным контекстом. Именно поэтому выявление способов организации игрового пространства в ритуале, в его, по словам Г. А. Орлова, «динамическом силовом поле» приобретает предельную значимость для раскрытия музыкального содержания этих обрядовых игровых песенных форм.

Использование музыкальной символики и собственно интонационности ритуальных сакрализованных форм земледельческого и семейно-обрядового мелоса предстает в качестве наиболее общей закономерности организации звукового пространства песенно-игровых видов периода солнцеворота, что позволяет говорить о тесной переплетенности ритуальных и игровых элементов [2, 3] в сознании носителей песенной традиции. В свою очередь факт преимущественной опоры северобелорусских песенно-игровых форм на календарный мелос может быть, по видимому, соотнесен с тем, что сама белорусская традиционная культура предлагает календарность в качестве своего «модуса» (З. Я. Можейко).

«Борона» по типу организации звукового пространства/времени выступает наиболее сложной из всех перечисленных ритуально-игровых песенных форм Белорусского Поозерья. В системе обрядового песенного мелоса она представляет класс «особых форм совместного пения» (М. А. Енговатова), основанных на соединении различных песенных текстов [1] в одном пространстве/времени. Звуковое пространство/время «Бороны» складывается на основе символически наиболее значимых элементов песенной системы. В их числе календарные напевы разной сезонной приуроченности, напевы семейно-родового цикла, обрядовые и необрядовые. В отличие от других ритуально-игровых песенных форм, «Борона», в которой организующим началом выступает собственно музыкальный компонент, по-настоящему глубинно «прочитывается» в контексте обрядово-игрового моделирования пространства и времени. Как собственно музыкальный текст она наиболее исчерпывающе обнаруживает «гиперсемантический» (А. К. Байбурин) комплекс ритуала.

Различные стороны явления «Бороны» получили достаточно полное рассмотрение в контексте культуры ритуально-игровых бесчинств [4, 5]. «Борона» как песенное действие с отчетливо прослеживаемой магической основой имеет ритуальную форму воплощения, которая целиком соответствует форме и средствам календарных бесчинств. Подобно бесчинствам периода солнцеворота, «Борона» воссоздает ритуальный хаос, становясь, образно говоря, жертвой, приносимой порядку и норме – сущностным, глубинным свойствам календарной традиции. В связи с этим особенно значимым оказывается в «Бороне» смехово-игровое начало «навыворот», подразумеваемое самими этнофорами и отсылающее к архаическим испытаниям смехом с целью продолжения жизни.

Особый интерес между тем представляет еще одна – соревновательная – ипостась «Бороны». В ставшем знаменитым исследовании Й. Хейзинги «Homo Ludens» соревнование рассмотрено как одна из основополагающих форм становления человеческой культуры [6]. Обобщая наблюдения над календарными состязаниями в различных культурах мира, исследователь связывал истоки соревнования с древнейшими представлениями о дуализме миропорядка. Антитетический характер игры также воспринимается как отражение этих представлений.

Участники обряда «Бороны», женщины из д. Дедино Докшицкого р-на Витебской обл., подчеркивали, что подобного рода возобновление (собрание в памяти) различных песен годового цикла «не ў час» звучит весьма смешно и самое сложное здесь – «не збіцца, не рассямяцца, а давэсці сваю песню да канца» (по материалам экспедиции 1979 г. В. Яценко). С этой же особенностью «Бороны» были связаны сложности ее фонозаписи. Со всей очевидностью они проявились во время экспедиции Белорусской государственной академии музыки в 1998 г. (науч. рук. Т. Л. Беркович), когда певицы д. Дедино специально опрашивались по вопросу «Бороны».

Следующий комментарий, зафиксированный в 1998 г. в д. Дедино от Галины Марковны Дайлидович (1922 г. р.), Веры Семеновны Каляга (1928 г. р.), Нины Сидоровны Корнилович (1922 г. р.), отражает сложный комплекс представлений о «Бороне» в традиционном сознании.

– Скажыце, чаму называецца барана?

– Патаму што ні ў адно пяюць.

– Хто ж сабе, хто што... барануюць і ўсё. Вот і *барана*.

– Хто сабе пяець, хто што, як раз як вот бараной барануюць дзе-нібудзь на полі, дык вот як раз гэдак песьні гэтыя, хто сабе пяюць, хто што знаіць – вот і *барана* гэта (с усмешкой).

– Чорт яго знаіць! Я адзін раз чула, як пяюць: што папала гэдак во піялі... вогнішча і каля вогнішча. А! Ішчо некая маладая была! Та болей ніколі не піяла!

– А хто вам казаў, што гэта дзіцячая гульня?

– Ну, а мне гаварыла эта Камянецкая, што эта яны ў дзецтве гулялі, што дзэцкая ігра, гаварыла. І *барана* – хто сабе! <...> Гаворыць, мы так у дзецтве гулялі: хто каго перапяець, штоб ня збіцца, ды сваю песьню штоп не зьбілася, правільна спела! Бараную барануіш у полі ў разныя стораны, так і паюць! Хто сібе. Хто сваё, хто сабе.

Акцентуация соревновательной стороны «Бороны» в приведенном комментарии несомненна. Между тем из слов еще одной исполнительницы из д. Дедино, Клавдии Ильиничны Корнилович (1933 г. р.), с отчетливостью обнаруживается связь соревновательного пафоса «Бороны» с праздничным мировосприятием.

– *Барана* гэта... ну вот ідуць, і хто якую песьню пяець: хто частушкі, хто вясельля, хто хрэсьбіны – хто што пяець. Эта тада называецца *барана*.

– А гэта куды так ішлі?

– Вот ідуць... агонь там разложуць, нясуць май, і з маем ідуць праз дзярэўню, ідуць у канец дзярэўні. А пакуль да гэтага агня дайдуць, ідуць, і хто што пяець. Эта *барана* называіцца. Барана – хто каго пераборыць. Хто сабе крычыць і ўсё!

– А навошта так рабілі?

– Нейкі ж прызнак, нейкае ж во свята эта *барана*.

Раскрыть детали пространственно-временной музыкальной организации «Бороны» позволяет ее партитурная нотно-текстовая транскрипция.

Основой осуществленной автором и предлагаемой ниже нотно-текстовой партитуры «Бороны» стала фонозапись, произведенная на двух кассетных репортерских магнитофонах в клубе д. Дедино Докшицкого р-на Витебской обл. во время экспедиции Белорусской государственной академии музыки в 1998 г. [9]. Работа с аналоговой версией аудиозаписи исключала всякую возможность ее адекватного перевода в нотный текст. Запись длительное время хранилась в наилучших условиях, и только ее перевод в цифровой формат, позволяющий посекундовое прослушивание, дал возможность приблизиться к достаточно точному отображению.

Исполнительницы – Алина Владимировна Васюкович (1943 г. р.), Корнилович Н. С., Каляга В. С., Дайлидович Г. М. – располагались при пении справа налево, в соответствии с этим их партии обозначены в нотации как I, II, III, IV. Участницы обладают голосами различной яркости, что для песенного соревнования является немаловажным фактором. Не менее значимы в этой ситуации артикуляционная четкость, выделение отдельных ритмических оборотов, которые даже при сглаженном тембре позволяют слуху «зацепиться» и удержаться в хаотическом звуковом пространстве «Бороны». По сравнению с остальными участницами манера пения Г. М. Дайлидович менее всего отвечала названным параметрам; ее партия прослушивается в моменты вступления лишь на протяжении двух первых строф. Тем не менее в дальнейшем исполнительница не останавливается; ее голос уподобляется ровному «фону», поэтому мгновение, где она перестает петь, определить невозможно.

Для исполнения «Бороны» участницами были выбраны календарные напевы двух весенних песен («Ой, белая бярозачка, ты кудрава» – партия I, «Распускайся, каліначка» – партия IV), купальской «Перад Пятром, пятым днём» – партия II и жнивной «Закурыўся ды дробненькі дожджык» – партия III.

После окончания «Бороны» каждый из четырех песенных образцов был исполнен всеми участницами совместно, что дало возможность сравнить звучание в обычной ситуации и в ситуации соревнования.

Анализ версий певческого состязания показывает, что изменения затронули прежде всего область темпа: если при совместном исполнении купальская «Перад Пятром, пятым днём» звучала в темпе $\text{♩} = 145 < 158$, то в ситуации «Бороны» возникли темповые сдвиги ($\text{♩} = 158 < 217$). Постепенное нарастание темпа, хотя и менее заметное, прослеживается в исполнении жнивной «Закурыўся ды дробненькі дожджык» ($\text{♩} = 68 < 71$, при отдельном совместном исполнении $\text{♩} = 70$).

Наиболее изменчивым оказался звуковысотный уровень организации музыкального текста «Бороны». При анализе выявились следующие особенности высотной организации I, II и III партий.

В партии I (весенняя «Ой, белая бярозачка, ты кудрава») существенным является постепенное повышение строя, что отражает движение основного опорного тона от «a» (первая мелострофа), через «b» (вторая мелострофа), «h» (третья и четвертая мелострофы), «c» (пятая мелострофа) к стабилизировавшемуся тону-опоре «h», доминирующему в развертывании шестой–четырнадцатой мелостроф.

В партии II (купальская «Перад Пятром, пятым днём») на протяжении первой–пятой мелостроф опорным выступает тон «c», с шестой по тринадцатую мелострофы основной тон-опора смещается на полутон вверх («cis»).

В партии III (жнивная «Закурыўся ды дробненькі дожджык») наблюдается более сложная картина утверждения тона-опоры:

- 1 мелострофа – «*d*»
- 2 мелострофа – «*dis*»
- 3 мелострофа – «*d*» → «*d*»↑ → «*dis* → «*d*»↑»
- 4 мелострофа – «*d* → «*d*»↑ → «*dis*»
- 5 мелострофа – «*dis*».

Очевидно, таким образом, что высотный уровень всех напевов не стабилен, опоры «плавают».

Соотношение опорных тонов трех напевов между собой также представляет интерес. В звучании напева «Ой, белая бярозачка, ты кудрава» (I) после восходящего продвижения («*a-b-h-c-h*») к началу шестой мелострофы утверждается опора «*h*». Вслед за этим в шестой мелострофе купальской «Перад Пятром, пятым днём» (II) высотный уровень напева изменяется («*c-cis*»). Если соотнести звукоряды двух напевов в момент стабилизации тонов-опор, выявится полное совпадение звукорядов при различии ладовых комплексов: если звукоряд партии I представляет пентакорд в объеме квинты «*h-cis-dis-e-fis*», то звукоряд партии II – тетракорд в кварте с субсекундой «*(h)-cis-dis-e-fis*».

В исполнении весенней «Ой, белая бярозачка, ты кудрава» (I) и купальской «Перад Пятром, пятым днём» (II) «тональный» (и «модуляционный») план достаточно однозначен, а звучание высотно стабилизируется во второй половине партитуры. «Амбивалентную» относительность тонов-опор обнаруживает партия жнивной «Закурыўся ды дробненькі дожджык» (III), что естественно обусловлено напряженным характером интонирования напевов «жнива». В процессе развертывания жнивной песни заметна тенденция утверждения звукоряда, близкого по составу звукорядам весеннего и купальского напевов, – «*(cis)-dis-eis-fis*», хотя в реальном звучании жнивного напева слышится особого рода устойчивость, основанная на постоянной внутренней подвижности, изменчивости.

Сведёние исполнительницами разносезонных напевов в одну «партитуру» частично лишает каждый из них самостоятельности. С точки зрения звуковысотности одновременное исполнение создает нестабильность или неопределенность тонов-опор. Ладовые опоры «плавают», появляется тенденция к повышению как этих тонов-опор, так и строя в целом. Одновременно можно наблюдать своеобразное «притирание», прилаживание соревнующихся сторон посредством взаимной координации партий и сближения тонов-опор (также и звукорядов) исполняемых напевов.

Звуковысотная нестабильность напевов, как и нагнетание (и/или затягивание) темпа, выступает естественным признаком песенного пространства «Бороны». Однако, оказываясь вовлеченными в это пространство, участники соревнования идут на определенный компромисс. Фактор силы и активности голоса («кто сабе крычыць», «кто каго пераборыць») не исключает стихийной согласованности между участниками как условия, необходимого для того, чтобы выдержать испытание.

В аспекте фундаментальных свойств мелодического мышления носителей песенной культуры Белорусского Поозерья «Борона» и иные «особые формы совместного пения» (М. А. Енговатова) получают специфический статус. В культуре «всцело монодической, основанной на „чисто” линейном мышлении, на самодовлеющем значении собственно мелодического начала» [8: 143], эти антифонно-канонические или контрастно-пластовые по соотношению партий формы создают альтернативу ее музыкально-смыслового насыщения. «Борона» же в своей музыкальной организации представляет в данном контексте высшую степень игровой семантизации ритуального календарно-песенного пространства.

Источники

1. *Енговатова М. А.* Особые формы совместного пения как феномен русской традиционной полифонической культуры // Славянская этномузыкалогия: Направления. Методы. Концепции: Тез. докл. Международной научной конференции к 90-летию Л. С. Мухаринской (1906–1987). Минск, 1996. С. 94–98.
2. *Беркович Т. Л.* Песенно-игровые действия периода солнцеворота в календарной традиции Беларуси: из наблюдений над особенностями мелоса // Там же. С. 123–125.
3. *Бярковіч Т. Л.* Песенна-гульнявыя дзеі перыяду сонцавароту ў календарна-земляробчай традыцыі Беларусі: Аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтв. па спец. 17.00.02 – музычнае мастацтва. Мінск, 1999.
4. *Бярковіч Т. Л.* Купальская «барана»: да пытання рытуальна-гульнявых песенных бясчынстваў летняга сонцавароту // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях: Зб. дакл. III навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (Мінск, 24–25 сакавіка 1994 г.). Мінск, 1996. С. 18–28.
5. *Бярковіч Т. Л.* Рытуальныя бясчынствы і абрадавыя песенна-гульнявыя дзеі ў календарна-святочным комплексе беларусаў // Музыкальная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: Матэрыялы VII навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987) (Мінск, 8–10 красавіка 1998 г.). Мінск, 1998. С. 32–37.
6. *Хейзинга Й.* Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. Пер. с нидерл. М., 1992.
7. *Мажэйка З. Я.* Песні Беларускага Паазер’я. Мінск, 1981.
8. *Можейко З. Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования. Минск, 1985.
9. Фоноархив этномузыки Белорусской государственной академии музыки. Инв. № 646602/1, 108.

4. — Ня 'ддай, ня 'ддай мя - не, ма - мка, за ста - ро - га. 5. Ня 'ддай, ня 'ддай мя - не, ма - мка, ка - пы - то м, ра - зьбіў ка - мень ка - пы - то м.

сі - вы конь, 3. Ра - зьбіў ка - мень ой, мой ро - дный та - тка, па ма - іму бя - здо - ллю, за - жу - ры - ўсё, та - тка, па ма - іму бя - здо - ллю, за - жу - ры - ўсё, за ма - ло - га, ма - мка, за ра - ўні - цу.

4. А ў ка - ме - ні е - дра нет, а ў ка - ме - ні е - дра нет, 5. А ў ка - ме - ні іму бя - здо л... 3. Не ку - ры - сё, яй, дро - бны до - ждзык, па чы - ста - му й по - лю, не ку - рым а - дну но - чку на - ча - ва - ла, на - ча - ва - ла, 8. Як за гні - лой ка - ло - да - ю

7. А пра - ўды нет, а ў ка - ме - ні пра - ўды нет, 6. Пе - рад Пя - тром, пя - тым днём, пе - рад Пя - тром ры - сё, ёй, дро - бны до - ждзык, па чы - ста - му й по... 4. Не жу - ры - сё - (ой),

II

III

III

II

III

III

I

II

III

9. А як з ма-лым а - лу но-чку на-ча-ва - ла, на-ча-ва - ла,
 па - ля - жа - ла, па - ля - жа - ла,
 9. А як з ма-лым а - лу но-чку на-ча-ва - ла, на-ча-ва - ла,
 II

7. Ра - згу - ля - ўся сі - вий конь, сі - вий конь.
 III

8. Ра - збіў а - рэх ка - пы - том, разбіў а - рэх ка - пы - том. 9. А ў а - рэ - ху я - дро
 III

10. Як за - ні - нька у ра - во - чку пра - ля - жа - ла, па - ля - жа - ла. 11. Як з раў - ні - цай а - ну но - чку на - ча - ва -
 III

12. Як за - зю - лька у са - ло - чку ку - ка - ва - ла, ку - ка - ва - ла. 13. Ой, бе -
 III

а ў а - рэ - ху я - дро ёсьць, 10. А ў дзе - ва - чак пра - ўла ёсьць, а ў дзе - ва - чак пра - ўла
 III

ня бу - ду га - ло - - - дна, ка - лі бу - ду й у Бо - га го - дна, ня бу - ду га - ло...
 III

ла - я бя - ро - за - чка, ты ку - дра - ва, ты ста - я - ла, ты ста - я - ла.

14. Про - щю со - ща ў ха - ла - до - чку як со - не - йка ле - тне - я, ле - тні - я. 12. Хоць я - сьне - ёць.

11. Як со - не - йка ня сьве - щіть, хочь я - сьне - нька а це - плі - нька і - грэ - іць, і - грэ - іць, і - грэ - іць, і - грэ - іць.

Т. С. Якименко

Эпическое пространство весенне-календарного песенного цикла Белорусского Поозерья

Песенные нарративы эпически разработанной тематики, независимо от степени строгости их закрепления/удержания в ритуально-магически значимых группах весеннего «песенного календаря» Белорусского Поозерья (Масленица, Великдень, Юрай/Егорий, Троица), выступают в представлении северобелорусских певцов функционально и по основным параметрам интонационных «означиваний» неотъемлемой принадлежностью «вясноўскай», «веснавой» песенной сферы. В сюжетно-тематическом плане круг таких эпически организованных песенных повествований достаточно широк. Формируемый всегда продуктивными для осуществления эпического нарратива мифологическими, легендарными, героико-богатырскими, новеллистическими, приключенческими, морально-поучительными, эсхатологическими, другими сюжетообразующими поэтическими мотивами, он охватывает самые многообразные проявления эпической идеи – от сакральных в своей функциональной основе обрядовых ее этнопесенных «материализаций», отмеченных архаичностью комплекса музыкально-вербальной поэтики и недифференцированностью эпических и мифологических элементов, до условно приурочиваемых по времени исполнения к весеннему периоду великопостных («паставых», «запусных») повествований, таких же «периферийных» для весеннего обрядового круга псалм и репрезентативных для культуры белорусского народного христианства устнотрадиционных рецепций «книжных» духовных стихов («молодых», согласно классификационной шкале мировой эпике).

На уровне собственно видовых проявлений («жанрово-тематических разновидностей» – С. И. Грица, «содержательных блоков песенно-повествовательного фольклора» – Е. Е. Васильева) наиболее масштабную часть в эпическом пространстве северобелорусского весеннего песенного цикла составляют баллады. По крайней мере, сюжетный фонд их, выявленный к настоящему времени достаточно полно¹, показывает, что

¹ Самый развернутый специальный свод представлен в издании: Баллады: У 2 кн. / Уклад., сістэмац., уступ. арт. і камент. Л. М. Салавей; Уступ. арт., уклад. і сістэмац. напеваў Т. А. Дубкова. Мінск, 1977. Кн. 1; Мінск, 1978. Кн. 2. В необходимой мере при подготовке статьи учитывался также материал из ряда других антологических и региональных песенных собраний, подготовленных белорусскими и российскими этномузыкологами, а также полевой, зафиксированный на разных носителях и относящийся к сфере так называемых архивных хранений: *Варфаламеева Т. Б.* Песні

в песенных практиках поозерских территорий именно повествования с драматичным, трагедийно-напряженным развитием действия, острой конфликтностью событий и ситуаций охватывают все как непосредственно обрядовые, так и сезонно приуроченные группы весенне-календарной песенности и устойчиво закреплены как в полоцко-себежско-псковских, так и в витебско-смоленских традициях Поозерья.

Данное качество северобелорусских весенне приуроченных баллад выступает особенно ясно, если в аналитических и собственно методологических ракурсах «видения» исходить не из фрагментарно осуществленных общих описаний и не из отдельных, также выборочно и линейно-иллюстративно поданных сравнительных наблюдений над теми или иными элементами стилистики песенного языка, структуры, музыкально-вербального ритма и т. п. балладных нарративов разных, часто самодостаточных в стилевом отношении локальных традиций Поозерья, а из определяющих свойств самой западновинско-днепровской этнопесенной культуры, в центре которой (как, впрочем, почти во всей Беларуси) находится календарная песня – это, по замечательному определению З. Я. Можейко, «ядро традиционного песенного фольклора всех земледельческих народов, в первую очередь славян»².

Удивительная в своей устойчивости «календарность» поозерских балладных песен широко раскрывается и в том случае, если исходить из понимания традиционной, по-своему уникальной белорусской мен-

Беларускага Панямоння. Мінск, 1998; *Мажэйка З. Я.* Песні Беларускага Паазер'я. Мінск, 1981; *Мажэйка З. Я., Варфаламеева Т. Б.* Песні Беларускага Падняпроўя. Мінск, 1999; *Котикова Н.* Народные песни Псковской области. М., 1966; Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. Псков, 2002; Олшанские песни: Записанные в селе Олша на Смоленщине / Зап., нотация, сост., предисл., примеч. и общ. ред. Ф. Рубцова. М., 1971; *Павлова Г.* Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. М., 1969; Песни Псковской земли. Вып. 1. Календарно-обрядовые песни / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1989; *Рубцов Ф. А.* Русские народные песни Смоленской области. Л., 1991; Руднева А. Песни Смоленской области, записанные от Е. К. Щеткиной: Из коллекции фольклориста. М., 1977; Себежские песни, напетые Надеждой Филипповной Кортенко / Под ред. Ф. А. Рубцова. М.; Л., 1970; Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1. Календарные обряды и песни. М., 2003; *Харьков В.* Русские народные песни Смоленской области. М., 1956; Традиционная музыка русского Поозерья (по материалам экспедиций 1971–1992 гг.) / Сост. и комментарии Е. Н. Разумовской. СПб., 1998; Традиційная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. Т. 1: Магілёўскае Падняпроўе / Т. Б. Варфаламеева, В. І. Басько, М. А. Козенка і інш. Мінск, 2001; Традиційная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. Т. 2: Віцебскае Падзвінне / Т. Б. Варфаламеева, А. М. Боганева, М. А. Козенка і інш.; складальнік Т. Б. Варфаламеева. Мінск, 2004; Фонофонд-архив этнозаписей Кабинета народной музыки БГАМ (Белорусской государственной академии музыки).

² *Можейко З. Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования / Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1992. С. 1.

тальности, ориентированной в песенных практиках ее носителей на сохранение обрядовых, необрядовых, сезонных, условно приуроченных по времени исполнения форм календарной песенности (сакральной и одновременно «живой» доминанты белорусского традиционного «космоса», своеобразной жизне- и культуруоудерживающей константы, от давних времен этнической истории и до сегодняшнего дня актуальной для носителей традиционного сознания благодаря запечатленному в ней «песенному порядку» жизни).

Помимо данного фактора, природу которого З. Я. Можейко видела в «календарном модусе мышления» носителей, а Г. Р. Ширма в свое время связывал с тем, что белорусский народ является одним из наиболее «заглыбленных» в свое песенное творчество народов в Европе³, важным в оценке вовлеченности баллад в календарное песенное пространство следует признать роль функциональности, взятой в широчайшем спектре ее этнографических отражений и воплощений. Дифференцирующее воздействие этой функциональности простирается на всю сферу жизненных процессов, в том числе непосредственной и конкретной фольклорной реальности, включая бытование, назначение, собственно смысл комплекса тех этнопесенных артефактов, которые ей принадлежат.

Столь же существенным выступает учет релевантных значений балладно-нарративной сюжетности, ее типов, мотивно-фабульной топики, других средств вербальной балладной поэтики, по-своему влияющих на структурирование пространства этнопесенной культуры, стабилизацию его внутренних уровней, видовых и морфологических характеристик этнопесенного массива. Однако при несомненной важности такого рода структурирующих и корректирующих «проекций», накладываемых балладой, в первую очередь должна быть, по-видимому, понята и принята как имеющая принципиальный смысл и потому настойчиво удерживаемая культурой сама ситуация включенности балладных нарративов в цикл земледельческой песенности (в том числе сакрально-магической, обрядовой). Затем через нее – значение комплекса тех этических идей и установлений, которые баллада «материализует» в звуковых ритуалах белорусского «песенного календаря» независимо от типов закрепляемых в календарном круге сюжетов, их сезонного распределения, территориальных границ, конфигурации мелоареалов, степени концентрированности балладно-повествовательных практик в традиционном репертуаре носителей из разных этнокультурных регионов и местностей. При этом факт вхождения балладно организованных нарративов в круг песенных календарно-земледельческих форм сакрально ориентированного типа заслуживает тем большего внимания, что, по наблюдениям стоявшего у

³ Ширма Р. Беларуская народная песня // Ширма Р. Песня – душа народа: 3 літэратурнай спадчыны / Прадм. Н. Гілевіча; Уклад., камент. і бібліягр. В. Ліцвінкі. Мінск, 1993. С. 122.

истоков функционального подхода и основателя функциональной школы Б. Малиновского, в традиционных культурах существует особый класс «историй», трактуемых как сакральные, воплощенных в ритуале, в морали, в социальной организации. Они, по выражению Б. Малиновского, «формируют догматическую основу примитивной цивилизации», являются силой, утверждающей великую и наиболее релевантную реальность, определяющей настоящую жизнь и судьбу коллектива, и знание ее обеспечивает коллектив мотивами для ритуальных действий и нравственного поведения, а также и указаниями, как их надо исполнять⁴.

В весенне-песенных практиках Белорусского Поозерья балладные повествования по преимуществу принадлежат сезонно четко дифференцированному в музыкальном отношении репертуару обрядовой песенности и именно в таком качестве выступают в поозерском календарном массиве основными. Показательны, однако, два момента. Во-первых, при очевидной широте распространения баллад в весенне-песенных традициях разных территорий Поозерья они с точки зрения «плотности» распределения, а также в плане сюжетных типов и разновидностей неодинаково охватывают песенно-обрядовый репертуар западновинско-дисненской (полоцко-себежско-псковской) и западновинско-днепровской (витебско-смоленской) региональных систем. Во-вторых, на всем пространстве Белорусского Поозерья различные сюжетные виды баллад (даже с очень архаическими, непосредственно корреспондирующими мифологическому сознанию и собственно мифологической традиции поэтическими мотивами) имеют тенденцию к закреплению не в центрах, а в эпицентрах магически ориентированных форм собственно обрядовой сезонно-календарной песенности. Располагаются эти виды если не на «периферии», то по крайней мере на достаточном удалении от того «ядра», интонационной сферой которого кристаллизуется всегда монологичный по звукоидее, лапидарный по форме и суггестивно-императивный по характеру звучаний «голос» обряда, его звуковой спектр.

Определенная универсализированность круга весенне-приуроченных песен-баллад, возникающая вследствие устойчивой повторяемости их сюжетов на разных поозерских территориях, не исключает того, что зафиксированные к настоящему времени едва ли не повсеместно, баллады с сюжетными мотивами «дочка-пташка»⁵, «три пташечки возле убитого молодца», «казаки (чужеземцы) подговаривают девушку странствовать», «девушка топит внебрачное дитя», «заклятая свадьба», «девушка-воин» за пределами этнопесенного комплекса «вясны» встречаются лишь

⁴ См.: *Malinowski B. Magic, Science, and Religion, and other essays.* Boston, 1948. P. 85–86 (Цит. по: *Путимов Б. Н. Фольклор и народная культура: In memoriam.* СПб., 2003. С. 87).

⁵ Здесь и в дальнейшем сюжетные типы баллад обозначаются в соответствии с классификацией, предложенной в академическом своде «Баллады» (см.: *Баллады: У 2 кн.* Минск, 1977. Кн. 1; Минск, 1978. Кн. 2).

эпизодически. Безусловно, можно говорить об очень разных названиях их в местных певческих практиках. Например, как следует из материалов собрания «Смоленский музыкально-этнографический сборник» (Т. 1. Календарные обряды и песни. М., 2003), сюжетный тип баллад с мотивом «дочка-пташка» объединяет в Починковском, Монастырском, Краснинском, Шумячском и Духовщинском р-нах песни, обозначаемые носителями традиции как «постовая» (№ 41 указ. коллекции), «як вясну гукають» (№ 46), «весну гукають/гукають на Благовещенье» (№ 83–84), «когда разливалась вода, пели её на улице на куче хвороста. Сядешь и голоснёшь!» (№ 85), «весну гукають в пост» (№ 102), «гукали весну на Благовещенье» (№ 103). Точно так же своеобразным на первый взгляд является и зафиксированное собирателями в Руднянском р-не Смоленской обл. обозначение баллады с сюжетным мотивом «девушка-воин» в качестве песни житней («житняя»)⁶. Однако означает такое название не что иное, как жизненную функцию данной баллады в местной традиции, в частности приурочение ее исполнения ко времени весенних обходов озимой ржи, которые являются по своей функции магическими и продолжаются от появления первых ростков этого злака до его колошения. Осуществляются «житные» обрядовые обходы девушками и молодыми женщинами на протяжении всего весеннего периода и, несмотря на локальные различия, как ритуал распространены практически повсеместно. Свидетельством тому – многократные текстовые этномузикологические и этнофилологические фиксации, аудиозаписи, значительный блок этнографической информации, выявленной не только на Смоленском Поозерье (Руднянский р-н), но и на Полоцком (Полоцкий, Верхнедвинский, Россонский р-ны Витебской обл.).

В репертуаре песен весеннего поста (великопостные или «запусные») популярными оказываются образцы с сюжетом «мать разгадывает удивительный сон», встречающимся обычно в качестве весенне-постового в местностях Верхнедвинского, Поставского, а также других районов северо-западного (Западнотвинско-Дисненского) Поозерья.

Другая часть балладных сюжетов в условиях во многом единой по стилистическим характеристикам северобелорусской песенно-календарной традиции функционирует в разных сезонно-обрядовых циклах. Например, связанная по комплексу своих сюжетообразующих поэтических мотивов с древнейшими песенными нарративами мифологического круга баллада «свекровь закликает невестку в рябину» – весенняя в Верхнедвинском, Поставском и Глубокском р-нах (в Глубокском она есть и в числе песен купальского периода), но «піліпаўская» – в Чашникском. Сюжет «таинственное исчезновение жены» – весенний и толочный в Верхнедвинском, Ушачском и Шумилинском р-нах, но жнивный – на Диснен-

⁶ См.: Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни. М., 2003. № 131.

щине (пограничье Миорского, Верхнедвинского и Полоцкого р-нов). Баллада «Кузьма и Роза» бытует как троицкая в Верхнедвинском, как купальская – в Витебском и Руднянском (Смоленщина) р-нах и как масленичная – в Чашникском.

Нестабильность «закреплений» песен-баллад в весенне-обрядовых практиках поозерских территорий становится еще более очевидной при сопоставлении версий, обладающих одинаковым (общим) сюжетом, но принадлежащих песенным традициям разных местностей. Выясняется, что обычно «вясенняя» в календарной традиции западной части Белорусского Поозерья (Верхнедвинский, Миорский, Полоцкий, Глубокский, Поставский, Лепельский р-ны Витебской обл., Островецкий, Ошмянский, Щучинский р-ны Гродненской обл.) балладные песни с сюжетом «дочка-пташка» на Минщине – еще и «піліпаўскія» (Борисовский р-н)⁷, на Могилевщине – «паставыя» (Быховский р-н)⁸, а на Брестчине – «летнія» (Пинский р-н; № 75. С. 127). Столь же определено «вясенняя» на основных кривичских территориях баллада с сюжетом «три пташечки возле убитого молодца» на севере Минской обл. – «купальская» и «калядная» (соответственно, Логойский (№ 117. С. 175) и Березинский (№ 113. С. 172–173) р-ны), а в Могилевской обл. – включена в жатвенный цикл (Кличевский р-н; № 108. С. 167–168). Сюжет «братки», известный в большинстве местностей Витебщины, Псковщины и Смоленщины как купальский, на Могилевщине бытует среди «вяснянак» (№ 204. С. 283), в Борисовском р-не Минской обл. относится к «паставым» (№ 188. С. 256), а в Кличевском р-не Могилевской обл. выступает «піліпаўскім» (№ 189. С. 257–268).

Многообразие вариантов приспособления балладных сюжетов в весенне-обрядовых песенных традициях Поозерья дает серьезные основания говорить об отсутствии прямой и строго однозначной зависимости между «траекториями» их сюжетного и функционально-жанрового движения в культуре. Причем первое, что предreshает специальное рассмотрение песенно-балладного материала с этих позиций, – противоречивость динамики территориальных локализаций. Одну картину членения дают географические рельефы поэтических текстов весенне-приуроченных баллад, взятых на уровне фронтального распределения корпуса их сюжетов и сюжетных разновидностей, другую – территориальные конфигурации собственно мелодических и структурно-ритмических весенне-балладных песенных типов.

Яркий пример такого рода соотношений и стоящих за ними структурирующих процессов – транстерриториальный и транстемпоральный

⁷ Балады: У 2 кн. Кн. 1. № 31. С. 69–70.

⁸ Там же. № 60. С. 104–105. Далее указания на этот источник даются в тексте.

сюжетный тип баллад, объединенных мифологическим мотивом «дочка-пташка»⁹.

Картографирование его на уровнях сюжетных локусов и ареалогии собственно структурно-ритмических типов показало преимущественную концентрированность в северо-западной (западнодвинско-дисненской) части Белорусского Поозерья. Смоленско-витебские (западнодвинско-днепровские) песенные территории данный сюжетный тип баллад имеет в качестве факультативных. Между тем сюжет этот широко входит в могилевскую часть поозерского ареала и по числу песенных вариантов количественно возрастает к правобережью Днепра.

С точки зрения структурно-ритмической типологии «эталонным» для балладных повествований с мотивом «дочка-пташка» является, как показала в своем исследовании С. Ильяшук¹⁰, поозерский (западнодвинско-дисненский) песенно-мелодический их тип с формой стиха АВВА, 12-сложной (дважды повторенной) силлабической нормой 7+5+7+5, мелодической формой абаб и музыкально-ритмическим распеванием, основанным на затягивании 5 слога в каждой 7- и 5-слоговой группе.

●
Верхнедвинский, Поставский р-ны Витебской обл.,
Мядельский р-н Минской обл.

Форма стиха	А+В+А+В
Силлабическая структура	7+5+7+5
Мелодическая форма	а+b+a+b

⁹ В свое время (1930-е гг.) именно он составил стержень крупнейшей и классической балладоведческой этномузыкологической работы компаративистского и типологического направления: *Колесса Ф.* Баллада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії. *Część I, II // Lud Słowiański. Pismo poświęcone dialektologii i etnografii słowian. Z zasiłku funduszu kultury narodowej. Wydaje: Dział A. Dialektologię Kazimirz Nitsch; Dział B. Etnografię Kazimirz Moszyński. T. III, zeszyt 2. Kraków, 1934. S. B 147–B 185; T. IV, zeszyt 1. Kraków, 1938. S. B 1–B 26.* 2-е изд.: *Колесса Ф. М.* Фольклористичні праці. Київ, 1970. С. 109–163. Ф. М. Колесса широко использовал в своих изысканиях белорусский песенный материал, включая его в рассмотрение проблемы структурно-ритмических типов стиха славянских баллад о «дочке-пташке». По-своему привлекал данный сюжет также К. В. Квитку. Балладным песням о дочке-пташке посвящены статьи И. И. Земцовского (см.: *Земцовский И. И.* Баллада о дочке-пташке (к вопросу о взаимосвязях в славянской народной песенности) // *Русский фольклор. М.; Л.* 1963. Т. 6: Народная поэзия славян. С. 144–159; он же: *Песни-баллады // Советская музыка, 1966. № 4. С. 89–95*), С. В. Кучепатовой (см.: *Кучепатова С. В.* Баллада о дочке-пташке: балто-славянские параллели // *Механизм передачи фольклорной традиции: [Материалы XXI Междунар. молодеж. конф. памяти А. Горковенко, апр. 2001 г. / Редкол.: Н. Н. Абубакирова-Глазунова (отв. ред. и сост.) и др.] СПб.: РИИИ, 2004. С. 50–55.*

¹⁰ *Ильяшук С.* Песенна-меладыйныя тыпы беларускіх балад з сюжэтам «дачка-птушка» // *Этнапесенная традыцыя Беларусі ў даследаваннях маладых музыкантаў / Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 11. Серыя 2. Пытанні этнамузыкалогіі / Склад. Т. С. Якіменка. Мінск, 2006. С. 113–134.*

●
 Миорский, Поставский, Лепельский р-ны Витебской обл.,
 Логойский р-н Минской обл.,
 Бельничский, Кличевский, Быховский р-ны Могилевской обл.

Форма стиха	A+B+A+B
Силлабическая структура	7+5+7+5
Мелодическая форма	a+b+c+d
	a+b+c+b ¹
	a+b+a ¹ +b
	a+b+a ¹ +b ¹
	a+b+c+b

●
 Верхнедвинский, Браславский р-ны Витебской обл.,
 Островецкий, Желудокский р-ны Гродненской обл.,
 Логойский, Борисовский, Березинский, Пуховичский, Слуцкий р-ны Минской обл.,
 Чаусский, Быховский, Осиповичский, Кировский р-ны Могилевской обл.

Форма стиха	A+B+C+D
Силлабическая структура	7+5+7+5
Мелодическая форма	a+b+c+d
	a+b+a ¹ +b ¹
	a+b+a+b
	a+b+a+c
	a+b+ b ¹ +c

●
 Ошмянский, Щучинский р-ны Гродненской обл.
 Горокский, Климовичский, Кировский р-ны Могилевской обл.

Форма стиха	A+B+(C+D)·2
Силлабическая структура	7+5+(7+5) 2
Мелодическая форма	a+b+(c+d) 2
	a+b+(c/c ¹ +d/d ¹) 2
	a+a ¹ +(b+c) 2

●
 Глубокский р-н Витебской обл.

Форма стиха	A+B+C+(D)·2
Силлабическая структура	7+5+7+(5) 2

Характерный не только для весенне-календарной, но и для некоторых форм свадебной песенности полоцко-псковской части Поозерья, данный структурно-ритмический тип на могилевских территориях правобережья Днепра предстает либо своеобразно гибридизированным со структурными типами традиционной лирической песенности, либо замещается (по существу – вытесняется) этими структурными типами лирики полностью.

●
Березинский р-н Минской обл.

Форма стиха А+В+С+С

Силлабическая структура 4+4+ 6+6

Мелодическая форма а+а+б+б

Быховский р-н Могилевской обл.

Форма стиха А+В+А+В \wedge А+В+С+D \wedge А+Б+В+Г+В+Е

Силлабическая структура 7+5+7+5 \wedge 5+4+5+5 \wedge 5+5+ 6+5+5+6

Мелодическая форма а+б+с+d \wedge а+б+с+d \wedge а+а'+б+с+d+е

Как видно из этой краткой таблицы, отражающей распространение структурно-ритмических разновидностей баллад с сюжетом «дочка-пташка» на территории Белорусского Поозерья, песенно-мелодические воплощения данного сюжетного типа дают (на уровне традиции) «рассечение» северобелорусского этнокультурного пространства в диагональном направлении.

Тем не менее, несмотря на несовпадение сюжетных ареалов весенне-приуроченных баллад, на различие функционирования даже односюжетных их версий в местных песенных традициях, а также на значительное разнообразие мелодических воплощений (часто – локальных), собственно музыкально-ритмическое содержание балладных песен в пределах каждой такой сюжетной группы является чрезвычайно устойчивым и определяется структурными параметрами балладного стиха.

Поскольку данная особенность носит характер общей закономерности, проявляющейся на всем эпически маркированном пространстве весенне-календарной песенности Белорусского Поозерья, установление структурной типологии рассматриваемого материала требует учета именно этого структурирующего фактора.

Стих весенне-балладных песен Поозерья, будучи по преимуществу силлабическим и равнослоговым, едва ли не в каждой сюжетно самостоятельной группе образцов имеет специфические черты внутренней структуры. На первый взгляд, правда, это не особенно заметно, так как поэтические тексты баллад достаточно близки по слоговой конструкции и базируются чаще всего на сдвоенных (иногда – строенных) 7-, 8-, 9-, 10-, 11- и 12-сложниках. Для «строительства» строфы в одних случаях используется повторность нескольких взаимодополняющих элементов типа АВ+АВ, АВС+АВС, АВ+АВ+СD (частично сокращаемых при наличии внедренных или заключительных рефренов: АВ+R+В, АВ+R), в других – организация строфы опирается на комбинацию элементов неповторного строения АВ+СD.

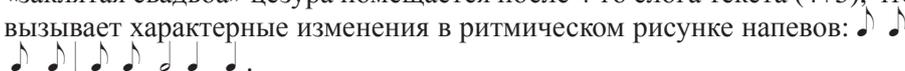
Между тем в рамках такого рода общности северобелорусские баллады весенних песенно-обрядовых традиций весьма многоплановы по форме музыкально-ритмического распевания. Специальный анализ по-

казывает, что часто встречающийся в поэтических текстах баллад весеннего цикла 10-сложник в песнях с сюжетом «три пташечки возле убитого молодца» имеет структуру не только 4+6 (с отклонениями в 5+6 и 5+7), но и структуру 5+5 (иногда она осложняется наличием заключительного рефрена 5+5+3), что, соответственно, дает не повторяющие друг друга музыкально-ритмические решения:



В балладах с сюжетом «девушка топит внебрачное дитя» структура 10-сложного стиха также 5+5 (с отклонениями в 6+5, 6+6, 4+5 и т. п.). Однако основное музыкально-ритмическое звено в них (иное по оформлению, нежели в балладах с сюжетным типом «три пташечки возле убитого молодца».)

Аналогичная картина наблюдается в балладных повествованиях, имеющих 9-сложный стих. В балладах с сюжетом «таинственное исчезновение жены» – конструкция стиховой песенной основы 5+4 с музыкально-ритмическим эквивалентом 5-сложника с затягиванием в конце и 4-сложника. В то же время в балладах с сюжетом «заклятая свадьба» цезура помещается после 4-го слога текста (4+5), что вызывает характерные изменения в ритмическом рисунке напевов:



Наиболее устойчивыми по своей стиховой и музыкально-ритмической организации являются показанные выше песни-баллады с сюжетом «дочка-пташка». В основе их поэтических текстов – 12-сложник с характерным расположением цезуры после 7-го слога (хотя существуют эпизодические отклонения в 11-сложники типа 6+5, 13-сложники типа 8+5, 7+6, а также другие силлабические формы), и эта структура формирует весьма специфические по рисунку музыкально-ритмические конструкции, всегда легко узнаваемые:



Влияние силлабической организации песенного стиха как наиболее рельефного фактора собственно ритмического структурирования балладных напевов приводит к тому, что балладные образцы даже разных сюжетных типов содержат одинаковый музыкально-ритмический стержень.

Показательны в этом плане весенне приуроченные баллады с сюжетом «брат брата убил». Структура стиха в них тождественна стиховой организации баллад о дочке-пташке (7+5), в силу чего возникает непосредственная близость исполнительских решений и в сфере музыкально-ритмического оформления напевов, хотя в своем мелодическом воплощении данные сюжетные группы поозерских песен-баллад стилистически и эмоционально значительно разнятся.

Ритмические сближения, обнаруживающиеся на поозерских территориях между разносюжетными циклами баллад, еще более выразительны. Например, структурный анализ показывает, что ритмический склад

ряда весенне-балладных песен из группы «три пташечки возле убитого молодца» родствен ритмическому складу весенних баллад с сюжетом «девушка уснула в челне, парни столкнули ее в море на погибель». Между тем в балладах этого сюжетного цикла силлабическая структура стиха песенной основы 11- или 12-сложная с двумя цезурами (4+3+4, 4+4+4).

Казалось бы, у 10-сложников с одной цезурой (4+6), характерных для балладных песен с сюжетом «три пташечки возле убитого молодца», мало общего с двухцезурными (4+3+4, 4+4+4) 11- и 12-сложниками, свойственными балладно-поэтическим текстам из сюжетной группы «девушка уснула в челне...». Но, как свидетельствует материал, между двумя данными сюжетными группами существует довольно прочный структурно-ритмический «мост». Его функцию выполняют те мелодические варианты баллад об убитом под белой березой молодце, стих которых под воздействием распева оказывается не только более «длинным» (11-, 12-сложным), но и имеющим по этой причине не одну, а две цезуры. Из них первая чаще всего располагается на своем «обычном» месте – после 4-го слога, а вторая – «приобретенная» – после 7-го или 8-го (4+3+4, 4+4+4).

Естественно, что перестройка структуры балладного стиха отражается и на строении самих напевов: характер членения музыкальных фраз и их конкретное ритмическое оформление изменяются в данных образцах в направлении сближения с ритмикой баллад о девушке, оказавшейся среди «моря». Иными словами, появление второй стиховой цезуры не исключается в менее развитых в мелодическом отношении песенно-балладных формах и 10-сложник с одной цезурой (4+6) в балладах с сюжетом «три пташечки возле убитого молодца» при определенных обстоятельствах мелодического развертывания может оказываться имеющим две цезуры (4+3+3).

Подчеркнем, что сближения показанного типа осуществляются безотносительно каких бы то ни было непосредственных воздействий со стороны ладомелодических качеств напевов или места географической локализации песен-баллад. Бытующие в песенной традиции северо-западного (Западнодвинско-Дисненского) Поозерья в качестве «вясенніх», «вялікдзенскіх» и «калысных» баллады о девушке-воине неоднократно записывались с тетраходовыми напевами, а на Вилейщине, где они выступают в качестве «купальскіх» и «юраўскіх», – с напевами квинтового амбитуса. Музыкально-ритмические решения идентичны. Причиной тому однородность структуры песенного стиха – 8-слоговой с цезурой после 5-го слога (5+3), которая формирует выразительные музыкально-ритмические конструкции с «отсекаемым» 3-сложным заключением (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪).

Точно так же однородны по оформлению главного ритмического звена на всей территории Поозерья квинтово-пентаходовые и ангеми-тонные (разного объема) варианты напевов баллад «свекровь заклина-

ет невестку в рябину», всякий раз имеющие общую для них 9-сложную структуру стиха песенной основы – 5+4 (с отклонениями в 6+4 и 4+4). Совпадает ритмическая организация терцовых, тетраходовых, квинтово-пентаходовых и ангемитонных баллад с сюжетами «дочка-пташка», «таинственное исчезновение жены» и др.

Сближения имеют место и в разносюжетных песенных повествованиях, характеризующихся нетождественной стиховой структурой. Такковы духовные стихи «Пра багатага» («Лазар») ¹¹, балладные песни «отъезд сына на войну» и «дочка-пташка», одинаково использующие в своем ритмическом рисунке музыкально-ритмическую форму 7-сложника с затягиванием 5-го и 7-го слогов в первой половине стиха; «дочка-пташка» и «девушка топит внебрачное дитя», включающие во второй половине стиха музыкально-ритмическую фигуру 5-сложника с затягиванием в конце.

Притом что ряд аналитических сопоставлений по отысканию структурных «схождений» может быть неограниченно продолжен, основная направленность собственно процесса просматривается достаточно ясно. Музыкально-ритмическая сфера баллад, бытующих в песенной системе весенне-календарного цикла поозерского ареала, не только характеризуется большой стабильностью, но и широко включает элементы ритмоструктур, характерных для разных функционально-жанровых групп земледельческой песенности Поозерья. В балладных напевах данные структуры вступают в своеобразный синтез. Объединяемые по принципу развертывания (ритмоэлемент А + ритмоэлемент В + ритмоэлемент С и т. д.), они формируют либо «составные», весьма специфические по рисунку, конструктивно завершённые ритмостереотипы (на всей территории таковыми являются «дочка-пташка», «три пташечки возле убитого молодца», «девушка топит внебрачное дитя», «свекровь заклинает невестку в рябину» и др.), либо «несоставные», как это имеет место в показанной на витебско-смоленской части ареала ритмоструктуре 7-сложников с затягиванием последнего слога, которая объединяет напевы едва ли не самой широкой группы баллад (в частности – с сюжетами «братки», «вдова и сыновья-корабелы», «брат наказывает сестру», «муж-Дунай» и др.).

Все это говорит о том, что традиций локального прикрепления балладных ритмостереотипов, «привязанности» тех или иных их музыкально-ритмических разновидностей к определенной местности не существует и что данное правило не нарушается не только в пределах круга

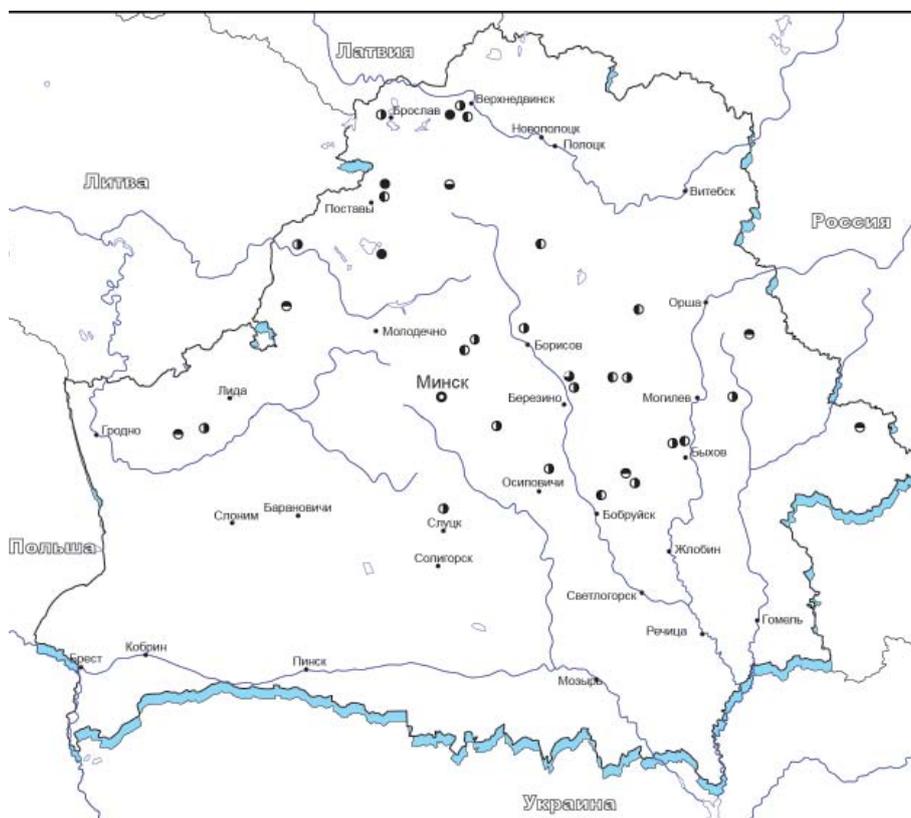
¹¹ Опыт анализа музыкально-поэтической стилистики белорусских духовных стихов «Лазар» осуществила на вариантах их «полесского» и «могилевского» напевов сотрудник кабинета народной музыки БГАМ Л. Ф. Баранкевич (см.: *Баранкевич Л. Ф.* Белорусские духовные стихи о Лазаре // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі: навука-тэарэтыч. часоп. Мінск, 2005. № 6. С. 79–88).

весенне-балладных песен, но и в масштабе всего корпуса эпики, существующей в системе весенне-песенного календаря.

Что касается интонационного строения эпически организованных песенных нарративов весеннего цикла, то все виды их укладываются в систему моделей, определяющих состав древнейшего земледельческого мелоса белорусов. Яркость соответствий подтверждается данными мелогеографического анализа, который показывает, что баллады весеннего цикла с напевами терцовой структуры охватывают все песенное пространство Поозерья. Баллады с тетракордовой основой, в соответствии с особенностями местных мелодических традиций, показательны преимущественно для западной и северо-западной его частей (полоцко-псковское направление), где вместе с небалладными видами повествовательных песен, входящих в репертуар «вясны», они составляют самостоятельную группу. Варианты баллад квинтовой мелодической организации, подобно другим весенне-календарным с квинтовыми напевами, распределены на территории Поозерья очень прихотливо, зафиксированы, с одной стороны, в северо-восточных (витебско-смоленских), а с другой – в северо-западных (полоцких) его местностях. Наконец, весенне-балладные формы с напевами ангемитонной организации, в целом достаточно характерные для обрядовых песенных практик разных северо-белорусских территорий, концентрируются преимущественно в юго-восточной, восточной и центральной частях Поозерья.

Факт идентичности песенно-мелодических типов весенне приуроченной песенной эпике (в силу специфики локальных песенно-мелодических традиций – многообразному) весенне-обрядовому мелосу Поозерья позволяет сделать вывод, что присущие весенне-балладным напевам черты ладоинтонационных различий не являются релевантными в стилевом отношении и не формируют стилового противопоставления их друг другу. «Склонность» баллад и других видовых проявлений песенной эпики раскрывать свое содержание то в терцовых, то в тетракордовых, то в квинтово-пентакордовых или ангемитонных вариантах имеет в системе весенне-обрядовой песенности сугубо подчиненное значение. Та специфичность рельефов, которая раскрывается в пространстве эпических песенных практик весеннего цикла западной, центральной и восточной частей Белорусского Поозерья, является следствием в первую очередь своеобразия собственно обрядовых весенне-календарных напевов, существующих на этих территориях, характера географической конфигурации их типов, устанавливаемых по ритмоформуле, мелострофе и ладово-мелодическому компоненту.

Карта ареального распространения
песенных типов весенних баллад Поозерья



**Троицкое «венчание коров»: локальные варианты обряда
(По материалам русско-белорусского пограничья)¹**

Описания «венчания коров» – одного из скотоводческих обрядов, входящих в троицкий цикл, – появляются в отечественной этнографической литературе относительно недавно – с конца 1970-х гг.² В 1977 г. Г. Г. Шаповалова писала: «Магия березки, однако, распространялась не только на людей, но и на домашних животных. Следы этого давно ушедшего в прошлое обряда мы неожиданно обнаружили во время экспедиции в Андреапольский район Калининской области в 1971 г. Войдя в дом, мы увидели на стене пышный, большой, но, естественно, засохший венок из березовых веток. На наш вопрос хозяйка избы 82-летняя Е. А. Смирнова ответила: “А это мы на Троицу коров венчали!”» [Шаповалова, 1977а: 109]. Отметим, что «давно ушедший в прошлое обряд» – один из распространенных и в наше время троицких ритуалов на обширной территории: в его ареал входят западные районы Тверской обл., север Смоленской и юг Псковской обл. России. Подобные действия зафиксированы в Витебской обл. Республики Беларусь.

Данный обряд распространен во всем славянском культурном ареале. Мотив «венчания скота» в пастушеских праздниках троицко-купальского цикла описывается в монографии Т. А. Агапкиной [Агапкина, 2002: 462–464]. Обычай изготовлять венки для домашних животных на Троицу зафиксирован у восточных славян также на Кубани, Волыни, Брестщине; у западных – в Польском Поморье³. Чехи и словаки украшали скот (преимущественно овец) «янскими» венками. В Словакии пастухи плели венки на 1 Мая, Юрьев день, на Яна и на духовские праздники. Южные славяне (болгары, сербы) «венчали» овец на Юрьев день. В этот же день делали венки для коров хорваты [Виноградова, Толстая, 1995: 317–318]. Таким образом, северобелорусское=западнорусское *венчание коров* является одним из локальных вариантов общеславян-

¹ См. предварительные публикации автора на данную тему: Виноградов, 2005а; Виноградов, 2005б.

² Отметим, что в обобщающих работах второй половины XX в., посвященных календарным обрядам [Пропп, 1995; Соколова, 1979], внимание уделяется троицким венкам девичьих и женских обрядов.

³ «В Польше (Жешовское воев.) хозяйки в день Зеленых Святков надевали коровам на рога венки из полевых трав; в некоторых селах их делали из дубовых веток “для крепости рогов”» [Виноградова, Толстая, 1995: 315].

ской скотоводческой обрядности⁴. У славян обряд не имеет сплошного распространения, а существует отдельными – «автономными» – зонами. Каждая из них представляет относительное культурное единство. Правда, такое «внутреннее» единообразие возникает только при определенном высоком уровне исследовательского обобщения. Так, например, *венчание коров* на западе России существует именно в *многообразии локальных вариантов*. Можно сказать больше, в некоторых из них вообще не придают особого значения самому украшению венками домашнего скота. Но вместе с тем они образуют единую зону пастушеских ритуалов троицкого цикла.

Такое единство и одновременно многообразие традиций изготовления венка для скота требует описания, позволяющего сопоставить отдельные микротрадиции. Здесь оказывается продуктивным метод, предложенный в 1960-е гг. В. Я. Проппом для изучения русских аграрных праздников. Суть его сводится к выявлению «общих мест» календарных обрядов. «При сравнении праздников между собой обнаруживается, что частично они состоят из одинаковых слагаемых, иногда различно оформленных, а иногда просто тождественных. Эти составные части необходимо определить, выделить и сопоставить» [Пропп, 1995: 22]⁵. Добавим, что такой подход вполне применим не только для сопоставления ключевых событий календарного круга, но и местных «изводов» одного и того же обрядового комплекса.

* * *

При анализе полевого материала⁶ на первый план выходит специфика того, *как* и *что* наши собеседники рассказывают⁷ о *венчании коров*. Обращает внимание устойчивое сочетание определенных элементов – времени совершения обряда, круга участников, их «ключевые» действия, а также характерные атрибуты ритуала. Именно это создает их уникальную *локальную конфигурацию*. Пред нами возникает своеобразный «конспект» обрядового поведения, характерный для конкретной территории. Опишем локальные варианты обряда, зафиксированные в Куньинском

⁴ Материалы о нем опубликованы в работах Г. Г. Шаповаловой [Шаповалова, 1977а: 109; Шаповалова, 1977б: 275; Шаповалова, Лаврентьева, 1985: 64], Е. Н. Разумовской [Разумовская, 1998: 59; Разумовская, 2009: 191], наиболее подробное описание «духовских венков скоту» приведено: [СМЭС, 2003-I: 330–332].

⁵ Необходимо отметить богатый опыт картографирования фактов духовной культуры славян, разработанного представителями московской этнолингвистической школы. См., напр.: Толстая, 2005: 395–407; Плотникова, 2004: 15–62.

⁶ Источник работы – полевые интервью автора 1998 и 2005 гг. К сожалению, во всех выездах, по не зависящим от автора причинам, непосредственно наблюдать сам обряд не удалось.

⁷ Исследователи 1970-х–1980-х гг. имели возможность непосредственно наблюдать обряд. Он запечатлелся в серии фотографий (например, М. Н. Власовой). См. некоторые из них: Разумовская, 1998: фото 31–36.

(Псковская обл.), Оленинском, Нелидовском, Жарковском (Тверская обл.), а также Духовщинском и Демидовском (Смоленская обл.) р-нах. Это создает «систему срезов» традиции на обширной территории.

Весь комплекс *венчания скота* подразделяется на три фазы:

1. Подготовка венков пастухами.
2. Передача венка пастухом хозяйке. Обрядовые действия с венком.
3. Хранение и дальнейшее использование коровьего венка.

1. Подготовка венков пастухами. Изготовителями венков являются пастухи. Характерен сам механизм передачи знания от старших (пастухов) младшим (подпаскам): «Раз я был мал... маленький... перед [Троицей] Тихон – хороший человек. На войне [погиб]. Наплёл мне этих венков. Обвешившись, понимаешь, этим венкам. Я еще после [обеда] у поле погнал» (*Жарк.*). Таким образом, усваивались и необходимые требования к изготовлению венков).

Время плетения – Духовская суббота⁸ или же Троица. «Компромиссный» вариант – на Духов день делают, а на Троицу венчают – встречается редко. Чаще всего время исполнения в каждой локальной традиции ориентировано на определенную дату: *Куньин.* – Троица; *Олен.* – Троица, канун Троицы; *Нелид.* – Духов день; *Жарк.* – Троица; *Духовиц.* – Духов день (Духовская суббота), по одному разу было указано на Троицу и Егорьев день; *Демид.* – Духовская суббота, Троица⁹. Как видим, венчание приурочено к Троицкому периоду народного календаря, внутри которого наблюдается некоторая вариативность в выборе даты проведения обряда. Отнесение ритуала к Егорьеву дню имеет аналогии в Усвятском р-не Псковской обл.¹⁰, хотя встречается в исследуемом регионе не часто.

Материал. В основном все традиции демонстрируют единство в выборе материала для венка – ветви березы¹¹. Исключение составляют только записи, сделанные в Жарковском р-не. В отличие от других локальных традиций, где установка дается на *однородность* материала, здесь, наоборот, важно его *разнообразие*¹². Комментарии исполнителей поражают подробностью проработки вопроса о составе венка. Это могут быть три дерева: береза, рябина, липа. Другой вариант – не фиксированный по числу набор из разных деревьев («со усяких дерёв»), например: береза,

⁸ «В северной зоне региона (Смоленской обл. – *В. В.*) одним из основных элементов духовского комплекса является завивание венков коровам» [СМЭС, 2003-І: 330].

⁹ В Духов день изготовляли венки в Смоленской обл. – *Велиж.* [СМЭС, 2003-І: 331–332]; *Демид.* [СМЭС, 2003-І: 331]; *Кардым.* [СМЭС, 2003-І: 331].

¹⁰ Запись в с. Церковище Усвятского р-на Псковской обл. в сентябре 2010 г. См. также: СМЭС, 2003-І: 331–332.

¹¹ Ср.: березовые венки – *Андреаполь.* [Шаповалова, 1977а: 109], *Духовиц.* [СМЭС, 2003-І: 331], *Смолен.* [СМЭС, 2003-І: 331].

¹² Таким же многообразием отличается в жарковской традиции и «май» (троицкая зелень). Особенно это заметно по сравнению с «маем» сопредельных территорий, где он представлен только березовыми ветками.

клен, рябина. Существуют представление об определенном количестве видов прутьев: «Деревьев побольше, чтобы разные. <...> Но так минимум, говорят, что самое полезное – это одиннадцать-тринадцать чтобы было: нечётное количество». Или двенадцать видов веток – береза, дуб, липа, рябина, малина и др. Нам встретились следующие материалы для венков: береза, рябина, клен, липа, дуб, черемуха, малина¹³.

Требования к венкам. Иногда в рассказах о венчании коров отдельные комментарии касаются специфических свойств венка или их количества. Например, «сколько коров – столько венков»¹⁴. Наибольшее внимание уделяется этому в жарковской традиции: лист должен быть «кругом венка», чтобы голые ветки не были видны. Венок можно только вязать, его нельзя ничем связывать (напротив, в другом месте подчеркивалось, что венок надо перевязать ниткой). Многообразие используемого материала рождает и запреты на использование веток некоторых деревьев. Так, нельзя вплетать ветки осины, ольхи, черемухи, а также все «колючие» деревья – сосну, ель, можжевельник.

«Венчание». Один из ключевых моментов обряда – надевание венка на корову в разных локальных традициях исполняется по-разному; даже больше – наблюдается неодинаковое внимание к этому акту. Так, в *Куньин*. – венки надевают корове на рога, «на рога и на шею оденут», «венчают»; *Олен*. – на рога; *Нелид*. – надевает на рога, но не всем коровам; *Жарк*. – венки надевают на корову, смирным заплетают на рогах («корове на украшение»); *Духовиц.*, *Демид*. – вешают на рога, но не всем: одной-двум коровам в стаде¹⁵. Таким образом, венки могут представлять некую ценность и надеваться на *каждую* корову (так делается в тех случаях, когда существует практика его дальнейшего магического использования)¹⁶. Если он применялся лишь как украшение коровы и заплетался на рогах, то он не представлял собой сколько-нибудь цельной конструкции.

¹³ В литературе встречаем единичное свидетельство о разнообразии материала для венка (*Велиж*.). Он плелся из веток березы, липы, калины, смородины и черемухи – «чтоб от каждого дерева была ветка» [СМЭС, 2003-1: 332].

¹⁴ Или каждый венки должен состоять из трех прутьев березы (*Андреаполь*.) [Шаповалова, 1977а: 109; Шаповалова, 1977б: 275; Шаповалова, Лаврентьева, 1985: 64, № 342].

¹⁵ Пастух «оденить в поле каждой корове вяночек». Количество венков – в некоторых локальных вариантах обряда – вещь крайне вариативная и противоречивая. См.: «Всегда одевают корове первой, которая идёт... в поле первая... – Ну, это у вас, а у нас усем коровам...» Это зависело также от пастуха, его сноровки, личных качеств, повадки коров и проч.

¹⁶ Ср. с другими вариантами обряда: завивали на рога коровам (*Кардым*.) [СМЭС, 2003-1: 331]; пастух завивает коровам венки (*Кардым*., *Смолен*.) [СМЭС, 2003-1: 331]; венки надевают на корову. Если корова не принимает венки, пусть его наденет сам хозяин (*Велиж*.) [СМЭС, 2003-1: 332]; коровам завивают на рога (*Демид*., *Духовиц*.) [СМЭС, 2003-1: 331]; на рогах коровы заплетали венки (*Андреаполь*.) [Шаповалова, Лаврентьева, 1985: 64, № 342].

Такое различие заметно и на терминологическом уровне. Далеко не везде было зафиксировано само название – «венчание»: *Куньин.* – «венчание коров», «на подойник давать венки»; *Нелид.* – «носить венки», «коров вячать»; *Жарк.* – «свивать на рога»; *Духовиц.* – «коровам надевать»; *Демид.* – «на рога вешать»¹⁷.

Количество. В тех случаях, когда венки изготовлялись не «для красоты» (плелись нескольким животным из стада), а для каждой коровы в отдельности, то происходило своеобразное «удваивание» венков («коровий» и/или «человеческий»). Даже в одной локальной традиции их количество в составе «одного комплекта»: *Куньин.* – один/два; *Олен.* – один; *Нелид.* – один; *Жарк.* – один/два; *Духовиц.* – один; *Демид.* – один. Такое «удвоение» венков определяется их функциональным назначением – для кого плетется венки: для коровы или для коровы и хозяйки¹⁸.

В подготовительной фазе обряда выделяются следующие ключевые моменты: изготовление пастухом венка и помещение его на отдельную корову / все стадо. Время исполнения, количество и материал венка, даже сами способы «венчания» могут варьироваться и зависеть от того, как *здесь принято делать*.

2. Передача венка пастухом хозяйке. Обрядовые действия с венком. Для венчания коров одним из ключевых моментов оказывается факт передачи венка пастухом хозяйке животного. Характерно, что не всегда надо было *венчать* саму корову. «Главный» (или единственный) венки мог передаваться из рук в руки, а «коровий» (второй, дублирующий) – оставаться на буренке. Способы передачи венка и действия с ним в тот же день составляют главную специфику локальных вариантов обряда.

Особенности передачи венка. Пастух разносит венки по хозяевам – «на подойник дает». Его так же могут повесить корове на рога. Если животное с характером и его не поймать, то передают хозяйке из рук в руки, а могут повесить на ворота. После обеда коров уже в поле не гонят. Если же пастуха не одарили, он может пожелать злое (*Куньин.*). Венки передаются хозяевам, им венчают корову по дороге в деревню вечером перед Торицей. Пастуха одаривают на Троицу, когда он получает «рашёт за этот вянок» (*Олен.*). Пастух ходит по деревне и раздает венки. В знак благодарности его могут посадить за стол или отдарить продуктами. Для их сбора с пастухом ходили дети с корзинками. Внимание обращено на сам момент передачи: хозяйка берет венки с руки у пастуха и подает ему то, что он испросил за свой дар (*Нелид.*). Венки разносятся по до-

¹⁷ См. *Андреаполь.* «венчания коров» [Шаповалова, 1977б: 275], «коров венчать» [Шаповалова, 1977а: 109; Шаповалова, Лаврентьева, 1985: 64, № 341].

¹⁸ Один на корове, другой – на подойнике (*Демид.*) [СМЭС, 2003-1: 331]; один венки на корове, второй – на голове хозяйки (*Духовиц.*) [СМЭС, 2003-1: 331]; два венки – «человечий» и «коровий» (*Андреаполь.*) [Шаповалова, 1977а: 109; Шаповалова, 1977б: 275; Шаповалова, Лаврентьева, 1985: 64, № 341].

мам, каждый из которых отдается лично хозяйке. Венок передавали из рук в руки, причем передача вознаграждения происходит сквозь венок (*Жарк.*). В Духовщинском р-не мы уже не наблюдаем самого акцентирования внимания наших собеседников на факте передачи венка. Только на севере района была записана информация, что венок могли повесить на корову, а могли и передавать. В соседнем, Демидовском р-не как само венчание, так и передача венка не было актуальным¹⁹.

Словесные формулы. В разных локальных традициях магическая ценность венка неодинакова, что находит отражение в ритуале (развитом в большей или меньшей степени) передачи венка хозяйке. По существу, в Нелидовском и Жарковских р-нах мы имеем дело с ритуальным обходом дворов пастухами. Ключевой его момент – дар – сопровождался характерным для обходников текстом-обращением: «Вот тебе, хозяйка, венец, а ты мне пару яиц и сала кусок, чтоб был боров высок» (вар.: «Вот тебе, хазяйка, винец, а мне – пару яец и сала кусок, чтоб был боров высок»²⁰); «На тебе золотой винец, а ты мне пирога канец да сорок яец, да, рюмку водки, да хвост силёдки...» (*Нелид.*)²¹. «Ты мне венец, а я тебе пирога конец...» (*Жарк.*). Наиболее близкие ассоциации, которые вызывают данные тексты, – это требование артели колядовщиков, обходящих дворы на зимние Святки.

Вознаграждение. Везде за венком пастуху предполагалась плата: «На корове надет венок, вот хозяин должен какой-то выкуп дать»; «ну, что-нибудь это такое хорошенькое наделаешь». Набор ответных подарков стандартен и вряд ли имеет какую-либо региональную специфику²². Самое массовое (и, видимо, ключевое) вознаграждение – яйцо. Их количество могло варьироваться. От одного или двух до пяти-десяти («пастух у поле и яму дают пять яец – это за венок»). Из других продуктов были упомянуты: блин, хлеб, пирог, лепешка, сырник, печенье, конфеты, сало.

¹⁹ Пастух дает хозяйке венок из рук в руки (*Андреаполь.*) [Шаповалова, Лаврентьева, 1985: 64, № 341]; Один венок одевался на рога коровы (козы), второй передавался хозяйке из рук в руки (*Андреаполь.*) [Шаповалова, 1977а: 109; Шаповалова, 1977б: 275]; пастух разносил по дворам (*Нелид.*) [СМЭС, 2003-І: 331]; пастух передает венок – хозяйка его благодарит (*Велиж.*) [СМЭС, 2003-І: 331–332].

²⁰ Ср.: «Ну, вот вам венец, вам сала конец, пять яец» (*Нелид.*) [СМЭС, 2003-І: 331].

²¹ В Нелидовском р-не у уроженки Куньинского р-на было записано проклятие пастуха, если ему отказывали от подарка за венки: «Ты пожалела яйца, сдохни у тебе овца!» (вариант: «Пожалела яйца, сдохнет к вечеру [овца]»). На территории самого Куньинского р-на подобные тексты не зафиксированы. Возможно, тут воздействие местной традиции передачи венков. Кроме того, хотелось бы отметить практически дословное воспроизведение концовки некоторых колядных песен.

²² Ср.: два яйца, сыр, творог, булка (*Кардым.*) [СМЭС, 2003-І: 331]; яйца (*Демид.*) [СМЭС, 2003-І: 331]; яйца, сало, пирог (*Велиж.*) [СМЭС, 2003-І: 331–332]; яйца (*Андреаполь.*) [Шаповалова, 1977а: 109; Шаповалова, 1977б: 275]; два яйца и вагрушка с творогом (*Андреаполь.*) [Шаповалова, Лаврентьева, 1985: 64, № 341].

Особый подарок – вино и водка (бутылка, «четвертиночка», «чичушка», «сто грамм»). Одаривать пастуха могли деньгами или папиросами.

Действия хозяйки с венком. После получения венка хозяйка могла как произвести с ним ряд действий, так и оставить его без особого внимания. В последующих действиях с «пастушьим даром» особо проявляется локальная специфика обряда. В тех традициях (*Куньин.*, *Жарк.*), где венку придавалось особое значение, через него совершалось ритуальное доение коровы. Считалось, что если через свежий венок (на Троицу) подоить, то у коровы не будет болеть вымя (*Куньин.*). Это подразумевало важный апотропеический акт («корова не будет суроку бояться» – *Жарк.*). В других местах венку не уделялось особого внимания. Хозяйка могла, одев на себя венок, подоить корову, могла повенчать им корову (*Олен.*) либо вообще с венком ничего не делали (*Духовиц.*, *Демид.*). Единичное сообщение (*Жарк.*) касалось общей трапезы хозяев и хороводов на поле в Троицу²³.

Гуляние. Иногда получение хозяевами венков завершалось общим гулянием в поле: «И на лугу собирались все хозяева и праздновали. Когда в поле выгоняют... на Троицу, когда в поле выгоняют... До того нагуляемся, что про коров забудем. Они сами домой идут!»; «Это какие праздники там были. Да! И хороводы там водили и всё... Да, и коров обходили кругами» (*Жарк.*)²⁴.

Как видим, во время передачи венка пастухом хозяйке обнаруживаются два ключевых действия – получение венка из рук в руки и последующие манипуляции с ним. В некоторых случаях это может сопровождаться совместной трапезой либо хозяев, либо пастухов. Они определяют способы его дальнейшего использования.

3. Хранение и дальнейшее использование коровьего венка в течение года. Внимательное отношение к венку во время его изготовления/передачи на Духов день/Троицу определяло его дальнейший статус как предмета магического. В этом так же сильно проявляется специфика локальных вариантов обряда.

Место хранения. Венок помещали в дом или хлев (*Куньин.*), двор (*Нелид.*), хлев (*Демид.*). В некоторых традициях этому практически

²³ Ср.: корову доят через венок, чтобы было молоко и корову было «не испортить» (*Велиж.*) [СМЭС, 2003-I: 331–332]; хозяйка с венком на голове доила корову (*Нелид.*) [СМЭС, 2003-I: 331]; хозяйка доит корову через венок (*Андреаполь.*) [Шаповалова, Лаврентьева, 1985: 64, № 341]; хозяйка доила корову через венок, а потом скармливала его ей, чтобы корова не болела и удачно телилась (*Андреаполь.*) [Шаповалова, 1977а: 109; Шаповалова, 1977б: 275].

²⁴ Ср.: хозяева сядут, жарят яичницу – «чтоб коровы купте ходили, чтобы ета яны не разбегались» (*Смолен.*) [СМЭС, 2003-I: 331]; пастухи яичницу жарят (*Демид.*) [СМЭС, 2003-I: 331].

не придавали значения (*Олен., Духовиц.*)²⁵. Напротив, в Жарковском р-не мы встречаем многообразие локусов, куда можно поместить «коровий венок» в доме: «в хорошее место» (под иконы, в куту), в коридор, кладовку, на чердак. Его также помещали в хлев («А тот вянок надо беречь хозяину у корови у своей»).

Время хранения определялось в зависимости от ритуальной ценности венка. Если после получения на Троицу с ним не производили никаких специфических действий в хозяйстве, то «высохнет, патом выкинешь» (*Куньин., Олен.*). Чаще всего венки хранили год, после чего заменяли новым (*Жарк., Духовиц., Демид.*). «Вяночек тоей год полный – нужно снимать. Може, и не год, може, второй год пастух не наплёл новый... и тот год...» (*Жарк.*)²⁶. Некоторое варьирование наблюдается в связи со способами его уничтожения по истечении срока: «А старые хоть на улицу, куды хошь... хошь сожги... Да, мусор...» (*Духовиц.*); либо же к нему оставалось отношение, характерное для ветхих ритуальных предметов: его сжигали (*Демид.*), «кто сожгёт, кто на ряку пустить» (*Нелид.*).

Приметы. С венками могут быть связаны приметы, которые оказываются своеобразными «цитатами» из других троицких ритуалов. Например, если лист быстро засохнет, значит, сено нынче будет сохнуть хорошо; «не осохнет» – долго не будет сохнуть (*Нелид.*). Такие представления характерны для действия с ивановской зеленью и «маем»²⁷. Троицкие гадания на венках также оказались связанными с коровьими венками: «Да, вот это примечали: вянки плывуть. Если потонить, то, значить, ни к добру, если поплыл, значить, эта хорошо» (*Нелид.*). Венки в хлеву вешают для того, «чтоб скот вёлся, усё такое» (*Демид.*). В Демидовском р-не уже не понимают, зачем на Троицу делать венки для коровы. Примечательна реплика одного из наших собеседников: «Не, попробуй ты свить кому на корову, дак он тебе даст по голове. Може, сделаешь, скажет, что».

Действия с венком в течение года. В некоторых локальных традициях венки целый год (от Троицы до Троицы) выступали как сильное знахарское средство. Оно использовалось в скотоводческой магии. Через венки доили корову (не на Троицу!) в случае опасения, что колдун отнял молоко, а также в случае болезни вымени или укуса змеи (*Нелид.*)²⁸.

²⁵ «Войдя в дом, мы увидели на стене пышный, большой, но, естественно, засохший венки из березовых веток» (*Андреаполь.*) [Шаповалова, 1977а: 109]. См. также: сени (*Велиж.*) [СМЭС, 2003-1: 331–332], хлев (*Велиж.*) [СМЭС, 2003-1: 332].

²⁶ Ср.: венки хранятся до следующей Троицы (*Андреаполь.*) [Шаповалова, 1977а: 109; Шаповалова, 1977б: 275].

²⁷ См. также: венки помогают от грозы (*Велиж.*) [СМЭС, 2003-1: 332].

²⁸ Ср.: венки подмешивали корове в еду, чтобы та не болела (*Андреаполь.*) [Шаповалова, 1977а: 109]; когда корова болеет, ей скармливают этот венки (*Андреаполь.*) [Шаповалова, Лаврентьева, 1985: 64, № 341].

В других местах венком лечили от детских болезней. В Куньинском р-не им окуривали ребенка²⁹. В Жарковском р-не в случае болезни, «испуга», «сглаза» через венюк три раза продевали больного (как маленьких, так взрослых) – три раза с ног до головы³⁰. Могли лечить и животных: «Венюк разрезаеця обычно и продеваеця... всё равно вот одной половинкой и другой: так вот ведёшь его и продеваешь как бы скотину через венюк». От этого он считался «святым».

* * *

Венчание коров существует в многообразии локальных вариантов. Каждый из них имеет собственную специфику, которая воплощается во внимании к определенным элементам. Именно эти детали являются показателем «своего извода» обряда, гарантом «правильного» его исполнения. Это особенно заметно в интервью, в которых принимают участие собеседники из разных мест. В такой ситуации наиболее четко проявляются тонкое разделение разных ареалов традиции. Например:

– *А в ваших деревнях, там доят через венючек?*

Е. Е.: Да [то есть в Псковской обл.].

– *А вот у вас доили через венючек?*

А. В.: А у нас – не [то есть в Тверской обл.]. Приносишь... принесла венюк... Куда? Повесила на дворе и пусть висит. И доить не дою.

Е. Е.: Ну, это вот [венюк] принесли: раз-раз... И коровка в обед, и вот кладёшь этот венючек, подоили, и пусть вясить ён...

А. В.: А я вот первый раз слышу, что это на дойку.

Е. Е.: Не-не...

А. В.: У нас приносят...

Е. Е.: Подоишь, на двор повесишь, и висит. У нас Толя Куляков пас.

А. В.: А я принясла [венюк]... у нас такая традиция. А, может, тожé кто подбит, кто ни подбит...

Е. Е.: Да, может, так. Да...

А. В.: Кто как³¹.

Несмотря на различие в локальных вариантах существует общий сценарий ритуала, ведущее место в котором занимает пастушеский дар.

²⁹ В данном случае коровий венюк оказывается одним из тех предметов, дымом от которого лечится сглаз, приставший к ребенку. В ряду схожих предметов находим гнездо соловья, соломки, легшие крестообразно (на перекрестке), и другие «верные средства». См. также: если человек испугается, то его окуривали венюком (*Велиж.*) [СМЭС, 2003-I: 331–332].

³⁰ См. также: больного ребенка три раза перенимали через венюк (*Велиж.*) [СМЭС, 2003-I: 331].

³¹ Е. Е. – Веселова Е. Е., 1921 г. р., урож. д. Букатино (Куньинский р-н. Псковской обл.); А. В. – Иванова А. В., 1928 г. р., урож. д. Жеребцово. Зап. 15 октября 2005 г. в д. Новосёлки (Нелидовский р-н Тверской обл.).

Венок, правильно изготовленный и правильно переданный хозяйке, приобретает те или иные магические функции.

Список сокращений

Андреаполь. – Андреапольский р-н Тверской обл.

Велиж. – Велижский р-н Смоленской обл.

Демид. – Демидовский р-н Смоленской обл.

Духовиц. – Духовщинский р-н Смоленской обл.

Жарк. – Жарковский р-н Тверской обл.

Кардым. – Кардымовский р-н Смоленской обл.

Куньин. – Куньинский р-н. Псковской обл.

Нелид. – Нелидовский р-н Тверской обл.

Олен. – Оленинский р-н Тверской обл.

Смолен. – Смоленский р-н Смоленской обл.

- Агапкина, 2002 – *Агапкина Т. А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002.
- Виноградов, 2005а – *Виноградов В. В.* Венки: многообразие культурных традиций (предварительные замечания) // Слово: внутренняя и внешняя система: Сборник статей по материалам докладов и сообщений международной научной конференции (Смоленск, 22–23 ноября 2005 года). Смоленск, 2005. С. 392–400.
- Виноградов, 1995б – *Виноградов В. В.* Троицкое венчание коров // Елене Николаевне Разумовской посвящается: Юбилейный сборник / Сост. А. Б. Никаноров, А. В. Ромодин. СПб., 2005. С. 44–49.
- Виноградова, Толстая, 1995 – *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Венок // Славянские древности: Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 314–318.
- Плотникова, 2004 – *Плотникова А. А.* Этнолингвистическая география Южной Славии. М., 2004.
- Пропп, 1995 – *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники. СПб., 1995.
- Разумовская, 1998 – Традиционная музыка Русского Поозерья (По материалам экспедиций 1971–1992 годов) / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской. СПб., 1998.
- Разумовская, 2009 – *Разумовская Е. Н.* О современном состоянии музыкально-этнографических традиций в регионе русско-белорусского пограничья // Музыкальное приношение: сборник статей к 125-летию со дня основания Санкт-Петербургского музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова / Ред.-сост. М. А. Серебренников. СПб., 2008. С. 184–198.
- СМЭС, 2003-1 – Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1. Календарные обряды и песни. М., 2003.
- Соколова, 1979 – *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX – начало XX. М., 1979.
- Толстая, 2005 – *Толстая С. М.* Полесский народный календарь. М., 2005.
- Шаповалова, 1977а – *Шаповалова Г. Г.* Майский цикл весенних обрядов // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами Л., 1977. С. 104–111.
- Шаповалова, 1977б – *Шаповалова Г. Г.* Традиционный фольклор сегодня (По материалам экспедиций в Калининскую и Костромскую области) // Современность и фольклор. М., 1977. С. 271–280.
- Шаповалова, Лаврентьева, 1985 – Традиционные обряды и обрядовый фольклор русских Поволжья / Сост. Г. Г. Шаповалова, Л. С. Лаврентьева. Л., 1985.

Список информантов

Псковская область

1. Валентина Васильевна Копшинова, 1927 г. р., урож. д. Иловец. Зап. 15 июля 1998 г. в д. Точилово (Куньинский р-н). В разговоре принимали участие соседи Валентины Ивановны – люди средних лет.

2. Анна Тарасовна Иванова, 1910 г. р., и Ольга Тарасовна Тарасова, 1910 г. р. Обе урож. д. Яхново. Зап. 20 июля 1998 г. в д. Голубово (Куньинский р-н).

3. Разговор на улице с пожилыми женщинами. Зап. 3 августа 1998 г. в д. Крюки (Куньинский р-н).

4. Зверева Евдокия Сергеевна, 1925 г. р., урож. д. Бутырки. Зап. 25 июля 1998 г. в д. Крюки (Куньинский р-н).

Тверская область

5. Козлова Валентина Дмитриевна, 1951 г. р., урож. д. Козино. Зап. 12 октября 2005 г. в д. Боброво (Оленинский р-н).

6. Буханова Александра Яковлевна, 1937 г. р., урож. д. Карское. Зап. 12 октября 2005 г. в д. Боброво (Оленинский р-н).

7. Клиновская Ирина Прокопьевна [И. П.], 1931 г. р., урож. д. Торпово; Курикова Татьяна Ефимовна [Т. Е.], 1931 г. р., урож. д. Сёлы (Новоселки). Зап. 14 октября 2005 г. в д. Верхнее Заборье (Нелидовский р-н).

8. Ильюшенкова Мария Степановна, 1931 г. р., урож. д. Торпово. Зап. 15 октября 2005 г. в д. Макарьево (Нелидовский р-н).

9. Веселова Елизавета Ефимовна [Е. Е.], 1921 г. р., урож. д. Букатино (Куньинский р-н Псковской обл.); Иванова Александра Васильевна [А. В.], 1928 г. р., урож. д. Жеребцово. Зап. 15 октября 2005 г. в д. Новосёлки (Нелидовский р-н).

10. Колчева Мария Устинична, 1930-х гг. р., урож. д. Горбачёво; Щуковец Зинаида Лаврентьевна, 1937 г. р., урож. д. Ямлень. Зап. 20 октября 2005 г. в д. Гараж (Жарковский р-н).

11. Богачёв Николай Ефимович, 1932 (фактически 1930) г. р., урож. д. Лешно (Пустошкинский р-н Псковской обл.); Богачёва Анна Сидоровна, 1937 г. р., урож. д. Ямлень. Зап. 20 октября 2005 г. в д. Гараж (Жарковский р-н).

12. Бобарыкина Варвара Максимовна, 1922 г. р., урож. д. Залужье; Мерещук Лидия Васильевна, 1950-х гг. р., урож. д. Залужье. Зап. 21 октября 2005 г. в д. Кащёнки (Жарковская с. а., Жарковский р-н).

13. Молошенкова Мария Федотовна, 1919 г. р., урож. д. Озера. Зап. 23 октября 2005 г. в д. Кащёнки (Жарковский р-н). В разговоре принимала участие дочь Марии Федотовны – Валентина Михайловна.

14. Струкова Вера Ивановна, 1921 г. р., урож. д. Зеленьково; Евсеева Анна Ивановна, 1934 г. р., урож. д. Лукьяново. Зап. 24 октября 2005 г. в д. Зеленьково (Жарковский р-н).

15. Антонова Анна Ивановна, 1922 г. р., урож. д. Афоново; Гаврилов Николай Гаврилович, 1939 г. р., урож. д. Афоново; Гаврилова Нина Никитична, 1941 г. р., урож. д. Афоново. Зап. 25 октября 2005 г. в д. Данилино (Жарковский

р-н). В разговоре принимала участие Любовь Павловна Кольцова, сотрудник местной администрации.

16. Скобелева Екатерина Тимофеевна, 1921 г. р., урож. д. Данилино. Зап. 25 октября 2005 г. в д. Данилино (Жарковский р-н).

Смоленская область

17. Иванова Мария Парфёновна, 1917 г. р., урож. д. Грязнаки (Третьяково). Зап. в 29 октября 2005 г. в г. Духовщина.

18. Журавлёва Антонина Александровна, 1939 г. р., урож. д. Клестово. Зап. 29 октября 2005 г. в г. Духовщина. В разговоре принимала участие М. П. Иванова (см. № 17),

19. Макушев Владимир Терентьевич, 1926 г. р., урож. д. Никоново; Макушева Евгения Никаноровна, 1930 г. р., урож. д. Никоново. Зап. 30 октября 2005 г. в д. Пречистое (Пречистинская с. а., Духовщинский р-н).

20. Носова Антонина Григорьевна, 1922 г. р., урож. д. Вердино. Зап. 30 октября 2005 г. в д. Пречистое (Пречистинская с. а., Духовщинский р-н).

21. Встреча с ансамблем «Духовщинская горница». Зап. 31 октября 2005 г. в г. Духовщина.

22. Давыденков Николай Максимович, 1926 г. р., урож. д. Терешины; Давыденкова Надежда Матвеевна [Н. М.], 1932 г. р., урож. д. Исаково; Мельянцова Анна Ивановна [А. И.], 1922 г. р., урож. д. Терешины; Чибисова Надежда Степановна [Н. С.], 1928 г. р., урож. д. Подмазы (Полявщина). Зап. 3 ноября 2005 г. в д. Терешины (Демидовская с. а., Демидовский р-н).

23. Березовская Прасковья Терентьевна [П. Т.], 1937 г. р., урож. д. Патики (Велижский р-н); Кобенкова Евгения Федотовна [Е. Ф.], 1938 г. р., урож. д. Стабна; Сыркова Вера Андреевна [В. А.], 1933 г. р., урож. д. Закрутье. Зап. 7 ноября 2005 г. в г. Демидов.

1. Подготовка венков пастухами

	дата	материал для венка	требования к венкам	«венчание» (действие)	«венчание» (термин)	количество венков
Кутьин.						
1	Троица	[береза]	—	надевают на рога	«венчание коров»	два
2	Троица	[береза]	—	«Ну вот на роги и на шею оденут»	—	два
3	Троица	[береза]	—	«венчают, и нончи венчали»	«венчание коров», «на подвойник давать венюк»	один
4	Троица	[береза]	—	—	—	один
Оленин.						
5	Троица	береза	—	венюк надевали на рога	—	один
6	канун или Троица	[береза]	—	«на рог корове которой повесит»	—	один
Нелид.						
7	Духов день	береза	сколько коров — столько венков	—	«носить венки»	один
8	Духов день	береза	—	венки надевают на рога, но не всем коровам	—	один
9 (Пс.)	На Духов день делают, на Троицу венчают	[береза]		венки надевают на коров	«коров вянчают»	один
9 (Тв.)	Троица	[береза]	—	—	—	—
Жарк.						
10	Троица	—	—	венюк надевают на корову	—	два

	дата	материал для венка	требования к венкам	«венчание» (действие)	«венчание» (термин)	количество венков
11	Троица	—	лист должен быть кругом венка, голые ветки не должны быть видны	заплетают венки на рогах	—	два
12	Троица	«Деревьев побольше, чтобы разные. <...> Самое полезное – это одиннадцать-тринадцать чтобы было нечётное количество»	—	—	—	[один]
13	Троица	12 видов веток – береза, дуб, липа, рябина, малина	ничем не связывают. Нельзя использовать осину, ольху, черемуху	отдельный венок «корове на украшение»	—	два
14	Троица	«набор» из разных деревьев: береза, клен, рябина	—	—	—	один
15	Троица	используют три дерева; береза, рябина, липа	перевязывали ниткой	смирным коровам заплетают венки на рогах	—	два

	дата	материал для венки	требования к венкам	«венчание» (действие)	«венчание» (термин)	количество венков
16	Троица	несколько деревьев: «со усяких дерёв»: клен, черемуха	нельзя вплетать осину и «колочие» деревья: сосну, ель, можжевельник	коровам надевали венки на рога	«свивают на роги — это бывают как бы рожки»	два
Духови.						
17	Духов день	береза (рябина, калина?), цветы: «Собирасть красочки... и завивал каждой корове...»	—	«даже пастух венки завивал коровам»	«завивать венки»	один
18	Духовская суббота	береза	—	«он оденить в поле каждой корове вяночек»	—	один
19	Троица	береза	—	венки надевались одной-двум коровам в стаде	—	один
20	Духовская суббота	береза	—	некоторым коровам на рога вешались венки	«коровам надеюг»	один
21	Егорьев день	цветы одуванчики	—	«на рожках из одуванчиков специальный венюк»	—	один
Демид.						
22	—	—	—	—	—	—
23	Духовская суббота, Троица	береза	—	«всегда одевают корове первой, которая идёт в поле первая. — Ну, это у вас, а у нас усем коровам...»	«это на рога вешают...»	один

2. Передача венка пастухом хозяйке. Обрядовые действия с венком

	<i>действия пастуха</i>	<i>особенности передачи венка</i>	<i>словесные формулы</i>	<i>вознаграждение</i>	<i>действия хозяйки с венком</i>	<i>сульяния</i>
Кутьин.						
1	передача венка – «на подойник дают»; пастухи «набярутся». После обеда коров не гонят в поле	—	—	яйца, «сто грамм»	—	—
2	передача венка	пастух подает венок хозяйке	—	—	доение через венок	—
3	передача венка	—	—	яйцо, пачка папирос, конфеты	доение через венок	—
4	пастух венки разносит по хозяйевам	—	—	яйцо, конфеты, печенье, вино	—	—
Олен.						
5	пастух передает венок хозяйевам	—	—	десять (пять) яиц	хозяйка венчает корову	—
6	пастух венчает корову по дороге в деревню вечером перед Троицей, его одаривают в Троицу	«ращёт за этот вянок»	—	яйца, хлеб, сало	хозяйка могла доить корову, одев венок на голову	—

	действия пастуха	особенности передачи венка	словесные формулы	вознаграждение	действия хозяйки с венком	гуляния
Непид.						
7	передача венка хозяйки; с пастухом ходят дети, несущие корзину для сбора яиц	пастух несет венок хозяйке. «Она берёт венец у его с руки, венок, и подаёт ему то, что он спросил...»	«Вот тебе, хозяйка, венец, а ты мне пару яиц и сала кусок, чтоб был боров высок». Вариант: «Вот тебе, хозяйка, венец, а мне — пару яиц и сала кусок, чтоб был боров высок»	яйцо, сало, деньги	—	—
8	раздача венков, обход деревни; пастуха сажают за стол	пастух дает венок хозяйке	«На тебе залатой венец, а ты мне пирага конец, да сорок яиц, да рюмку водки, да хвост силёдки...»	яйца, пирог, водка	[через венок не доили]	—
9 (Пс.)	передача венка; если его не одарили, он может пожелать злое	венок вешают на рога корове; если ее не поймать — передают хозяйке в руки; вешают на ворота	если не дали вознаграждения, пастух говорил: «Ты пожалела яйца, слохнуть у тебе овца!» Вариант: «Пожалела яйца, слохнет к вечеру [овца]»	«пару яиц... там, пирога или там... пиченья», водка	доение через венок	—

	<i>действия пастуха</i>	<i>особенности передачи венка</i>	<i>словесные формулы</i>	<i>вознаграждение</i>	<i>действия хозяйки с венком</i>	<i>гуляния</i>
9 (Тв.)	приносит венок	—	—	яйца, пирог, водка	[через венок не доили]	—
Жарк.						
10	раздача венков, вознаграждение	венки передают из рук в руки; передача дара происходит через венок (это правильно)	—	два яйца (яйца), конфеты, водка («чичушку»)	доение через венок	—
11	раздача венков	из рук в руки	—	яйца, пирог, блин	доение через венок	—
12	раздача венков	—	—	водка («кто четвертинку, кто что»)	—	—
13	раздача венков	из рук в руки, через венок отдается вознаграждение	«Ты мне венец, а я тебе пирога конец...» «Был у меня венец, а я вам пирога конец»	яйца, водка, сало, пирог	доение через венок	—
14	разносят по домам, их надо отблагодарить	—	—	десяток яиц, конфеты, водка («четвертиночка»)	—	хозяйева на поле устраивают хоровады (обходили коров), трапезу

	<i>действия пастуха</i>	<i>особенности передачи венка</i>	<i>словесные формулы</i>	<i>вознаграждение</i>	<i>действия хозяйки с венком</i>	<i>гуляния</i>
15	разносят по домам	пастух делает венок, ему оплачивают. «Не дарма вянки делали»	—	два яйца, сало («на закуску»), бутылка водки, деньги	доят через венок: «корова не будетя суроку бояться»	—
16	раздавать венки	из рук в руки; венки надо оплачивать: «им даёшь два яйца, даёшь там, или сырник спечёшь, или ящё что, или блин какой, или лепёшку»	—	два яйца, сырник, блин, лепёшка	доение через венок	—
Духовиц.						
17	пастух заплетал на рогах венок	—	—	вознаграждали пастуха вообще, но не за венок: «Ну, что-нибудь это такое хорошенькое наделаешь»	с венком ничего не делали: «Ну, сам разовьёца, а когда, может, и дома снимать хозяйка»	—

	<i>действия пастуха</i>	<i>особенности передачи венка</i>	<i>словесные формулы</i>	<i>вознаграждение</i>	<i>действия хозяйки с венком</i>	<i>гуляния</i>
18	венчал корову	—	—	яйца: «...пару яичек отдавали»	через веночек не доили. «Ну, придёт с вянком, подоишь, да она уже... на рогах весить, чё оно – не мешаает»	—
19	венчание нескольких коров	—	—	—	—	—
20	венчал коров; передавал веночек	некоторые вешали на корову, а некоторые передавали	—	яйца: «Пастух у поле, и яму дадут пять яец – это за веночек»	хозяйка может доить корову, одев веночек на голову	—
21	венчал корову	—	—	«На корове надет веночек, вот хозяйин должен какой-то выкуп дать»	—	—
<i>Демид.</i>						
22	—	—	—	—	—	—
23	венчание нескольких коров	—	—	Деньги: «...ну, хозяйка должна чем-то отплатить... Там денег или чего-то... давать пастуху»	Через веночек не доили	—

3. Хранение и дальнейшее использование коровьего венка

	место хранения	время хранения	приметы	действия с венком в течение года
Куньин.				
1	«повесишь яво дома»	«высохнет, пATOM выкинешь»	—	—
2	«такó ево съмим и у хлеу повесим»	—	—	—
3	—	—	—	—
4	—	—	—	если ребёнок заболет, надо окурить венком
Олен.				
5	—	—	—	—
6	—	—	—	—
Нелид.				
7	двор	сменялся новым венком через год	лист быстро засохнет, значит, сено нынче будет сохнуть хорошо; не «осохнет», значит, не будет сено сохнуть	через венок доили, если боялись коловства и отымания молока (не на Троицу); доили, если корову укусит змея или вымя заболит
8	двор	висит «до другого венка»; после года хранения «кто сожгёт, кто на ряку пустить»	«Да, вот это примечали: вянки плывуть. Если патонить, то, значить, ни к дабру, если поплыл, значить, эта хорошо»	—
9 (Пс.)	двор, передний угол	—	если через свежий венок (в Троицу) подонить, то у коровы не будет болеть вымя	—
9 (Тв.)	двор	до следующего года	—	—

	место хранения	время хранения	приметы	действия с венком в течение года
Жарк.				
10	в доме: в коридоре или в «кладовине»	—	—	лечение – «продевание» детей и взрослых через венок
11	чердак, коридор	«И той вяночек вешають, вяночек тоей год полный – нужно снимать. Може, и не год, може, вторый год пастух не наплёл новый... и тот год...»	—	в случае болезни через венок продевали (три раза) детей или взрослых
12	двор: «Да там дома: вон на хлеве повешен на стены да и висить»; «Да на двор повесишь, на хлев, и висить... до нового»	«А вянок, он висит до нового года... До следующего года, как будут вязать опять (то есть от Троицы до Троицы. – В. В.). <...> А старые хоть на улицу, куды хошь... хошь сожги... Да, мусор...»	—	корову пропускают: «Венок разрезаца обычно и продеваеца... всё равно вот одной половинкой и другой: так вот ведёшь его и продеваешь как бы скотину через венок». Прodeвaют детей: «Чуть что испугались, чуть кто-то зашёл, кажетца не так – через венок их три раза. Перед матицей ставишь вот в доме и продеваешь через венок...»
13	под иконами в красном углу	—	—	лечат детей, «прodeвая» сквозь венок, если плохо спит, «от испугу». При этом говорят: «Господи, благослови, Христос Небесный. Дай, Бог, здоровья!» Можно перенимать и корову, если заболела, испугалась

14	«в хорошем месте»: под иконами, в куту	хранились год до следующей Троицы	—	венки считались «святыми», помогали от болезни. «От болезни помогают... и животным, и людям, и всё... Вот ребёнок заболел, ага, он испугался. Через веночек его протягивали»
15	«А тот вянок надо беречь хозяйну у корови у своей»	—	—	продевают детей, если «спужался». Лечат человека от слеза
16	в доме — в коридоре, кладовке	—	—	«продевают» с ног до головы детей перед сном, если заболеют, «испугаются»
Духови.				
17	—	—	—	—
18	—	«шесть недель чтоб он висел, аль тут... забыла... или две недели?»	—	—
19	—	—	—	—
20	двор: «во дворе на стяну и повесили, и всё...»	«На другой год, да, и другой дадут. Этот — сожгут»	—	—
21	—	—	—	—
Демид.				
22	—	—	«Не, попробуй ты свить кому на корову, дак он тебе дасть по голове. Может, сделаешь, скажет, что...»	—
23	хлев: «в хлеве его лбжат».	Венок висит до следующего года	«Да, у хлеу — чтоб скот вёлся, усё такое»	—

Е. Н. Разумовская

**Традиция похорон и поминалов
на территории русско-белорусского пограничья
(по музыкально-этнографическим материалам 1970-х – 2000-х гг.)**

Похоронно-поминальный обрядовый комплекс в пограничных районах России и Белоруссии всеми своими составляющими – традиционный сценарий, набор обязательных эпизодов, сакральных предметов, словесных и музыкальных жанров, нормативное поведение всех присутствующих – убедительно демонстрирует свою жизнестойкость. «Живая» традиция самого архаичного ритуала оказалась естественно необходимой для ее носителей вплоть до начала III тыс. от Р. Х. вопреки, казалось бы, самым неблагоприятным условиям (особенно в последние 80 лет): насильственное разрушение традиционной жизни крестьян, школьное атеистическое воспитание, пресс официальной идеологии, всепроникающая паутина СМИ.

За время экспедиционной работы в регионе было зафиксировано 21 похоронный и 4 поминальных обряда. Кроме того, собран большой корпус информации о локальных похоронно-поминальных обычаях и представлениях местных жителей о «том мире», включающих в себя такие понятия, как загробная жизнь, взаимоотношения «живых» и «мертвых», «нечистые покойники», приметы и поверья, связанные со смертью, и т. п. Разумеется, наиболее плотный поток подобной информации фиксировался непосредственно во время ритуала, особенно за поминальным столом.

Тема смерти красной нитью проходит через многие прозаические жанры местного фольклора: сказки, былички, анекдоты, пословицы, поговорки и прочие клише. Она постоянно затрагивалась и в рассказах наших информантов о своей жизни.

Похоронные и поминальные плачи записывались как во время обрядового действия, так и при беседах о ритуалах *проводов на тот свет* и *поминов*. По традиции, плакать голосом по покойнику просто так, без повода – «можно накликасть на себя несчастье, болезнь или даже смерть» (В. И. Полющенко, 1907 г. р., д. Пустынники, УП71¹). Однако воспоминания о пережитых личных потерях, на которые неизбежно выходили

¹ УП71 – Усвятский р-н Псковской обл., запись 1971 г. Далее используются следующие аббревиатуры: ВВ – Верхнедвинский р-н Витебской обл.; ВС – Велижский р-н Смоленской обл.; ЗТ – Западнотверский р-н Тверской обл.; КП – Куньинский р-н Псковской обл.; МС – Монастырщинский р-н Смоленской обл.; РС – Руднянский р-н Смоленской обл.

наши собеседницы, рассказывая о себе, часто способствовали исполнению плачей в неестественной ситуации.

Похоронный обряд на исследуемой территории соответствует всем нормам западнорусских и белорусских традиций, описанных собирателями на протяжении двух последних веков²: трехдневный цикл ритуала; обязательные оплакивания умершего близкими родственниками; поминки во дворе после выноса гроба (отдельные случаи), на кладбище и в доме после захоронения.

В зафиксированных нами обрядах цвет траура был преимущественно белым: обивка гроба, рубаха на покойнике, платки и одежда на присутствующих женщинах и т. п. Белый траур – характерная традиция древневосточных цивилизаций (Израиль, Египет, Китай, Индия, Япония). Сохраняется она и у русских староверов. Судя по тому, что в других публикациях материалов по западнорусским погребальным обычаям фигурирует черный цвет траура³, можно предположить, что мы здесь встретили следы более древнего обычая. Следует отметить, что белые платки как знак похорон и поминов носят только местные женщины (см. фото 2, 4, 6, 7), городские же родственницы предпочитают черную одежду и черные платки.

Похороны считаются «богатыми», если в обряде много плакальщиц. Все местные женщины умеют *плакать голосом (голбсць)*. «По закону» на похоронах голосят все близкие родственники. Если же молодые дочери или внучки умершего, выросшие в городе, не владеют этим искусством, они должны *нанять голбсницю* – попросить дальнюю родственницу или соседку исполнить плач, адресованный к уходящему навсегда близкому человеку, от своего имени. В противном случае покойник будет мстить той, которая не простила с ним «по закону», потому что, по твердому убеждению наших информантов, «покойник усё слышит, токо сказать не может» (зафиксировано повсеместно). Наемную плакальщицу по завершению похорон всегда одаривают – приносят ей домой какой-нибудь подарок (вещь, сладости). Расплачиваться деньгами за исполнение ритуального плача от твоего имени «не положено». (Так же рассчитываются и с заговорщицей – иначе заговор «потеряет силу».) Можно предположить, что в случае денежного расчета подмена твоего исполнения голосом дублерши будет обнаружена и тебе не избежать потом расплаты за нарушение нормативного поведения.

² См. классические труды собирателей XIX в. – П. В. Шейна, П. П. Чубинского, Е. Р. Романова, В. Н. Добровольского, а также фундаментальные публикации XX в.: Пахаванні. Памінкі. Галашэнні. Мінск, 1986; Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра. В 2-х т. Псков, 2002; Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М., 2003.

³ См., напр.: Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2. С. 22.

Из специфически местных этнографических особенностей похоронного действия, кажется еще не описанных в научной литературе, можно назвать *Надел* и *Благословение потомков «на жизнь»* от имени уходящего из земной жизни.

Обряд надела был зафиксирован в двух вариантах. В первом случае тяжелобольная женщина в предчувствии скорого конца заранее сама надела и благословила своих дочерей (см. Приложение).

Второй пример. Утром погребального дня, когда вся родня собралась в избе и прозвучали прощальные плачи, непосредственно перед выносом гроба на грудь умершего деда положили три бумажные купюры для трех внуков. Эти деньги (*наделяшки*) дед специально копил для будущих свадеб девочек. Вдова поставила внуков перед гробом на колени и исполнила *надельный плач*, который звучит на свадьбе во время *надела невесты* в венчальное утро: «Родные мои унучки! Наделяет вас родный дедушка счастливой долюшкой, вясёлой судьбинушкой, крепким здоровийком...» (д. Удвяты, УП78). Впервые столкнувшись с такой переключкой двух семейных обрядов, собиратели потом специально расспрашивали женщин преклонного возраста, не единичный ли это случай. Выяснилось, что это давно сложившаяся традиция – на похоронах наделить холостых дочек и внуков деньгами, отложенными умершим на их свадьбу⁴.

Обряд благословения потомков как бы от имени покойника мы наблюдали в шести деревнях Усвятского р-на и двух деревнях Куньинского р-на Псковской обл.⁵ В усвятской традиции дети и внуки умершего проходили под гробом, когда его выносили со двора (фото 1). Они шли в противоположном движении, от ног к голове, и всех в это время обсыпали зерном. У впередиидущего в руках была тарелка с хлебом и солонкой.

В куньинской традиции потомки ложились у порога в момент выноса гроба из избы поперек движению выходящих и их также обсыпали зерном. Предварительно на стол ставили тарелку с хлебом-солью⁶.

Зерновой дождь и хлеб-соль – это атрибуты благословения и оберега обвенчавшейся пары, входящей в дом жениха. Молодым, таким образом, при их первом шаге в новую жизнь желают здоровья, плодородия, счастья. Та же семантика заключена и в обряде проводов родителя на тот свет – уходя из дома («ногами вперед»), он «благословляет» остающихся на возвращение в благополучную жизнь для продолжения рода и «очищает» их после опасного контакта со смертью. И там и здесь – пороговая

⁴ Понятно, что фольклористы спрашивают только то, что известно науке, пока случайно не «натякаются» на новую информацию.

⁵ УП: д. Церковище (1971), Кошкино (1973), Лысая Гора (1975), Узкое (1976), Березовка (1977), Удвяты (1978). КП: д. Засеново и Раонь (1981).

⁶ По-другому описан обряд обсыпания зерном комнаты и гроба в момент его выноса в «Смоленском музыкально-этнографическом сборнике» (С. 61): зерно бросают вслед уносимому гробу. Там же упоминается информация о «подлезании под гроб» с движением в противоположном направлении – для избавления страха перед покойником.

ситуация перехода из одной ипостаси в другую. С другой стороны, можно предположить, что здесь живые желают уходящему «легкого пути» в предстоящих ему поисках дороги на тот свет⁷. Сами информанты, как правило, не могут объяснить смысла происходящего в обряде, и всегда ссылаются на традицию: так у нас исстари заведено. Лишь однажды удалось получить по этому поводу комментарий: «...это для жизни, чтоб богато жили» (см. Приложение, с. 103).

Поминальный обряд русско-белорусского пограничья, так же как во всех регионах России, справляется в определенные дни и годы со дня смерти человека: на 3-й, 9-й и 40-й день, в 1-ю, 3-ю, 6-ю и т. д. годовщину. Так же повсеместно отмечают *годовые поминки* – на Пасху, Троицу, Радоницу, Дмитриевскую субботу.

В западных районах Смоленской обл. сохраняется еще старинный обычай *ходить на свои могилки* в первое воскресенье после Троицы, а потом устраивать общий «поминальный стол» за оградой кладбища, куда собираются жители окрестных деревень (фото 2). Этот коллективный помин сохранил свое древнее название *Розгоры* или *Розыгры*⁸. Смысл термина «Розгоры/Розыгры» пожилые женщины из велижских и руднянских деревень объясняли тем, что здесь «последний раз гуляют перед летними работами». Жительницы Монастырщинского р-на до сих пор ходят через семь дней после *Духова дня* (Троицкое воскресенье) *развивать венки на берёзе*, а потом пируют вскладчину на берегу озера. Но названия этого обряда, замыкающего цикл весенне-летних праздников, они уже не помнят⁹.

Автономно на кладбище можно ходить в любое время: «Как захочется, соскучишься по своим – идёшь на могилку поминать. И голбсишь там, разговариваешь с ими: “Мамка-родителка, красное солнушко! Я к тебе пришла... Отгукнися, откликнися, моя родителка! Расступись, сырая зямельюшка, во все четыре сторонушки! Выйди, моя мамка-родителка, ко мне, побеседуем пару словечек...”» (Н. Ф. Максименко, 1911 г. р., д. Церковище; УП71)¹⁰.

Поминальные плачи исполняют только на кладбище (фото 7). Здесь же могут звучать и духовные стихи (*поминальные стишки, божественные или святые песни*). Их поют и в доме за поминальным столом.

⁷ Н. И. Толстой, с которым я в 1978 г. делилась своими предположениями, считал более убедительным первый вариант. Однако и вторая версия может быть принята во внимание: см. выписки из обрядовых полевых записей на с. 95–99 настоящей статьи.

⁸ Сведения об обряде «Разгары» впервые опубликованы И. М. Снегиревым в книге «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» (Вып. 1. М., 1837. С. 161; Вып. 3. М., 1838. С. 137).

⁹ И. М. Снегирев приводит слова обрядовой песни: «На Троицу мы венки завили / На Разгары развили / Гарелочку попили / И яитню поели» (там же).

¹⁰ В рамках статьи более подробное изложение этнографического материала, подтвержденное полевыми документами, вынужденно опускается.

Духовные стихи могут петь и на похоронах (*похоронные стишки*). Особенно сильна их традиция в Беларуси и на Смоленщине. В некоторых деревнях сохранился еще институт профессиональных ансамблей, специально приглашаемых на семейные похороны и помины для чтения молитв и пения духовных стихов над покойником, пока он лежит в кутнем углу, и за поминальными столами. В Беларуси такой ансамбль называется *святая капелла* (фото 4), а на Смоленщине – *богомольные старушки*.

Репертуар похоронных и поминальных песен общий: это рассуждения о смерти, о добре и зле, о расставании души с телом, о справедливом возмездии, пересказ сюжетов евангельских и библейских притч и т. п. Те же песни могут звучать и во время постов, и тогда они называются *постовыми*.

Традиционные напевы местных божественных песен – лиро-эпического склада. Их отличают спокойное, негромкое, неспешное пение, плавное поступенное движение строго организованной мелодии преимущественно декламационного типа, ладовая устойчивость, остинатный слогоритм. Нередко встречаются политекстовые напевы. Так, например, на помине в д. Скреплёво (МС2003) зафиксированы два стиха в начале и конце застолья в доме на общий напев¹¹:

♩ = 80

1. Как на кла - дби - щи дай на де - ви - чем,
 как на кла - дби - щи дай на де - ви - чем.

2. Там га - рить, га - рить све - ча а - ла - я,
 там га - рить, га - рить све - ча а - ла - я.

3. Там Тра - хи - мо - вна Бо - гу мо - ли - тся,
 там Тра - хи - мо - вна Бо - гу мо - ли - тся.

¹¹ Запись Е. Куртевой и Ю. Кутьина. Нотировка Е. Куртевой в редакции Е. Н. Разумовской.

1. Как на кладбище да на девичьем*
 Там горит, горит свеча алая.
 Там Трохимовна Богу молится,
 Богу молится, домой просится:
 «Отпусти, Божá, да й до дому мяне:
 Я хочу по гáядеть, как мой пóмин
 и деть,
 Тесовы столы расставляются,
 Белы скатерти расстилаются,
 Пóмин мой на стол наставляется,
 Вся родня моя собирается».

«Помянитя мяне, мои деточки,
 Помянитя мяне, мои соседушки,
 Помянитя мяне, что вам Бог послал».
 «Не ходить тябе на зялёной траве,
 А лежать тябе во сырой земле,
 Зарастут твои усе стёжечки,
 Усе стёжечки, усе дорожечки,
 Где ходили твои бóсы ножечки.
 Тебе, Трохимовна, память вечная,
 Память вечная, бесконечная».

2. «Ой, вы, ангелы, вы, архангелы!
 А вы где были́, что вы видели?»
 Мы были́, были́ во сырой зямле,
 А мы видели чудо страшное,
 Как душа с телóм расставаляся,
 Расставаляся и прощалася.

Тело белое во гробé ляжит,
 Душа грешная перед Богом стоит,
 Перед Богом стоит и прощенья
 просит:
 «Ты прости, Божá, мяне грешную,
 Меня грешную, бесконешную».

* Каждая строка повторяется.

Наряду с подобными типовыми напевами на всей исследуемой территории встречаются религиозные песни нового, романского склада. Их также называют стишками или святыми песнями – похоронными, поминальными, постовыми – в зависимости от места исполнения.

Типология плачевых напевов

«Наши все плачуть одним гóлосом, а слова у всех разные: что хочешь, то и гóворишь» (общая информация), – то есть каждая плакальщица, пользуясь местным формульным напевом, обращается к уходящему навсегда или уже ушедшему близкому человеку со своим, личным текстом, создавая его прямо «на ходу», во время *голóшенья*. При этом она использует традиционные словесные клише: формулы, метафоры, символы, постоянные эпитеты и т. д.

Во всех семейных обрядах, а также в любой горестной ситуации, провоцирующей женщину на *плаканье голосом*¹², звучит общий типовой напев. Музыкальный язык его архаичен. Это напряженное интонирование на двух-трех звуках, «разорванное» большими скачками на два регистра. Приведу пример¹³:

¹² См.: Разумовская Е. Н. Плач «с кукушкой». Традиционное внеобрядовое голошение русско-белорусского пограничья // Славянский и балканский фольклор. М., 1984. С. 160–178.

¹³ Исп. О. Ф. Сергеева (1922), д. Щепуново. УП72 – 09b21. Запись и нотировка Е. Н. Разумовской.

Дру - жо - к(ы) мо - и, На - у - мо - вич!
 Что же е - то ты й ра - зо - би - де - уся
 на мо - ю го - ло - ву - шку?
 Что же е - то ты ра - ссе - рди - уся
 на с(ы) - во - и - х(ы) на де - ту - шек?
 Что же е - то ты ни 'дно - го сло - ве - чушка
 мне не го - во - ришь?
 Что же мне ты не со - ве - ту - ешь?

Дружок мой, Наумович!
 Что же это ты разобиделся
 на мою головушку?
 Что ж это ты рассердился
 на своих на детушек?
 Что ж это ты ни 'дного словечушка
 мне не говоришь?
 Что ж мне ты не советуешь,
 как мне жить с дробным детушкам?
 Головушка, ой, моя горькая!
 Головушка, ой, несчастливая!
 Отгукнись ты мне, откликнись!
 Посоветуй ты мне, расскажи,
 как мне этих детушек
 определить.
 Моя головушка одинокая всё
 горькая!
 А не к кому мне головушку
 свою пришаднуть!
 А не с кем же мне посоветоваться,
 и не с кем же мне поговорить.
 А нетути же у мене
 сестриц родных!
 Ай, нетути же у мене
 братцев жалких!

А братцы ж у мене – кусточки
 только зелёны...(е).
 Сестрицы у мене –
 берёзы белы...(е).
 Коло моей головушки
 людцы чужие.
 Яны мою головушку
 только осудють-оговорють.
 И полюшки мне незнакомые,
 дороженьки усё далёки...(е).
 Ой, только же у мене оста...(лись)
 детушки дробные.
 Подружка только у мене
 шерая кукушечка!
 Ой, только я ей по...(говорю)
 про своё горюшко.
 А только я ей расскажу
 про своей несчастийце.
 'тгукнись ты, откликнись,
 дружок Наумович!
 Скажи ты хоть одно словечушко
 моему сердечу...(шку).

* Пришаднуть – прислонить.

Однофразовый напев (ангемитонный трихорд в кварте) свободно организован и постоянно микрорварируется. Благодаря тирадной структуре текста разномасштабные стихи (3–15 слогов, 1–3 акцента) объединяются в строфемы (2–4 строки в каждой). В крайних частях свободной трехчастной композиции текста плакальщица обращается к умершему мужу со словами упрека (9 первых стихов и 4 последних), а в развернутой середине метафорически описывает свое горькое одиночество и беззащитность, пользуясь образной символикой лирической песенной поэзии. Конечно, такая идеально выстроенная замкнутая форма и высокохудожественная поэтическая импровизация, развернутая во времени, а также стабильная звуковысотность напева исполнительски возможны только в условиях сольного голошенья вне обряда. Плач в этом случае как бы выполняет функцию глубоко личной лирической песни, создаваемой *ad libitum*.

В обрядовой ситуации плач, как правило, резко обрывается на кульминации («выешь, пока сил хватает»). Интонирование становится экспрессивным: сдвигается темп, обостряются ритм и интервальные скачки, предельно укорачивается фразовое дыхание, концы фраз чаще обрываются, окончательно расшатываются звуковысотность нетемперированного строя и структурная организация напева, наблюдается тенденция к постепенному тесситурному завышению, разрыв между регистровыми «этажами» доходит до двух октав, все явственней проступает оголенность крика – вокального сигнала, с которым, по-видимому, генетически связана плачевая интонация данного типа. В таком звучании формульный напев плача с трудом поддается точной фиксации нотами¹⁴:

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных систем. Первая система: $\text{♩} = 180$, G мажор, 3/4. Мелодия начинается на G^4 , поднимается к B^4 и D^5 , затем падает к G^4 . Вторая система: мелодия продолжает движение, достигая B^5 и D^6 в кульминации. Третья система: мелодия падает к G^4 и завершается на G^4 . Под нотами даны русские слова с ударениями и группировками.

Скорее его можно представить в виде условной схемы, где на трех уровнях графически изображается ритмическая сетка «плавающих» по высоте звуков с обозначением зоны их колебаний:

¹⁴ Исп. Н. О. Пилант (1914), д. Луговино. УП73 – 20b20. Запись и нотировка Е. Н. Разумовской.

$\text{cis}^2\text{-c}^3$
 cis^2
 fis

Ми - лый мой жа - л(ы) - кий сы - но - к(ы) ра - з(ы) - лю - бо - (о)-вый!

И уж совсем не поддается нотации (даже графической!) коллективное голошенье, преобладающее на похоронах (фото 3, 5). Здесь мы слышим свободное каноническое проведение по-разному варьируемой формульной темы в нескольких голосах с произвольным интервалом вступления каждого голоса по вертикали и горизонтали. Политональные наложения голосов, автономно проводящих свободные варианты одной темы с разными текстами («каждая плачет о своём»), создают контрастно-регистровую разнотембровую полифоническую фактуру, в которой невозможно отследить поведение отдельного голоса во временном пространстве. В этой стихийной разноголосице, подчиненной, однако, жестким рамкам традиции, слышны лишь отдельные слова и обрывки фраз. Но внятность текста здесь и не требуется: каждый текст – это личный монолог плачущей, адресованный только уходящему. А он «все слышит».

Особенно сгущается фактура, и динамика звучания достигает высшей точки накала при коллективном прощании с покойником во время переключивания его в гроб и выноса из избы. Трудность прослушивания музыкального материала усугубляется здесь общим шумовым фоном и отдельными горестными выкриками присутствующих: «Ой, мамочка родная, жалкая! Ой, что мы без тебя делать будем!», «Ох же, как жалко! Ох же, как тяжело!» и т. п.¹⁵

Взаимоотношение с «тем» миром

Собранный материал наглядно демонстрирует устойчивость мифологических представлений о мире в сознании современного традиционного человека, живучесть их архаических истоков и корней, выявляющаяся, прежде всего, в «пороговом» пространстве похоронно-поминальной обрядности.

В этом «переходном» от жизни к смерти пространстве, по репортажным записям очевидцев-собрателей, наблюдающих за нормативным поведением участников обряда, неизменно побеждает жизнь (как будто бы вопреки экспрессивному проявлению эмоций). Покойник воспринимается как живой человек: он все видит и слышит, с ним разговаривают в избе и на кладбище, во сне и наяву, его «кормят» и «поят» за поминальным столом на кладбище (фото 6) и в избе (фото 8). Его наряжают,

¹⁵ Именно в таком режиме исполнялись плачи на протяжении всех трех дней похоронного ритуала в д. Кошкино, документальная фиксация которого приводится в Приложении. Долгие попытки создать графическую партитуру звучащего материала пока не удалось. Может быть, в будущем это станет возможным с помощью новой звукоизмерительной аппаратуры.

как на праздник, заботятся об удобстве одежды и обуви: страдавшую атеросклерозом и потому постоянно мерзнувшую при жизни женщину отправляют на тот свет в шерстяной кофте (д. Чурилово, УП77); на больные ноги покойницы натягивают теплые носки (д. Ягодник, ЗТ84) или надевают лапти («Матрёна токо в лаптях могла ходить»), да еще кладут в гроб запасную пару – «на смену, коли ноги натреть» (д. Лысая Гора, УП73); любившую наряжаться в «этой» жизни и петь свадебные песни, в «ту» отправляют со вторым головным платком – «чтоб форсила там на свадьбах» (д. Северики, УП78) и т. п.

Один из самых поразительных в этом ряду фактов, подтверждающих убежденность носителей традиционного сознания в продолжении жизни после смерти в привычном, земном виде (другого ведь мы не знаем), – случай в д. Чурилово (УП77). Здесь хоронили «самую сильную» заговорщицу, известную далеко за пределами района, В. А. Быченкову (1890 г. р.): «К Вере Алексеевне приезжали люди со Смоленска, со Пскова и даже с Москвы и Ленинграда! И всем ина помогала». При переложении тела в гроб через левую руку покойницы перекинули длинное белое льняное полотенце. На наш недоуменный вопрос – зачем? – нам ответили также недоуменно (мол, вы, городские, такие умные, грамотные, а того, что всем людям известно, не знаете): «Чтоб на том свете принимать роды. Ина ж всю жизнь, с пятнадцати лет, была *бабой-повитухой* и, считай, всех нас принимала на этот свет. А туда ж и роженицы попадают – кто-то ж должён у их дятёночка принять!»

Наибольшие опасения и заботы за судьбу покойника вызывают у провозжающих два события: время до *Шестин* (помин на 40-й день) и движение души на тот свет сразу после них.

Считается, что до шестин (сороковин) покойник еще дышит под землей, поэтому могильный холм нельзя плотно прихлопывать лопатой – «ён же может задохнуться» (похороны в д. Удвяты. УП77). Тем более нельзя вставать на свежую могилу: «Сергей, слезь, Володьку задавишь – яму же тяжко!» (похороны в д. Лысая Гора. УП75, зима).

До шестин, по представлениям местных жителей, душа умершего пребывает еще в земном пространстве и каждый день *прибивается к дому*. Все 40 дней после смерти родственника на восточном окне, рядом с кутним углом, держат условную еду для него – воду и хлеб¹⁶; *стелют постельку* – расстилают белое вышитое полотенце на подоконнике (вар.: на лавке, столе) около кута и перед сном ненадолго приоткрывают дверь – *пускают душу ночевать*; каждое утро *промывают глазки покойнику*, меняя воду на подоконнике и выливая вчерашнюю воду под кутный угол снаружи. Там же вешают обычно при выносе гроба из избы

¹⁶ К этим обязательным продуктам кормления покойника могут присоединить все, что она или он любили при жизни: конфеты, печенье, яблоко, рюмку с вином или водкой, даже любимые папиросы.

белое полотенце как внешний знак похорон. Полотенце висит на восточном углу 40 дней, и старые люди называют его *утиральником для покойника*. «Ён промоет глазки, утрётся, и яму ясней будет дорога на тот свет. А то ведь может и не найти!» (О. Т. Андреевкова, 1920 г. р., д. Скреплёво, МС2005).

Считается, что до сороковин душа облетает с «прощальным визитом» все места, где побывал человек при жизни. Нередко при прощании с женщиной преклонных лет, никогда не покидавшей родных мест, собиратели слышали просьбу пригласить ее в гости. При этом необходимость приезда в Ленинград объяснялась желанием «развлечь свою душу после смерти»: «Ей же, бедненькой, скучно будет – за сорок дней и слетать-то некуда!»

Путь на тот свет представляется долгим, трудным, опасным. На каждом шагу, за каждым поворотом этого неведомого перехода в иной мир душу подстерегают соблазны, встречи с нечистой силой, болезнями и т. п. Даже праведная душа может там случайно оступиться или не заметить входа в рай и пройти мимо. (Подобные сюжетные мотивы встречаются в текстах духовных стихов, легендах и проч. прозаических жанрах.)

Провожая близкого человека в последний путь, родственники стараются предусмотреть предстоящие его душе испытания, уберечь ее от опасностей. Помимо удобной одежды и обуви «уходящего» снабжают свечкой («будет освещать дорогу в темноте, чтоб не заблудиться»), носовым платком («слёзки утирать там и в радости, и в горе, чтоб лучше видеть путь»), деньгами («выкупать дорогу»). Иногда в гроб кладут печенье и конфеты – «на дорожку: кого встренет там, угостит, чтоб подмогли добраться» (д. Чурилово, УП78).

Но самое главное орудие защиты крещеного человека – атрибуты веры: нательный крестик, венчик, подорожная.

Венчик (бумажная лента с напечатанными на ней ликами святых) и *подорожную грамотку* (текст заупокойной молитвы на церковнославянском языке) покупают в церкви. Подорожную называют также современным канцелярским слоганом: «отправительная бумага», «справка на тот свет», «удостоверение личности» и даже «командировка на тот свет». В грамотке есть пробелы, которые уже на похоронах заполняют родственники, вписывая туда имя и дату смерти «преставившегося раба Божьего» (фото 9).

В качестве дополнительного оберега в гроб могут положить иконку или небольшой металлический крест¹⁷. Иконку обычно кладут на грудь, а крест вкладывают в левую руку покойника. Тут же, в левой руке, нахо-

¹⁷ Кресты старообрядческого ручного литья с фарфоровыми инкрустациями изредка встречались у местных жителей еще в 1970-е гг. Кресты достались им от высланных в Сибирь в 1930-е гг. староверов, которые отличались трудолюбием и зажиточностью, за что и были объявлены кулаками.

дятся свернутая в трубку *подорожная*, носовой платок и свечка. Правая рука должна быть свободна и лежать сверху – «чтоб молиться и креститься по дороге на тот свет, спасаясь от нечистой силы» (Е. Н. Прохоренко, 1920 г. р., школьная учительница в д. Бор, окончившая пединститут. УП78). На похоронах свекрови в д. Лысая Гора (УП75, лето) невестка попросила соседку поставить иконку вертикально, с опорой на скрещенные руки: «Поставь повыше, чтоб ей видно было».

Иногда перед дорогой на дальнее кладбище тело в гробу связывают (фиксируют руки, ноги, челюсти, прикрывают глаза ватой). Тогда обязательно перед захоронением все освобождают: «как же там ходить, как креститься, коли руки-ноги связаны?» (д. Будница, ВВ78); «вату с лица сымають, чтоб видно было, куда иттить, а то ён путь не найдеть» (д. Берёзовка, УП77). В д. Удвяты (УП78) гроб уже начали опускать в могилу, когда вспомнили про завязанный рот, – пришлось гроб поднять, раскрыть, развязать рот – «не развязали б – не смог бы там разговаривать, а яму ж там и молиться надо, и перед Господом оправдаться» (комментарий А. Н. Жуковой, 1905 г. р.).

Старые люди, как правило, смерти не боятся, ждут ее спокойно, заранее к ней готовятся. Женщины преклонного возраста шьют себе и своим близким одежду для похорон (*смерётное*), спокойно показывают ее и даже примеряют перед зеркалом.

В текстах похоронных и поминальных плачей часто звучит просьба к «своим покойникам» поскорее забрать плакальщицу к себе. Если же адресат – «чужой покойник», то его просят найти на том свете «своих» и передать им эту просьбу.

В прозаическом фольклоре (сказки, притчи, былички) смерть обычно изображается страшной старухой. В бытовых разговорах отношение к смерти чаще пренебрежительно-ироническое, что выражается в пространственной метафорической замене ее имени – *Лопатник* или *Иван Лопатин*: «Я в последний замуж собралась – мойво жениха Лопатником звать. Неждеть что й то гад!» (Х. В. Булгакова, 1895 г. р., д. Стеревнево, УП75); «Зажилась я на етом свете, жду вот Ивана Лопатина, – а тут старым умереть не дають: магнитофоном подогревають» (П. Ф. Петрова, 1902 г. р., д. Пестюхино, УП75).

Удивляет реальная конкретность, прямолинейность традиционного представления о связи двух миров. Это демонстрируют способы «передачи на тот свет» недостающих документов или «необходимых» предметов одежды в случае скоропостижной смерти, заставшей родственников врасплох. Местные жители пользуются двумя способами такого рода передач. Они либо закапывают *подорожную* или нужную умершему родственнику вещь в могильный холм (около креста или в ногах), либо передают их через «нового покойника», вкладывая «посылку» в его гроб. Передающая женщина обычно исполняет плач-наказ, адресованный уходящему на тот свет, отыскать там того, кому предназначена посылка.

Записывая похоронный или поминальный обряд, мы не раз наблюдали, как закапывали в могилу или вкладывали в чужой гроб подобные передачи. Самый яркий пример – случай на похоронах в д. Лысая Гора (УП75, лето).

В день погребения, сразу после переложения тела умершей с лавки в гроб, соседка с голошеньем вложила туда ботинки 45-го размера для своего сына, неожиданно погибшего год назад. Тогда нужного размера в магазине не было – пришлось похоронить в старых туфлях. Целый год сын «приходил к матери во сне» и требовал себе новые ботинки. Все большие и малые беды, происходившие в семье, объяснялись мстью покойного сына. Мать давно уже съездила в Невель за ботинками, но все не было случая передать ему «долг». Теперь она с трудом скрывала свою «нечаянную радость».

Кроме окказиональной связи с загробным миром через передаваемые предметы, в местной традиции, как указывалось выше, активно сохраняется форма непосредственного духовного общения с умершими через исполнение плачей, как обрядовых, так и необрядовых.

Большинство местных женщин среднего и старшего возраста, по нашим наблюдениям в последние десятилетия XX столетия, умело *плакать голосом* или *голósить*¹⁸. Иногда мы записывали совсем молодых плакальщиц. Например, на похоронах в д. Кошкино (УП73) одной из самых ярких *голósниц* была 23-летняя внучка, окончившая 10 классов в местной школе и работавшая там библиотекарем (см. Приложение).

Секрет стилистической окаменелости подобного типа допесенного интонирования заключен в его семантике – это знак выхода в «тот» мир, средство общения живых с мертвыми, сакральный язык, выпадающий из системы земных коммуникаций. Но это не только средство связи, это еще и средство оберега, защиты живых от мертвых. Неслучайно коллективное голошенье возникает в обязательных, обрядово маркированных участках действия похоронно-поминального цикла, нестабильных, переходных, «пороговых» и потому особенно опасных для живых: первая встреча с покойником, вынос тела из избы и со двора, перекрестки дорог, мосты, вход на кладбище, подход к могиле, опускание гроба в яму. Те же «пороговые» точки, но в сжатом виде, пересекает проходящий на кладбище в поминальные дни: вход на кладбище, подход к «своим» могилкам, первая встреча с поминаемым (если помин посвящен лично ему) или с каждым из умерших родственников (если это календарные поминовения).

Амбивалентное отношение традиционного человека к миру мертвых давно описано в художественной и научной литературе. Известны до сих пор широко бытующие в фольклорной среде многочисленные приметы, обереги, суеверные страхи, запреты, заговоры и т. п.¹⁹ Весь похоронно-

¹⁸ На это указывалось в начале статьи.

¹⁹ В нашем полевом архиве хранится большой корпус такого рода образцов.

поминальный ритуал как будто наполнен чувством опасности, которое испытывают живые перед мертвыми. Однако опыт продолжительного внимательного и терпеливого общения с носителями обрядовых традиций на территории заповедной зоны перекрестья двух славянских культур убеждает собирателя в том, что страх перед недоступным запредельем загробного мира в реальной жизни вытеснен в подсознание. В реальной жизни человек естественно привязан к тем, кого любил и навсегда утратил. Часто вспоминая близких, тоскуя в разлуке с ними (живыми или мертвыми), социально незащищенная, беспомощная крестьянская женщина, «коли горе задавит», идет общаться со своими «далекими близкими» подальше от людей – в лес, в поле, на болото, на кладбище – и там выплакивает, выкрикивает свою боль, говорит с теми, по ком так плачет ее душа, – и ей «полегчает». Исполняя необрядовый плач, переговариваясь с душами отсутствующих родных (часто через посредницу – «пташку-кукушечку»), она как будто временно оживляет мертвых и приближает к себе далеких живых²⁰. Она будет привычно заботиться о мертвых, как о живых, принося им на кладбище еду и питье, убирая могилки, разговаривая с ними. И до тех пор пока сама будет жить, «свои покойники» будут жить в ней и рядом с ней.

Приложение

Похоронный обряд в деревне Кошкино Усвятского района Псковской области 14–16 июля 1973 г.²¹

Надел и благословение квартир дочерей

Анастасия Платоновна Купченко (1901 г. р.) за два месяца до смерти, перед возвращением домой из великолукской больницы, где перенесла тяжелую операцию, обошла все помещения в городских квартирах двух своих дочерей, перекрестила окна и двери и, оставив *надельные деньги* на столе, вышла последней, перекрестив входную дверь снаружи (рассказ дочери).

14.07

Мытье, обряжение, положение на лавку

Все делают две соседки. Две дочери и три сестры в это время голосят. Лавку ставят по диагонали от кута к двери, покрывают белым одеялом. Покойницу кладут головой к иконам.

²⁰ Подробнее о необрядовых плачах см.: Разумовская Е. Н. Плач «с кукушкой». С. 160–178.

²¹ Магнитофонная запись: УП73–12а1-11. Расшифровка и редакция фонограмм и слуховых записей – Е. Н. Разумовская.

На умершей белая кофта, белый платок, на лбу *венчик*, в руках, сложенных на груди, *подорожная*. Под головой белая подушка. Нижняя половина тела покрыта белым покрывалом.

Привезенный из Усвят гроб оставили во дворе. Соседки обтянули белой материей гроб и крышку гроба, приколов к ней сверху черный бархатный крест.

15.07

Собирание родни, приход соседей

Рано утром голосили две дочери (местные)²².

На протяжении всего дня, по мере собирания родни, голошенье постоянно возобновлялось и усиливалось. Встречали плачем каждого вновь прибывшего. Из близкой родни собрались две родные сестры, три двоюродные, пять дочерей с детьми, мужьями и внуками, сын и родной брат. Ненадолго заходили соседи *проведать и посидеть с покойницей*. Прежде всего, они клали *гостинцы* (конфеты, печенье) на *поминальный стол*, стоявший у кутного окна, – «к покойнику с пустыми руками не ходють».

В коротких промежутках между голошениями родные и соседи, сидя вокруг гроба, вспоминали, каким сильным и бодрым человеком была А. П. Купченко: вырастила семерых детей из одиннадцати; муж был тяжело ранен еще в *Николаевскую войну* (Первую мировую), умер от тифа в 1945 г.; старший сын погиб на фронте в *Германскую войну* (Вторую мировую); в голодные послевоенные годы одна вырастила детей, отказывая себе во всем; как бы ни было трудно, никогда никому не жаловалась, наоборот – очень любила петь и была *заводихой*²³.

Девять плакальщиц (три сестры, пять дочерей и внучка 23 лет) голосили почти непрерывно, даже на фоне разговоров, как у гроба, так и в соседних помещениях. На формуле плача звучали также короткие реплики-переговоры: женщины делились друг с другом своими опасениями относительно возможного опоздания брата из Сибири на погребение матери. Некоторые продолжали голосить в одиночку, вполголоса, спрятавшись в дальнем углу избы. Старшая дочь покойной, причитывая, обратилась к собирателю с просьбой прислать фотографии.

К концу дня из-за небывалой июльской жары (за 30 градусов) тело покойной начало заметно опухать, и возникло предложение хоронить вечером. Оно было тут же отвергнуто, так как нарушало волю умершей: «Мама просила хоронить ее по закону».

Вечером покойницу вторично обмывали под коллективное голошенье всех плакальщиц. Затем зажгли свечку под образами.

²² К сожалению, это голошенье прозвучало до прихода фольклористов.

²³ В экспедициях 1971 и 1972 гг. мы записывали от А. П. Купченко обрядовые песни и старую лирику. Ее песни в наших записях дважды передавались по местному радио.

16.07

Коллективное прощание. Вынос гроба. Дорога на кладбище

«По закону» следовало хоронить в полдень. Однако, боясь полдневной жары, начали обряды погребального дня с раннего утра.

На восточное окно, расположенное рядом с кутним углом, расстелили полотенце, поставили на него стакан с водой, прикрытый салфеткой, и тарелку с буханкой черного хлеба – «шесть недель душа будет мыться и к дому прибиваться» (комментарий О. Ф. Сергеевой, 1922 г. р.).

В 7 часов вся родня собралась у гроба на последнее прощание в избе. Все женщины голосили. «Такой вой стоял, что страшно было!» – рассказывали потом соседям.

Тело покойной, особенно лицо, было обезображено жарой. Поэтому, когда под общий плач с трудом перенесли тело в гроб, решили вопреки традиции прикрыть гроб крышкой и на улице не открывать для положенного прощания всей деревни с соседкой. «Пусть мама для всех останется такой, какой была, а не такой страшной, как сейчас».

При выносе гроба со двора под ним в противоположном движении, от ног к голове, прошли, согнувшись, все потомки умершей в порядке старшинства (дети, внуки, правнуки). При этом их посыпали зерном – «для жизни, чтоб богато жили» (пояснение сестры).

Кладбище расположено сразу за деревней, поэтому туда шли пешком. Мужчины несли гроб на длинных палках, положенных на плечи, по очереди сменяя друг друга. Впереди шел парень с охапкой еловых веток и по одной бросал их на землю – «указывал дорогу на тот свет».

Обряд погребения. Помин на кладбище

По дороге на кладбище не голосили. Двое встретившихся по дороге людей присоединились к процессии. Начали голошенья при подходе к кладбищу. Они продолжались до могильной ямы и усилились при последнем прощании, когда гроб поставили рядом с могилой и все плакальщицы окружили его. Крышку так и не открыли.

Гроб опускали на двух узких и длинных (10–12 м) самотканых холщовых полотенцах, специально предназначенных для погребения. Плачи прекратились, как только гроб коснулся дна ямы. Все присутствующие бросили по три горсти земли на гроб, прежде чем его начали засыпать. Деревянный крест из грубо сколоченных досок поставили в головах. Могильный холм тщательно выровняли, придав ему форму прямоугольного стола, черенком лопаты нарисовали православный крест (с перекладиной), покрыли белой скатертью, поставили еду и питье. В правом нижнем углу «поминального стола» наполовину закопали буханку черного круглого хлеба, рядом поставили стаканчик с вином, с четырех сторон холма полили землю кутьей – «для покойницы». Все присутствующие помянули умершую кутьей и выпивкой. Закончив трапезу, остатки еды завернули в газету и оставили на могиле рядом с прикрытыми салфеткой

хлебом и вином. Дочери вслух прощались: «До свидания, мамочка, до завтра! Завтра мы к тебе снова придем в гости (убирать могилу. – *Е. Р.*). Ты скажи теперь своё словечко!»

Перед уходом с кладбища часть женщин разошлась «по своим могилкам». Одна из сестер покойной исполнила на могиле своего мужа поминальный плач, в котором просила его встретить на том свете сестру, «принять у свою компанию», расспросить у нее все семейные новости.

Поминки в доме в день похорон

По возвращении с кладбища сразу сели за поминальный стол, накрытый оставшимися дома соседками (они предварительно вымыли избу, а еду для помина готовили дочери минувшей ночью²⁴).

Посреди стола стоял стакан с водкой, покрытый хлебом, – «для покойной». За столом вели себя «как положено» – пили мало, говорили негромко, в основном о покойнице, рассуждали о смерти, суеверных страхах и приметах, вспоминали прежние похороны и т. п.; не чокались, не произносили тостов, не курили. Сетовали, что не догадались полотенца, на которых опускали гроб, оставить в яме, – «было б чем утираться ей в такую жару». Подвыпившего парня выгнали из избы: «Ишь расшумелся! Табе тут не свадьба!»

Кроме холодных и горячих закусок, были обязательные для поминок кутья, блины, кисель. Кутьей и блинами начали, а киселем закончили застолье.

Из записей разговоров за поминальным столом:

«Раньше, когда ў нас была церква, обязательно приглашали на похороны попа. Поп отпеваеь покойника, а после ўже яѓо полбжать у ѓроб. Потом ѓроб несли у церкву, там была служба за упокой яѓо души. А как выносили ѓроб с церкви, бабы все ѓолбсили. Прямо перед церквою» (А. И. Сапёрова, 1909 г. р.).

²⁴ «По закону» готовить поминальную еду, как и совершать все прочие активные действия в ритуале, должны «чужие», а не «свои».



1. Похороны в д. Узкое (УП77). Дети проходят под гробом матери во время выноса гроба со двора. Фото Е. Разумовской



2. Рóзгры в д. Понизовье (РС84). Праздничное гуляние рядом с кладбищем. Фото М. Власовой



3. Похороны в д. Чурилово (УП77). Коллективное голóшенье во дворе. Фото Е. Разумовской



4. «Святая капелла» из д. Урагово (ВВ83). Ансамбль был известен далеко за пределами Верхнедвинского р-на, его постоянно приглашали на похороны, на семейные и годовые поминки.
Фото Ю. Ермолова



5. Похороны в д. Чурилово (УП77).
Коллективное голбошение
на кладбище.
Фото Е. Разумовской



6. Поминальный стол на кладбище (д. Титово, КП88).
В годовщину со дня смерти отца женщины постелили на его могиле скатерть, поставили еду и питье, но, прежде чем приступить к трапезе, они спели духовный стих «А в городе Русалиме». Фото Е. Разумовской



7. Поминальный плач на кладбище (д. Узкое, УП78). Через год после смерти матери сестры оплакивают ее уход, привалившись к могильному холму, обнимая рукой крест. Фото Е. Разумовской



8. Поминальная пасхальная еда в кутнем углу (д. Понизовье, РС83). Фото М. Власовой



9. Похороны в д. Церковище (УП71). В «подорожную» («справку на тот свет») вписывают имя умершей и дату смерти. Фото А. Неволовича

А. А. Гаджиева

Невельская знахарка Вера Ивановна Нарбут



Фото С. Жиркевича

Вера Ивановна от рождения инвалид, поэтому ей, а не старшей сестре¹ отец решил передать свое искусство. Она вспоминала, как, еще будучи ребенком, слышала заговоры от отца; ее это совершенно не интересовало, но характер у отца был крутой – приходилось подчиняться. В семье Нарбут все шестеро детей были обучены навыкам лечения, но только Веру Ивановну отец готовил к тому, чтобы помогать чужим людям. В отроческом возрасте Вера Ивановна осталась без матери. Некоторые старики стали убеждать ее отца быстрее передать свои знания дочери. Она пыталась сопротивляться – очень не хотелось связывать свою судьбу с колдовством. Тогда отец поспешил выдать замуж ее старшую сестру². Сам он

вскоре бросил семью и уехал в другой район. Теперь у Веры Ивановны выбора не было³.

В невельской традиции нет четкой границы между семейным и профессиональным знахарством⁴. В каждой семье из поколения в поколение передают несколько текстов⁵, поэтому многие могут в случае не-

¹ Считается, что у старшего (реже – младшего) в семье заговоры обретают наибольшую силу.

² Прошло только полгода со дня смерти матери; сестре еще не исполнилось шестнадцати лет.

³ «Ну, я уже взрослая была. Маць памёрла, атец... тоже нас бросил. И мне пришлось падымаць брацьев сваих и сястру [младшую]».

⁴ Подробнее см.: Гаджиева А. А. Невельские заговоры: действие – движение – интонация – артикуляция // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции: Рефераты докладов и материалы Международной инструментальной конференции (СПб, 1–4 дек. 2008 г.). СПб., 2008. С. 208–210.

⁵ Обязательные – «на кровь» и «от гада», из других чаще всего встречаются заговоры «от рожи» и «от грыжи». Широко распространены «Воскресная молитва» и «сон Богородицы», бытующие как заговоры; практикуются заговорные формулы в календарных и семейных обрядах.

обходимости оказать экстренную помощь себе, своим близким, а также скотине. В тяжелых случаях обращаются к знахарю, нередко – попробовав решить проблему своими силами. Людей, занимающихся «черной» и «белой» магией, обычно называют колдунами или «чаровниками», а причиняющих исключительно вред – «ведьмаками», хотя многочисленные былички свидетельствуют об условности подобного разделения, о противоречивом отношении к тем и другим. Раньше колдовское ремесло охватывало практически все стороны жизни общины; в настоящее время оно сохраняет свои позиции лишь в сфере врачевания. Про народных лекарей говорят, что они лечат, заговаривают болезни; специального же названия для них народная терминология не выработала. Вероятно, в прошлом подобная «узкая специализация» была редкостью.

Как правило, заговорам обучали. В редких случаях эти знания были получены во сне. В Ловецкой вол., кроме того, зафиксировано несколько свидетельств о подростке, который не был «научёнкой». Наоборот, его отец был противником знахарской практики сына. Способности к знахарству открылись у него после травмы⁶. Для того чтобы стать черным знахарем (колдуном или ведьмаком), недостаточно обширных знаний и практики, необходимо также пройти обряд отречения. Зафиксированы многочисленные былички об этом ритуале. Самые подробные из них сообщены знахарями. Родители знахарок, с которыми автору довелось познакомиться, имели репутацию колдунов (то есть людей, способных сделать и хорошее, и плохое). Сама Вера Ивановна, называя своих деда, бабушку и отца колдунами, не только не причисляла себя к таковым, но и очень беспокоилась, чтобы ее не сочли «чаровницей».

Знахарь связан с жизнью общины не только через свое ремесло, его роль гораздо сложнее. Знахарь всегда личность незаурядная, отличающаяся своеобразным складом ума, независимым характером и феноменальной памятью – качествами, необходимыми для полнокровного функционирования традиции. Колдунов обязательно приглашали на свадьбы и другие крупные события в жизни общины: они, с одной стороны, оберегали участников от воздействия ведьмаков и лихих людей, с другой – следили за соблюдением ритуала, подсказывали порядок действий, приговоры – одним словом, вмешивались, если, с их точки зрения, что-то шло не так, как положено.

От знахарок и знахаря, с которыми удалось установить контакт, записаны: заговоры, сообщения о календарных и свадебных обрядах, обрядовые приговоры, колядки, масленичные, волочebная, жнивные, свадебные и необрядовые песни, причитания, былички, небылицы, анекдоты. От Веры Ивановны, кроме того, – сказки. Из песен (у всех знахарок) особенно ярки календарные, хотя календарные циклы у них не полные (не удалось зафиксировать постовые, толочные и купальские песни).

⁶ Человек этот умер молодым, никому не передав своих знаний.

Из записей Веры Ивановны большой интерес представляют также свадебные и лирические (в том числе три баллады), отличающиеся архаичностью напевов. Необычность манеры пения (быстрые темпы, высокое и легкое звучание голоса) связана с «профессиональными» навыками знахарки: заговор должен произноситься на одном дыхании⁷ и очень тихо – «про себя».

Тексты заговоров (и даже их части) разнятся между собой объемом, структурой, составом, набором мотивов, ритмом, стилем. Самые простые из них могут представлять собой повтор одной-единственной формулы⁸. Развернутые заговоры имеют сложную композицию и могут включать в себя помимо основной формулы элементы повествования, призывы, обращения, вопросы, ответы, просьбы, уговоры, угрозы и т. д.⁹ Краткие императивные формулы характерны для знахарок, основу лечебной практики которых составляет фитотерапия. Но такие тексты встречаются и у «шептуний», которые лечат почти исключительно заговорами. Заговоры широкого назначения («ото всего») отличаются значительными размерами не только у шептуний, но и у тех, кто лечит травами¹⁰. Обряды менее разнообразны, чем тексты, поэтому разным текстам соответствуют однотипные обряды. В то же время заговоры от одной и той же болезни у разных знахарей могут закрепляться за разными типами обрядовых действий (см. таблицу). Зафиксированы также единичные случаи, когда *один и тот же текст, у одного и того же исполнителя* мог произноситься по-разному. Ситуация эта требует специального изучения, но можно предположить, что она вызвана различиями в целевых установках знахаря. Видимо, превентивный заговор, исполняемый с целью защитить, предупредить, не допустить вредоносного воздействия, должен отличаться от заговора, используемого для устранения, смягчения и уменьшения последствий несчастного случая, болезни, причиненного вреда.

Зафиксированные обрядовые действия могут быть систематизированы следующим образом:

1) **обходы** с большей активностью ног («нужно больше ходить») либо с большей активностью рук (крестообразные удары кнутом или прутом);
– очерчивание определенного участка пространства;

⁷ Длинный заговор, конечно, на одном дыхании произнести невозможно, тогда важно «не дохну́ть от себя; к себе – можно».

⁸ Очевидно, формулы эти сохранили максимальную связь с обрядом.

⁹ Собиратель может решить, что в подобных заговорных актах ведущая роль принадлежит тексту. Однако носители традиции свидетельствуют о другом: для «шептуньи» обряд так же важен, как и слово для тех, кто лечит травами. Сила заговора – в единстве действия и слова.

¹⁰ Все лечебные заговоры рассматриваемой традиции, какими бы сложными они ни были, сводимы к варьированному повтору одной модели: иди (указывается куда), вынь свои (боль, жар и т. д.), не вынешь – я выну (или обжалюсь тому-то), и будет тебе (...).

2) **действия над больным местом:**

- массаж контактный и бесконтактный;
- обмывание (натирание, смазывание) больного места предварительно заговоренной водой (золой, землей, мазью);
- обмывание (натирание, смазывание) больного места, сопровождаемое заговором;
- поочередное очерчивание пальцем¹¹ больного места и сукá на доске;

3) **закливание** ветра¹²;

4) **заговаривание** воды (золы, земли, мази);

5) **письменная фиксация** текста заговора, сопровождаемая его произнесением;

- использование зафиксированного на бумаге текста заговора (разрывание на части, сжигание или запекание в тесте).

Движения могут быть плавными, непрерывными, сглаженными, едва различимыми¹³ или, наоборот, резкими, прерывистыми, четкими, рельефными. Они различаются направлением, амплитудой, силой, темпом¹⁴. На протяжении стиха темпоритм движения колеблется слабо (за исключением заговоров, сопровождающих лечение массажем). Окончание стиха (зааминивание и невербальный компонент) связано с преодолением инерции движения, его сменой.

Особенности конкретного заговорного обряда определяются также целым рядом трудно поддающихся учету факторов. Имеют значение способ получения знания, возраст знахаря, состояние его здоровья, социальная роль, которую он играет в данном обществе, отношения знахаря с пациентом¹⁵ и многое др.

Вера Ивановна большую часть заговоров знает от отца. Отец был грамотным, но обучал дочь своему ремеслу в устной форме; Вера Ивановна не видела ни у отца, ни у деда записей заговоров или «Черной книги». Несколько текстов ей продиктовала незадолго до смерти знахарка из соседней деревни. Вера Ивановна их записала (в отличие от отцовских), а, выучив, «листки» хранить не стала. Отдельные заговоры известны Вере Ивановне от других людей, и передача их связана с разными случаями. Например, заговор «от шалости» сообщила ей соседка, когда пес Веры Ивановны был укушен бешеной собакой. Заговор «от вóгника» со-

¹¹ В наших записях – мизинцем.

¹² Нам не удалось обнаружить подобных текстов, но другие собиратели (Е. Н. Разумовская, С. С. Жиркевич, А. М. Мехнецов) фиксировали их на сопредельных территориях.

¹³ Например, заговоры, нашептываемые на воду.

¹⁴ Например, заговоры, сопровождаемые крестообразными ударами кнутом или кусанием больного места.

¹⁵ Например, зафиксирован случай, когда знахарка оказывала помощь человеку, который в то же самое время ругал ее и обвинял в полученной им тяжелой травме. Иногда приходится помогать людям, которые не верят в силу заговора.

общен Вере Ивановне во сне; рассказ знахарки об этом случае (с некоторыми сокращениями) помещен вместе с текстом заговора.

Мать и дети боялись отца; при нем дома редко звучали песни. Сказки и песни дети узнавали в основном от чужих людей. Со временем старшая сестра Веры Ивановны стала известной плакальщицей и запевалой в артели волоочевников, младшая поет на клиросе (с братом не удалось познакомиться¹⁶). Вера Ивановна публично не голосит и не поет, но ей доводилось учить голосить невесту-сироту, а по поводу песен к ней обращаются часто, так как она слывет лучшим их знатоком в округе. Помнит Вера Ивановна и сказки, вот только рассказывать их уже некому: родственники давно разъехались (своих детей у нее не было), в деревне почти не осталось жителей.

Публикация составлена по материалам студенческих экспедиций, возглавляемых Н. К. Бондарь (1984–1985 гг.), хранящимся в фольклорном кабинете СПбГУКИ, а также полевым материалам автора (1986 и 1991 гг.), копии которых хранятся в архиве сектора фольклора РИИИ¹⁷. Тексты заговоров фиксировались вне обряда, поэтому Вера Ивановна читала их как будто себе; соответственно, словосочетание «отра́ка¹⁸ божья раба Вера» обозначает одновременно и знахарку, и пациентку. Большинство текстов фиксировалось дважды, реже – трижды. Расшифровки выполнены автором публикации*.

[колдовство, чаровство, чаровники]

Эта раз... адна наша нариченская и, гдзе яна жыла, переехавшы, з этава, прислала мне письмо, што, можэ, знаешь, што, если ня дюжа любиць, штоб любил ба. Так я гаварю: «Ах, лиханька маё». Я ей написала, што «я такое ня знаю, и я уж табе не магу памочь...» А я думаю, што, если хто любиць, а другий ня любиць, – дак и так он аташьёцца. Сам па сябе.

...Так наша адна ездзила, ўсё калдавала... И ён [женатый мужчина] з Неўлю [= из Невеля] ездзиў усюду к йим (ёйный мужык памёр, а у ей двое ребяты былó). И яна его приўчыла, самагонку гналá. Па чаровникáм хадзила и атчарувáла, атчарувáла яво. Ат жёнки ат той. Так, ох яна

¹⁶ Два брата погибли на войне, третий живет в Минске.

¹⁷ Публикацию записей от В. И. Нарбут Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории см.: Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра / Сост. А. М. Мехнецов. Псков, 2002. Т. 2.: С. 500–502 (Анекдоты с музыкальными вставками), 621–622 (Сказка про Морского Кота), 634 (Небылица).

¹⁸ Вера Ивановна не знает значения этого слова. Е. Е. Васильева предположила, что «отрака» – усеченная версия слова «отроковица»; И. И. Земцовский – что это версия слова «отрок» в женском роде.

* Пояснения собирателя даны в квадратных скобках; вопросы собирателя Вере Ивановне выделены курсивом. – *Ред.*

паездзила! Ёсе гаварили, што ана ездзиць па чаравнікам... И многа ана патрацила из-за яво. И он ей добрага ничаво не принасил, толька выматывал... И яна часта ездзила, – но ня знаю, атхадзила, верна [то есть чаровство переставало действовать]. (12.07.91 г.)

Чаровник Антон

А вот такое дзела у дзяреўни... Тот жыў чараўнік. Антонам звали яво. Тот ужэ был задумный чаравнік. Ён мог причаруваць, мог атчаруваць – што хошь здзелаць. Вот одну женщину обокрали... И яна паехала к яму гадаць (ён и гадаў). Яна думала: укажэць што, кражу сваю найдзэць. А он ей цеперь пагадаў. Тада гавариць: «Што с возу упало, то пропало. Кражу сваю ты никагда не найдзэш. Кто цябя абакраў, у яво самова яё ужэ нет. Ужэ у яво тожэ украли. Ён сам не папользаваўся. Так что ты и ня йщи, и не старайся – ты не найдзэш». Ну, яна думаець: «Што брала плациць, – а на чаво я буду яму плациць... ён мне сказаў плоха». И яна яму ня ўси дзеньги заплацила, а ён узнаў... Яна ему сколька-та падала и уежжаець дамой... Тада ён гавариць: «Ну-ну, паяжжай, а то ты сяводня дамой не даедзеш». Ана гавариць: «У-у-у, я к закату солнца буду дома». А ён гавариць: «Ды не, хоць бы ты даехала дамой к усходу солнца». Тада праехали нямножка – и ня с места. Хорошая кабылица была. И ў паваду вела эту кабылицу. И правда, приехали – там у нас, на нашэм поли, называецца места Гнилишца. Приехали в Гнилище – и солнце ўзышло. Всё время силью [= силой] цянула кабылу. Што ня йшла – он там здзелаў ёй. Што, раз ты дзенег пажалела. И правда, после узнали: хто яе абакраў – ён баяўся дома (у него были и сястра, и matka, и брат), ён аддаў не в сваёй дзяреўни, у чужой. На сохранение. А те и не атдали ему. И правда, он сам не папользовался.

А яшшо адна калдавала дачкэ. Дачка хацела выйци за каго, а matka не атдала. Яна вышла за това, хто ей брат. И matka атдала силью. Яна [дочка] яво не любила. Matka пашла к тому Антону, гавариць: «Ты здзелавай так, штоб яна вот любила етава, за каво вышла». Тагда ён гавариць: «Я здзелаю» (адзэжу яна брала явоную – нада даваць тую адзэжу надзяваць тому чалавеку, каторый накалдуець). А ён сказаў: «Я табе здзелаю, но ета не на большое время. Дзеланье эта, чарованье, – эта не на большое время. А каво ана любила – яна, пака памрець, будзець яво жалець и любвиць». Ён ужэ ат души ёй сказаў, што: «хочешь – то калдуй, хочешь – я здзелаю, но ета атходзиць. Навек – ня здзелаешь никагда». Вот тот ужэ знаў. И знаў, и гавариў; ён мог закалдаваць, мог аткалдаваць. И тот ужэ Знахарь быў! (12.07.91.)

[чаровство, знахарство, знахарь]

– А вам отделявать приходилось?

– Не, я ета ужо ня знаю... Да, я ня знаю. Ета ужэ специальна... Я толька што ета... Знахарь па сцишкам па таким вот. Лячыць. А ета

[отделявать] ужэ – чаравствó. Ета ужэ чаравство называецца – хто так дзелаець и атдзелываець. (12.07.91.)

[обучение знахарству]

– *Кому передавали заговоры в семье? Старшему или младшему?*

– Младшему [= младше себя]. Старшему няльзя передаваць. Гаваряць, пользы ат то́ва челавека [кто передал] ня будзець. Вот например, если я пирядám, старшэ хто мяне, – пользы ня будзець. Нада толька младшым передаваць, чтоб млажэ за цябе быў.

– *А почему отец вас выбрал? Он ведь любому мог передать?*

– Любому можэць... Да, ўсё равно – хошь ўсем... Например, вот я знаю [заговоры]; и у мяне сястры дьве. Старшэ мяне – я не имею [права]... Няльзя. Если передам, ат меня пользы ня будзець. А младшэй магу пирядаць... В сямье можна любому, дай штоб млажэ быў бы возраст, а старшэму няльзя...

– *Вас отец учил стихам?*

– Да, кое-что – эта атец учиў... А ён знаў ат сваего отца.

– *А у них стихи были записаны?*

– Я ня знаю, ци записана, но явоных сцихов у меня не былó (отец мой был граматный)... Ён па памяци учиў... А бабка тая [которая настаивала, чтобы Вера Ивановна обучилась этому ремеслу]... гавариць: «Записывай». Сидзела у меня и гаварила: «Што хошь запишы – эта я буду гавариць». Яна знала на памяць – вот так, как я сейчас. Ну, атец тожэ так гавариў, на памяць.

– *А в «Черной книге» – хорошее или плохое?*

– А я ня знаю, ци плахое, но ета [о «Черной книге»] я слыхала.

– *У чаровников такие книги были?*

– Не-а, ета проста как варажбиць. Гадаюць на чёрную книгу¹⁹... Если... пришеў челаовек, нада пагадаць, – яна аткрываець книгу и ци... заставляець челавека то́ва аткрыць. И ўсё начнець гавариць: зачем ты пришла, что табе нады... «Чёрнакнижница» называли гадалку, «чаровницей» не называли. (12.07.91.)

[обучение чаровству]

Вот ета рассказываў ишшо мой атец, што адзин хацеў научыцца чаруваць. И знаець, где чаравник есць. Ён ево ўсё прасиў, надаедаў, и ён [= чаровник] гавариць: «Ну, прихадзи, эта нада у полночь. Учыць». Тагда яны (пришеў тот), яны пашли у сарай. Тады он [= чаровник] гавариць: «Здзявай крест, кладзи (раньшэ ш крясты насили) пад левую пятку». И ён здзеў, палажыў. Тагда и гавóриць [чаровник]: «Ну, таперика атрякайся ат солнца, ат луны, и ат чавой-та яшшо... Ат Бога... Ат отца, ат матери, ат зямли, ат вады... А там ат звёзд, да ат 'балаков, [=облаков] –

¹⁹ Другие информаторы придерживаются противоположного мнения относительно «Черной книги», считая, что она содержит заговоры (белые и черные).

ат всего атрекасья». А да, атрякацца нада. И ат солнца, и ат луны, и вот атрякнуцца ат Бога... Как яму стала страшна! Ён схваціў крест и пабег. «Я, – гавариць, – думаў так навьўчыцца, вот как еты сцихи. Паучьўся, пагавариў – и ўсё. А тут ужэ нада, как ты атрэкся, – ужэ ты сам у чёрта превращаецца».

– *А атдэлывать – тоже атрекацься надо?*

– А атдэлывать, я думаю, тожэ. Толька чаравник... Чаравник – да, можэць атделаць.

– *И тоже атрекацься надо?*

– А навернае, нада атрекацца. Там эта чаравник дзелаець... Тут ужэ нада яму атрякнуцца, он сам как в чёрта переварачиваецца. И ён, ужэ яму не нада ни Бог, ни луна, ни солнце, ни ўсё – ён атрэкся ата ўсяво. (12.07.91.)

[умел сделать – сумей отделать]

В сельсовет ... сабиралися мужуки – называли схóдкуй... (дзед расказывал). Сабралиси там, пакá ета будзець ... (придзець начальства) расказываюць, што да што знаюць. Адзин гавариць: «Нясице салонку соли, я хўкну – будзець чёрная-чёрная. Соль». Тада принясли. Ён фўкнул, и зделалась – как сажа насыпана... Ай, уси удзивляюцца – што эта, как... Гавариць: «Вот таперь нясице и высыпыце её гдзе-нибудь». Во. А тады встал адзин (гдзе он сидзеў?), гавариць: «Ну-ка, таперь фўкни, чтоб она белая стала». «А ета я, – гавариць, – не магу». Тады ка-а-к реза-нець [мужчина, задавший вопрос] яво у морду, што он кровью аблиўся. Тады он [мужчина, задавший вопрос] ка-а-к фўкнул – и соль стала белая. Тот, каторый удариў. Вот если ты сумел зделаць, што яна стала чёрная, – то сумей зделаць, штоб яна стала белая. «Таперь, – гавариць, – эта соль гóжая, кто хошь нясице, салице – ей ничóва не стаўшы». Значыць, ён мог и зделаць, и атделаць. А тот толька мог дурное зделаць. А харошэва ужэ он ничóва не мог. Вот.

– *Значит, отделать могут только чаровники?*

– Да, и чаравник можэць зделаць... можэць зачаруваць, ўсё што угодна. (12.07.91.)

[сделано: лягушки в хате]

Анным [= одним] здзелали, што лягухи не давали жыццá [= житя] ў хаце. Сваряць вáрева, выцягнуць из печки, придучь аткудова с работи, там пóлна – ихнее, гдзе нада есць, – там лягух палнó. И хадзили аны, гдзе знахарь, и ўсё – и ничóва ни памагли. А хто-та найшоўся адзин, што гавариць: «Паймайце лягўху. Бальшую... Штоб, – гавариць, – ня маленькую – бальшую. И прадзеньце скрозь няё шаршáтку²⁰ и бросьце... – Гавариць: – Прамкнице скрозь яё вот эту шаршатку – иголку...»

²⁰ «Шаршатка – иголка бальшая. Вот ета, каторые швейные, – маленькие... Ня шыла, а проста... Штопаюць вот наски или што. У ей в ушке прасторна... Называецца эта иголка – шаршатка».

– *Без нитки?*

– Без нитки. «И пусцице у хаці. Тада, – гавариць, – яны могуць увайци». И, гавариць [пострадавшие], правда, как пусцили – ни адной лягухи не стало. А так, хадзили па знахарям – ничего не могли зделаць. Эта есць такое, што... проста заколдуюць. Вот напусцили лягух – и што хошь можна зделаць... Ну, щас их мало стало – чароўников, по-моему. (12.07.91.)

Кровь заговаривать²¹

На море-‘кияне, на острове Буяне| ляжиць белый камень,
На том белом камне – белая ла́пина.
На той белой ла́пине| стояла отра́ка божа раба Вера.
Расколлот тот камень на чатыре угла,| –
С то́го камня ни крови, ни боли, ни вопухоли.
О Господи мой, о Божа мой,| укреплял Ты небо и землю,
Укрепи так Верину кровь| подхрябётную кость.
По сей час, по мой поговор,| на веки веков аминь этой болезни.

– Три раза пофукаешь, и тоже так... и три раза плюнуть. На левую руку́ надо, не на правую, а на левую ўсяк²². (01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 // 376-10)

От гада [от укуса змеи]

1. Гад, гад, возьми свой яд,|
Змея ййжу²³, возьми свою гйжу [= отёк, опухоль].
Не возьмёце ни яд, ни гйжу| – я, раба Вера, обжалюся вашему царю.
Ваш царь Яр, царица Яреница –
Не дадуць вам ни проходу, ни проползу, ни в кусты, ни в суборы²⁴, ни на мэжи.

²¹ Кровь лучше всего заговаривать сразу же, на том же месте, где произошел несчастный случай. Если же пострадавший приходил к Вере Ивановне, она заговаривала на скамейке около дома. С этим заговором у Веры Ивановны связаны самые неприятные воспоминания. Сосед по неосторожности отсек себе почти полностью кисть руки; Вера Ивановна заговорила – кровь остановилась. Повезли его в город на телеге (7 км до «большака», а по нему час езды на автобусе). С соседом все обошлось, но на следующий день из города приехал следователь с потрясенным врачом (ведь так не бывает, чтобы при подобном ранении не шла кровь!) и наложил на знахарку непосильный штраф.

²² Вера Ивановна любой заговор повторяет трижды. После каждого раза (и после каждого стиха, если заговор включает в себя несколько стихов) три раза выдыхает: «Фу» – и трижды плюет через левое плечо.

²³ Вера Ивановна значения этого слова не знает.

²⁴ «Суборы – эта каменья гдзе накладзён кустам... Называецца субор. Бывала ж, убираешь нивы... и накладаюць каменья, штоб па всей нивы они не раскациўшы... Куча каменья называецца субор. Бывала ж, убираешь нивы... и накладаюць... на снег. Штоб па всёй нивы ани не раскациўшы... Куча каменья называецца субор».

– Ну вот и так похукаешь в бутылку – как воду наговариваешь, поплюёшь налево, тогда:

2. Я возьму три медяных прутіни,|
Прогоню вас на медзяное поле, на медзяное моря, –
Ня будзець вам там пропитания| – вы там шшэзнец, погибнец.|
На веки веков аминь.

А когда начинаешь говориць, что «гад, гад, возьми свой яд...» от рабы Веры, или там от чёрной корове, али там от кого... во ето (скотине – мазь приговариваецца)... [повторила первый стих]. Фу-фу-фу, тьфу-тьфу-тьфу. Вот тогда быстро нады... А тогда вот обратно говоришь ў посудзину... над водой (над водой – над той, над которой наговариваешь, – на ваду). Вот тады гаваришь, что «я, атрака божья раба Вера,| возьму три медзяных прущини...» [повторила второй стих].

– *Это от любой змеи?*

– Гад – какой хошь... Эта ат любой, но ещё такой змей... называюцца медзевекі... медзянка... Йим толька, если нада нагавариваць ваду, – ў медзянай пасудзине. У меня есць патрон такей. Медзяный, мённый, дак приходзицца. У нас у адных так ужалиў карову... и яны сколько абъездзили [знахарей] – ня лучшэець и ўсё... Думаю: что такое? Потом вспомнила, что эта нада в медной пасудзине... Я гаварю ей [женщине, от которой узнала про беду]: «Скажи, пуцай придзець, – у меня есць такей патрон. Мённый». Яна [= хозяйка] пришла. Как нагаварила у этам патроне, у медным, – сразу палучшэла... Яна [= хозяйка] брала с патроном туды, а патом принесла [патрон].

– *Умывать надо этой водой?*

– Ну канешна. Ёлиць у ва что-нибудь, штоб ана астыла, и мыць этой вадой... Ат ўйих, ат эты [= медянок], в прастой пасудзе... не лучшэець...

– *А вас змеи не кусают, боятся?*

– Ту-у-у, баяцца, – я им не пападаю [смеётся]. Я их сама баюсь. (01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 // 376-11; 12.07.91.)

От грыжи²⁵

Это даже у сястре рука балиць, а я ей заговаривала... я дюжа хорошо помню грыжу:

1. Грызъ-грызьяница²⁶, красная дзявица,| не грызи Веркину косць и мясо,
Идзи в чистое поле и грызи синий дуб и чёрную ольху.
Отрака божей рабы Веры на доброе здоровье.
По сей час, по мой поговор,| на веки вяков амин етуй болезни.

²⁵ На юге района под грыжей чаще всего подразумевают заболевание, в официальной медицине обозначаемое как пупочная грыжа; в североневельской же традиции – наросты на суставе или кости.

²⁶ На местном диалекте звук «ж» произносится между [ж] и [з]; эта его фонетическая особенность обыгрывается в заговорах от грыжи и от рожи (см. ниже): «грызъ», «роза».

2. Помолимся, поклонимся

Вечерней зари, ранней зари,| красному солнцу, ясному месяцу.

По полю [русцю косцю] не ходиць,| травы не зьедаць, воды не спиваць.

На синем море лежал златый камень,|

На златым камню сидзеў Исус Христос, держаў златы ключи в руках. |

Как мне тых ключёв не дзержаць,

Так рабы Веры| век грызи не бываць.

По сей час, по мой поговор,| на веки вяков амин етуй болезни.

И всё. Во, хороший стих.

– Кусаешь... вот так, кусаць надо [показывает на своей руке]... Да, я платком захинú, так не хочу голое цело... то кусацца надо так:

Грызъ-грызяница... [повторила заговор, кусая руку на каждое слово].

(01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 // 376-13)

Пуп [боли в животе] заговаривать

...балесць такая, што балиць и балиць, – исць ничего нельзя... Дак пуп заговариваюць, да... я и сама [умею].

Святой Абрамий, хващиць ходиць, хващиць гостиць, –

Собирай дзяцей су всех косцей,| из-под жил, из-под пáжжил,

С буйной голове, с белых рук и со скорых ног.

По сей час, по мой поговор,| на веки вяков амин етуй болезни.

...Живот труць вот так, су всех боков, на пуп, ўсё [круговыми движениями, по часовой стрелке, массирует живот ладонями]. (01.06.86.

СПбГУКИ: ННП-86 // 376-14)

От зубной боли

Святой Анципий, зубный пастырь,| зашшыци и заступи

От зубной боли и от ломоты| отра́ка божей рабы Веры.

По сей час, по мой поговор,| на веки веков амин етуй болезни.

– Вот ета от зубов. Надо выйци, на камень поставиць [больного]... и ня ў хаце, ня ў хаце, а надо на вулицу выводзиць и так говориць ... Поставиць и фукаць на щакú, и вот ... говориць вот ету.

Ну, таперь уже всё переговорила, больше ничо́го не отсталось. (01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 // 376-16)

От боли, ломоты²⁷

Если це́ло болиць, если ломиць... косци ломиць, ци што, и голова (вот э́тым) если болиць, усё рассказываюць:

Ишёў Исус Христос,

Стаў на горú Сияньскую, видзиць| – там варáчаюцца какие-то люди.

²⁷ Этот заговор, в отличие от предыдущих, можно рассказывать самому себе, остальные – должен произносить «посторонний». Заговор имеет очень широкое применение – практически во всех случаях, когда нет специального; кроме того, – в сочетании со специальными, для усиления их действия (при особо тяжелом течении болезни): «я на такое говорю, и на такое».

И сказаў Михаилу-архангелу:
– Михаил-архангел, идзи спроби, что они за людзи.
Михаил-архангел пошэў спроби, что они за людзи.
Они сказали: «Мы людзи неспособные, мы:
колётные, ломётные, студзёные, холбнные [= холодные], кашлютные,
кархётные, листапаннные²⁸.
Нас двенадцать сестёр, тринадцатая – безымянная.
Отец наш – Йирад, маць наша – Жунинка,
В море нас родзила, с моря вывела, научила:
По свету ходзиць, косци ломиць, тело сушиць».
Михаил-архангел пришэў и сказаў Иесусу Христу:
«Там людзи неспособные».
Иесус Христос сказаў:
– Идзи возьми **триста тридзевяць прутóв**²⁹,
Накажи их **триста тридзевяць разóв**,
Чтоб яны по свету не ходзили,| косци не ломили, цело не сушили.
Михаил-архангел
пошёл ўзяў **триста тридзевяць прутóв**,
Пошэў наказываць их **триста тридзевяць разóв**;
А воны сказали: «Не наказывай нас».
Спиши эту молитву.| Кто её будзець знаць, каждый дзень читать,
От того мы отстанем:| от человеку, и от рóду, и от поколения.
А я, вотрака божья раба Вера,
Приказываю вам идци в синее море:
Гдзе вы родзились – там и проживайце.
Отрака божьей рабы Веры на доброе здоровье.
По сей час, по мой поговор, на веки веков амин етой болезни.

...Над головой [речь шла о головной боли] говори, говори, да, а потомыка: «Фу-фу-фу, тьфу-тьфу-тьфу», яшшо снова говори. Понаговорила – обратно: «Фу-фу-фу, тьфу-тьфу-тьфу» – и яшшо говори, три раза поговори <...> пофукай: «Фу-фу-фу, тьфу-тьфу-тьфу», тогда: «Амин, амин, амин етой болезни». (01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 // 376-15; 12.07.91.)

[применяла этот же заговор от кори]:

Тада привозюць яны, – ў яе, акарóбиўшы, цела балиць. Цела, ну болью забалеўшы, такой корью какой-то забраўшы. Вот таких привозюць... Цела балиць... Корью кагда – проста боль, счешуць, счёсываюць, кров идзець па всём... Яна балела страшна... Дажэ как красным кумачём пакрытая. А я загаваривала, а сама думаю: ну, ня знаю, навряд ли палучшэець – эта сильна страшная. И палучшэла ш, гаварили: «Ана ш

²⁸ «Листапаннные – это када лист падаець».

²⁹ Выделенные слова Вера Ивановна произносит чуть громче, медленнее, тщательно выговаривая каждый звук.

уехавшы... Вот нада была другей раз связци, а палучшэла – так ни вязём другей раз».

Ну, проста вот так чешуць, и прыщики, прыщики... и новые выскакиваюць...

Яшшо... с Ленинграда мальчыка привазили... Лячыли дактарá – не палучшэла. Ай, дажэ врачи гаваряць [родителям]: «Папробуйце, у дзяреўне бабки есць – такую балезнь лечаць». Яны тожэ привазили на машыне с Никанихи – ета наш калхоз [там останавлівалісь]. Дак тожэ балеў лóўка – три года мальчыку. Тада дарога харошая была – на машыне яны прыяжжали... А патом дождь³⁰... Йим нада была ужэ уежжаць [в Ленинград] – яны приехали. «Што долга не приежжали, ци палучшэла?» Ана [мать] гаварит: «Сматри, ён палучшэл; ну, я хачу на дарогу, чтоб не павтарилася...»

Старуха жила – матка адно́га. Дак явоная цёшша жывець у в Адэссе. И яна прасила там, што, если ана [Вера Ивановна] можэць (тожэ мальчик балеў такой корью), – напишы, мы привязём. Я гаварю: «Неля, не. Ета как тот, на месце, дак ета – каб што. А ведь с Адэссы приехаўшы, да не палучшэець? Втарой [раз] я не бярусь, што я вылечу». «Ну, вадицки дай». Я гаварю: «Нет, такой боли – вадзицки не даюць. Эта тока можна, если чем смазываць». Яна гавариць: «Ну, нагавари, чем смазываць». Я ня помню што – или свиного жира принасила яна, или масла несалёнага каровьего. Так я нагаварила, яна́ другей год приехала, гаварила, што палучшэла. Тóму – мазал маслом нагаварённым. Гаварила, што палучшэла ат масла... (12.07.91.)

От рожі³¹

{Если у девочки грудь распухнет – это рожа. Яна ж тожэ загавари-ваецца: «Целова́я, жиловáя, костяна́я, урб́чная, Боль-рожа», – што ана можэць с уроков быць... Ат уроков можэць быць. Усё равно эта рожа загавариваецца, ну, а не вадú. Я тожэ... рожу знаю на двае сцих: на такое и на такое гаварю. Ну, я большэ загаваривала}³²:

1. Ишёу Исус Христос пан через три пóли, и былó три рожі.
Одна згибла, другая звяла, третья – совсем пропала.
Целова́я, жиловáя, костяна́я, урб́чная,
Боль-рожа, идзи в чистое поля,
на сухой лес, на сухую папараць [= папоротник], в топúчее болото –
{ Там краваци цясовые, там пярини пуховые }.
Там табе ночь ночевать, там табе век вековать.
Отра́ка божей рабы Веры на доброе здоровье.

³⁰ В Нарично в дождь практически невозможно добраться.

³¹ Когда краснеет или синееет, распухает и болит какая-либо часть тела. Различают рожу красную и синюю (с нарывами), вторая считается более серьезным заболеванием. Заговор произносится над больным местом.

³² Здесь и далее текст, заключенный в фигурные скобки, – из повторной записи.

По сей час, по мой поговор,| на веки веков амин этой болезни.

– Три раза фукнуть, три раза плюнуть. {Вот эта раз... А ета ужэ – если другой раз. Другий – эта ужэ другое. Я ўпéред вот ета знала, а патом после – во ета стала. А яшшо есць }:

2. Заря вутренняя (это другий уже стих подряд), Заря вячерняя,
Предстань на помощь отрака божей рабы Веры (я сама сабе говорю).
Рожа красная, рожа синяя, рожа чёрная³³,
Сочешись, абаймись, и атчахь, и атравь в ету минуту.
По сей час, по мой поговор,
На веки веков аминь етой болезни.

– ...Что «в поле было три рожи» – вот так вот проговоришь этот стих, фукнешь, плюнешь, – тогда это как другой стих, что «Заря утренняя, Заря вячерняя...» [повторила второй стих], – и обратно:

«Фу-фу-фу, тьфу-тьфу-тьфу». Так вот три раза. И так вот вся. (01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 // 376-9; 12.07.91.)

От кругов³⁴

...от такэй даже смяшный, значыць:

Здравствуй, круг, круг, лишай,
Идзи к свиньям, а хошь – коням сена давай. Цéло очышшай.
Я цебя с цела згоню, с места срушу³⁵,
Чтобы цéло не болело и до веку было бéло.
По сей час, по мой поговор,| на веки веков амин етуй болезни.

«Под сухое» заговариваецца, просто так...

Ў óдного мальчыка – з Ленинграда приехали... болели там. Она [бабушка ребéнка] говорыць, что ў яво такой больший, как круги, говориць: «Ето круги». Послали ко мне. Два раза ён пришёў так, з бабкуй, – поговорила, тогда увидзела, говорю: «Андрюшка, я не сказала: надо третий раз прищипи». Он говориць: «Оны уже зажили». (01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 // 376-12.)

От золотухи³⁶

Ат залатухи... заговариваюць... Такая боль... на целе... Тока заговариваць, а ваду не даюць. Вот вада ат гада, ат глаза и ат испугу. Вот ета ваду. А ета ишшо, вот такие боли, ўсё заговариваюць только заговóрам. Их, наабарот, мачыць няльзя... Мачыць няльзя ў такой, каторую корью

³³ В некоторых версиях третьей называется рожа белого цвета, символизирующая здоровое тело: «Ишёў Исус Христос по полю, нёс три розы: красную, белую и синюю. Синюю и красную розу ў зямлю зарываю, а белую... Михаилу оставляю... Чтоб Михаила тело было чисто и бело» (Костененко Е. Е. 1932 г. р.).

³⁴ «Чешется, шелушится... круги такие... такэй ядрёе и лопаюцца – всякое».

³⁵ Другие знахарки добавляют: «Я у матери старшая /младшая дочь», но Вера Ивановна была вторым ребенком в семье.

³⁶ Глаза или уши краснеют, гноятся.

балиць вроде ўсё цела, нешта гдзе рана. Наабарот, ета меньшэ мачыць
нада тóва. Скарэй заживець, если не мачыць...

На море, на кияне| сидзиць баба у Йардани.
Ана шьёць, вышиваець,| красуху, залатуху принимаець,|
Да ныне добрага здаровья пасылаець.
Шёлкава нитачка, ня рвися,|
Красуха-залатуха, [или] убярися, [или] сачашыся. (Вот так.)
Па сей час, па мой пагавор,| на веки веков амин етуй балезни...

Вот тожэ так всё – нада фукнуць три раза и плюнуць, и снова гавариць. (12.07.91.)

[о трудностях диагностики; «вогник»; как В. И. начала лечить]

А ведь тоже бываете красуха³⁷, залатуха. Буваець – у вадной тут дзевачки – как вродзе вогник. Балела тожэ страх, была ўся забалеўшы. Я яе загаваривала ат вогнику – и ўсё равно палучшэла. Как вогник у яе был. [Мать водила девочку по врачам, мазала зеленкой и разными мазями, но ничего не помогало.] И лицо, и глаз ужэ закрываўся, – вот я не знаю, эта маггло быць што – тая залатуха или красуха. Ну, я и гаварю, што, если хошь, я папробую, как вогник, загавариваць... Тагда яна [мать девочки] принясла ка мне, – ана сама не спала с ёй, и яна [девочка] часала, плакала, – и руки, и цела – ўсё балела. И лицо кóркуй забраўшы. Тагда я загаварила, и я гаварю: «Завтра вутрам принаси...» Ана [мать] принесла ужо у в абед. Я гаварю: «А пачему не утром?» А яна гавариць: «Я как принесла ат табе, яна как заснула и да сих пор спала... Я паняла, что ей цяперь палучшэець...»

А вогник – вот проста забалиць... вот и морда, и тóта за ушами ўсё. И лицо забалиць – вот ета вогник называецца.

– *Он красный бывает?*

– Ну, ня именна красный. Боль, бóльки... палопуюцца и баляць – вот называецца «вогник». Ну, етай дзевачке вогник загаваривала... Я тады ещё никому не загаваривала. Я не хацела етава... заняцца етым. Я вот тóе савсим не хацела. Ета мой отец вот етым занимаўся. Ета адна жэнщина была пажилая, можна сказаць, старая... Всё как ён приедзець, так ана: «Уй-уй, Ваня, што, наўчы яе, наўчы, што мы будзем хадзиць там... Асобенна там ат гада, ат глаза...» Ну, раза два: «Ваня, ци научилась?» – «Не». Патом ваду эту ён научыў мене даваць. А загавариваць – эта не. Вот яна меня сильна заставила, што ужэ, научы яе... Ну, а што он научыў – я всё адно никóму не гаварила и не загаваривала. Вот туй дзевачке загаварила больки, а тады ешшо тут дзевачка была, – как раз ана мая крестница... Забалела лицо, ана хадзила, – там адна баба загаваривала эту больку, сажуй мазала, траву жгла какую-то, с сажуй, са смятанай

³⁷ В некоторых деревнях краснуху отождествляют с рожей и лечат от нее не только людей, но и поросят.

мяшала, – я ничо́ва не сказала. А тады палучшэла... На другой год у восень абратна забалела... Тада я гаварю: «Ну ладна ўжо, прихадзи... Папробую я цябе лячыць». Тагда, кагда ана пришла ка мне, я загаварила... ей палучшэла быстра. Дак ейная матка тады гавариць на меня: «Ай-йа-йа, как мая Вера [крестница – тезка знахарки] страдала летаська, и ты знала, как памочь, – и ничо́га не сказала!» Я говорю: «Ана ж хадзила [к другой знахарке], если б ана ни к ко́му не хадзила!» Дык [девочка] гаварила, что «яны [другая знахарка] памажуць сажей – дык страшна глядзець, абарачываець платком... А крэ́стная мне так толька пашэптала, пахукала – я сама к ей хадзила, ты [обращение к матери] мяне не пасыла-ла, – палучшэла быстра». (12.07.91.)

От вогника

Ну, тот вогник, ета ж так. Там нада... у печке загапляць, штоб што-нибудь гарела... и шло ў трубу... три раза гавариць этат счих, па три раза прагавариць...

Агонь, агонь³⁸,| бяри Верину боль,| няси пад нибяса,

А Веры атстанься здравье и краса.

Па сей час, па мой паговор,| на веки вяков амин етуй балезни.

Три раза нада фукнуць на левую руку, три раза плюнуць и снова этат счих вот так три раза прагавариць.

– *Над больным местом надо говорить?*

– Да. Имя нада называць.

– *А над больным местом нужно рукой водить?*

– Нет, проста так пахукаю. Как прагаварю этат счих, так три раза фукнуць тольки так: «Ф, ф, ф, тпф, тпф, тпф», плюнешь на левую руку три раза и абратна начинаешь гавариць.

– *А девочка [больная] рядом с вами сидит?*

– А дзевачку сажу на левую руку... Не, на правую руку. А на левую руку пляваць нада... Перед агнём вот... Печь гариць, а перед агнём сесць вот так и гавариць. (12.07.91.)

[Как научилась лечить от «вогника»]

И тада эту ваду давала [лечила заговорами, нашептываемыми на воду], а вот ета, што боли – от ета няскора развилося... Давала ў дзяреўни ваду – ат гада, ат згла́зав... ўсяка. А патомыка ка мне [односельчане]: «Эта, наверна, так, не 'т цябе...» – аш выругаюць меня удоль и паперёк, а патом ка мне за помащью. А после – будта нада што-та имець – што вот ты ж памагла мне. «Не, эта так, што-та було, ета ни 'т цябе палучшэла».

Ну ужэ и мне грех, я паклялась на иконы, што таперь никаму ничо́га не буду... Помащи никакой, штоб не хадзили ка мне. Я год не давала. Ни вады, ничо́га, я: «Не хадзице», загавариваць я тады не загаваривала.

³⁸ Некоторые этнофоры обращаются к огню также и при лечении рожи (во втором стихе).

А тамака вижу сон (я ня лгу, ета правильнае)... Вижу сон, што ... идзець жэнщина, и так балеець дзевачка – ўся у камок забраўшы. И гавариць на мяне: «Загавари ты боль яё – вот ету дзевачку мене». Я гаварю: «Не, я загавариваць не загавариваю, тока вады давала раньшэ, таперь не даю ваду». Пашла ета: «А мне, – гавариць, – паслали к табе». Ушла. Тады идзець другая жэнщина ды гавариць (эта я так сон вижу):

– Ты загаварила дзевачку, што я жэнщину к табе пасылала?

Я гаварю:

– Не.

– А чаво?

А я гаварю:

– Я и загавариваць ня буду, я ваду давала раньшэ – таперь не даю.

– Пачаму не даёшь?

– А мне многие ругаюцца; хошь и помаць дашь, а скажучь: «Эта не 'т цябе, ано само палучшэла».

Ну. Тагда яна гавариць мне:

– Им за ета грех будзець, а табе будзець – што ат Бога дастойна. Ваду давай и загаваривай. И ваду загаваривай. Эта табе грех – што ты можэш помаць даць людзям и ета не дзелаешь. Вот ета я гаварю, што давай. И вот дажэ ету дзевачку, каторую привадзила жэнщина...

Я гаварю:

– Я ня знаю, как загавариваць.

Ана гавариць:

– Эта, што привадзила дзевачку, нада загавариваць так... [заговор от вогника см. выше]. Вот етуй дзевачке ты б так пагаварила – и ей бы сразу палучшэла.

И я тады ўсё равно ш не рассказывала никóму, што я вот сон такэй видзела. Ну, ваду я стала даваць ужо... А пра такую боль я годов семь никаму не гаварила. Вот пака тая дзевачка балела [В. И. перед этим рассказывала, как лечила родственницу этим заговором], думаю: нада папробаваць, мене ж у ва сне вот тая гаварила, што загавариваць.

– *И вы запомнили?*

– Я, ета я запомнила, нёчева. Што ва сне. И вспомнила, и запомнила. Вот тада я тую у пёрвую; помню, тую [родственницу] загаварила, и сразу так палучшэла ёй. Ну, тада ужэ памаленьку стала кой-каму загавариваць, там и круг гавариць... (12.07.91.)

От волоса

Волас не загавариваюць, волас нада выливаць вадой... эта нады калосья ржанова. Связаць пяць пучков па пяць коласóв. Вот пяць связаць каласов умэсты, и пяць, и яшо пяць – да двадцаци пяци. И класць еты калосья у места, тады дзяржаць умесце и... нада лиць на калосья и дзяржаць тую рану. Ну, ета ўсё равно какой, так ета жэ (рана кагда) как-та працивна. Ну. Эту ваду нада цёплу-цёплу, эта жарка нагрываць... калосья дзяржаць у руке... вот тые пучки.

– *А больной сверху руку держит?*

– Руку или ногу, а то палец... Вадú льёшь с больного места на колосья. Вот я дажэ и забыла што. Или на рану льёшь, навернае, или калосья сьверху. Вот тожэ забыла. Или сьверху калосья, на калосья льёшь. И гавóрица, што:

Волас чёрный, волас рыжий, волас русый,| выхадзи на колас.

– Вот так гаворица тожэ три раза, и льёшь. И льёшь, и гаваришь... Тады эту вадú нада пускаць низка и нясци куды-нибудь выливаць, штоб ана была нижэ за калéна, – низка нясци и гдзе-нибудь вылиць у такое места... што мала там ходзюць... ну, хошь, гдзе пастройчины, так гдзе-нибудь, што там ниhto ня топчецца...

Вот так. Да. Ну, волас мала [говорить], я дажэ лучшэй, если хто прихадзил, гаварила: «То няхитра, сами и папробуйце выливаць»; што эта рана, балиць, – как-та працивна, знаешь, ня дюжа магу. (12.07.91.)

От заикания [= от испугу]³⁹

Эта если спужаецца ребенок, а если он радавый [= заика от рождения], то эта не паможець... Буваець так, што он харошый быў, а с испугу ён стаў заика́тай...

Царица-вадзица Христова, восточницка,
Кацилась, валилась с ўсходу и с западу,
Мыла, аммывала усё, што на пуци тваей табе пападала.
Так жэ ты ачысци, аммый|
Младенцу (вот например) Сярёге балезнь испуг.
Па сей час, па мой пагавор, на веки вяков амин етуй балезни.

– Вот так у вадú фукнуць и плюнуць нада... три раза... (12.07.91.)

От сглаза [заговаривается вода]

(1) Царица-вадзица Христова, восточницка,
кацилась, валилась с усходу и с западу,
Мыла, аммывала крутые беряга, шэраи каменья, белаи <...> каренья,
{аммывала уроки-прароки (ну, пусць как я сама сабе гаварю) у рабы Веры}
Очисци, оммый отра́ка божей рабы Веры
От карего глаза, от синего глаза, от чёрнага глаза,
От старых стариков, от седовых людзёв,|
От молодух молодых, от красных девушек...
Очисциць и оммыцца отра́ка божей рабы Веры.

Тогда:

(2) Уроки, идзице на синее моря.

³⁹ Этот заговор Вера Ивановна помнит плохо: «Если я и знаю, дак аны выходзюць с памяти. Эта каторым большэ пользуеться... Там их многа, сцихов, и как падряд; каторым большэ пользуеться – тот не забываеть, каторый вот ат такова. <...> Ат испугу я давала [воду]... Ну щас ужэ я... Нада думаць ещчэ».

На синем море – огромный востров,| той востров – зелёный сад.
По саду парень с дзевницей гуляець,|
По золотому блюдечку сахарный яблочек катаець,
уроки принимаець,| доньне доброго здоровья посылаець.

Ну, нада тады фукнуць у пасудзину три раза и плюнуць на левую
руку́. <...>

Тады:

Па сей час, па мой пагавор,| на веки вяков аминь етай балезни...

Тады:

(3) О Госпади мой, о Госпади мой, о Боже мой,| услышь меня па ета.
Слава Твая и цъвярда⁴⁰, и кряпка, и вярна,|
Как зёмля цъвярда, как камень кряпка, как неба вярна.
На веки вяков аминь (етай балезни)⁴¹.

Тагда вот яшшо тут сцих – я кагда гаварю, кагда не гаварю:

(4) Саввий Вы́шынский, Ахрем Перэ́ченьский, Якав Барави́ньский, Ан-
тоний Римский,
Троица-троеру́чица, Варваре́я-мученица,
Ачысциць, аммыци, предстаньце на́ памасьць [=на помощь] отра́ка божей
рабы Веры.

[Вариант первого стиха]:

Ета адно и то жэ, ўсё равно какэй. Ну, я вам гаварила – ня знаю какэй.
Я магу и на такой, и на такой гавариць. Раз гаворицца адный сцих. Ета адно
и то жэ. Если тот гаваришь – эта не нада гавариць. Той гаворицца, што:

(1а) Царица-вадица по марю гуляла,
Аммывала крутые биряга, шэрая каменьня, белая кареньня,
Аммывала уроки-прароки у рабы Веры:
Встрешные, пуперешные,| за́вис[т]ные, радас[т]ные,| и спэреди, и ззادي,
Начные, палуначные, часавые, палучасавые.
Ат шэрага глаза, ат карега глаза, ат чэрнага глаза, ат синега глаза
Ачысциць, аммый, предстань на памасьць рабы Веры.

[Дальше повторила стихи (2)–(3).] (01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 //
376-17; 12.07.91.)

От шалости [=бешенства]

А тамака слава какие-та... Переваротные. Пишуць, ета писасьць нада:

Келярón, селярón,| Жыли-были ў мире яд,| Астанься там.

Вот нада написасьць три бумажыни... Написасьць и даць вот на адзин
приём. Тада яшшо и другэй раз будзець – етым многа разов нада даваць,
тые выписки. Ета называюцца «выписки»... сразу три бумажыни зака-
таць – хошь у мяса, а хошь у калбасу – штоб зьеў бы.

⁴⁰ В первый раз произносила: «Слава Твоя свята и кряпка, и вярна».

⁴¹ В дубле: (вот, например, Веринной болезни).

– А если человека укусит, ему тоже можно это есть?

– Можна исць, да я ужэ не знаю. Челавеку, я думаю, нада на укол хадзиць. А сабаку не павязёшь. А нашэва сабаку пакусали. Вот тады давали. Ну, наш не ашалёў... Нашэму – прайшло... (12.07.91.)

От килья (на капусту)

Я знаю вот такэй загавор ат капустци. А я не знаю – червяки, па-моему, яны не вочень етава [боятся]... Килле⁴² яшшо. Килле – ета тожэ, как заметишь – нада прихадзиць у вагарод и гавариць... Да, нада ж три асиновых ветки выламаць... Штоб так: на макушке былó три сукá. Три сукá. Выламаць, и штоб на макушке былó так – ну, пад макушку три ветки. Нада дыстаць три ветки, с сабой браць. И вот прици и гавариць:

(1) Здрастый, капустка... (Нужна хадзиць... большэ нада хадзиць... С вастоку... и йци вот так – как па солнцу. Против – не, вот так...)

Здрастый, капустка,| я слышала, ты бальна,| я цябе праведаць прийшла.

– Да, я бальна, – как капуста атвечаець.

– Чим жэ ты бальна?

– Сверху черви ядуць,| снизу килле грызуць.

– А я ат килл знаю,| я табе памагу,| я ат килл знаю.

На маре-кияне,| на острове Бурьяне,| – там большэй камень.

На том камне сядзиць птица стрепёл.

Яна носам червей убираець,| крыльем килле аббиваець,|

В синее море брасаець, на веки вяков аминаець:|

«На веки веков амин,| на веки веков амин».

(2) Килы, килы, штоб вы век ня были,

идзице, килы, скрозь землю на дно,| штоб вас век не былó.

Вам там век векаваць| и калоды лизаць. А капустке на добре здоровье.

Па сей час, па мой паговор,| на веки веков амин...

И паставиць ветку. Тую. Тада яшшо ици кругóm и всё гавариць ета, што: «Здрастый капустка...» [повторила заговор]. И вот торкаюць эта анну [=одну ветку]. И пайдзешь – абратна эта гавариць. Тада ужэ... там – на этам углу паставишь. Тада третий раз – на трецьем. И на трёх углах, а чацьвёртый будзець угал – так [ветка не ставится]. Вот. Вот ета ат килав. (12.07.91.)

Первый выгон скота

Дак цяперь же никак у нас не выгоняюць... Дак, бывала, выганяюць – бяруць икону. И абходзюць – ишшо на дваре абайдуць. И абратна ужэ, вот так, как я ужэ гаварила... Как солнце ходзиць – против солнца не ходзюць. Ну, абайци три раза и... Эта – больше дзелаюць [чем говорят]... Ну, и в первый раз выганяць, – ня именна в Егорья, кагда выга-

⁴² Кильем называют заболевание капусты, при котором листья опускаются, вянут, кочан не формируется, растение становится рыхлым, пустым внутри.

няюць... Три раза абайци скацину; ну, и тады бяруць (и пастух, бывала ж, пригавариваець), к пастуху, бяруць тада тую какору, яички аддаюць пастуху, што – паси харашенька... Тока так:

Выпускаю я на двор,| выпускаю я скоцину на шурокую долину.
Святы Ягорья, паси маю скацину з вясны да восени. Ягорья.
Упаси маю скоцинку| ат волков бегучих, от змеев ползучих, от злых людзей.

Ета – для скацины праздник. Ягорья веснавы́й. Шасто́га мая. И всё. И погоню в поле. И ни разу мою корову гадзюка не укусила. А тут вот, дак не управяюцца бегаць. У нас тут кругом лес; то одну укусиць, то другую. И кусаюць больше за морду да за вымя. Больше за вымя. Вот за нагу – не укусиць, а за вымя, а нет – за морду. (12.07.91.)

Воскресная молитва

От молнии... ат страху или што – я ня знаю чаво – воскресная молитва⁴³.

Да воскреснет Бог,
Да расступяцца враги его, ненавидящаго яго, яко ишшезнет дым и тает воск,
От лица молящего, Бога знаменующего крёсным знаменем и веселье глаголеи.
Радуйся, причасный, животворящий Хрисце.
Пумагаем Господу Богу со святою Госпожою Девой – Богородицей, со всем святым.
Во веки веков амин.

И ды... ня так, чтоб не ды́хая, ета можно и ды́хаць. Богу пирахрести́цца, и говори, што: «Да воскреснет Бог...» [в точности повторила] – и перехрести́цца. И всё. (12.07.91.)

[О про́клятых детях]

– Аны прападали, ишщезали...
– *Их забирали?*

– Не, яны сами ишщезали, и их не было... как праклянуць – и ня станець йих. Вот эта я слыхала, што ишла баба ў баню с рябёнком. А на мужыка была сярдзита, гавариць: «Чорт, прихадзи за рябёнком». И пашла баба... (вымаець и падаець, – панясець этат мушшына рябёнка). Тады ня ўспела ана мыць, а ён ужэ гавариць: «Ну, ци вымыла, давай рябёнка». Яна гавариць: «Ня вымыла», абратна ругацца на няво. Тагда ана успяшыла, вымыла, аддала. Аддала, а мужык пришоў за [ребёнком], гавариць: «Ну, давай, ци вымыла?» Ана гавариць: «Дак ты ж, я ж табе аддала». «Ну, – думаець, – каво было? Не падала». Пришэў дамой; ана приходзиць, [он] спрашываець: «А гдзе?» Ана гавариць: «А я табе падавала». Он гавариць: «Не, ты мне сказала, што я ужэ падала табе». И, гавариць [=говорят],

⁴³ Другие информаторы активнее используют «Воскресную молитву», считая, что она помогает ото всего: от испуга, сглаза, порчи, проклятий и особенно от колдовства.

так гдзе-та найшли яво после, ужо всёга измученнага, скорченнага, пад крявбóm [=кривым деревом] паддисканнага. (12.07.91.)

[обращение свадьбы волками]

У нас не рассказывали, но я эта слыхала, што былі тожэ чараўнікі... Бывала, гаваряць, за́гадзь чараўнікоў завуць, угащваюць, штоб яны не преврацили свадьбу ў валкоў. Паедзець свадьба, и яна превратицца ў валкоў – у лес убягиць и ня вёрнуцца назад, – это я слыхала... Да, было такое... Да, и угащвали з-за етава, штоб яны не преўрацили свадьбу у валкоў. Вот. Эта было. (12.07.91.)

[чтобы девушка не вышла замуж]

Говорили, если пасватаюць нявесту, да аткажэць нявеста, и пайдзець тады жаних, выйдзець, да голай попуй дверь закры́ець, – такая нявеста ня выйдзець замуж никагда... Вот, приехаў у сваты... к нявесце, жаних. Нявеста отказала... Кагда ён выйдзець – дьверь ня будзець руками закрываць, а вазьмець да голай жо... Задницуй. Штаны згинець и закрыець дьверь, тады, гавариць, ана никагда замуж ня выйдзець. [К девушке сваты не ходили.] ...Тада ўсё гаварили, што к ёй приежжали какие-та, навернае, хто-нибудь голуй задницей дьверь, видна, закрыл. (12.07.91.)

Свадебный приговор⁴⁴

Я ш то так запец не могу,| – Я семь лет человеком не была:

Я три года ў поле белой берёзой качалась,

Меня срубили, принесли, бросили на улицу,| –

Три года на улице отлежала,

Тогда разрубили, принесли, бросили под загнёт,| –

Год под загнетом пролежала.

У меня язык – как дуб, и живот – как луб,

Надо вперед язык размочиць да живот размягчыць| – Тогда и запою.

Ей подносят хлеб, соль, водку, тогда она спрашивает разрешения запеть песню:

– Есть ли в этом доме священном, мире хрещёном батюшка родный?

– Есть.

– Есть ли в этом доме священном, мире хрещёном матушка родная?

– Есть. (Хуш нет, всё равно отвечают, что есть.)

– А есть ли в этом доме священном, мире хрещёном батюшка хрёсный?

– Есть.

– Есть ли в этом доме священном, мире хрещёном матушка хрёсная?

– Есть.

– Ну, благословите молодой княгине песню сыграть.

– Бог благословит.

– Один раз благословили, второй благословите.

⁴⁴ Приговор должна произнести одна из «песняхорых женщин», перед тем как запоет первую песню на свадьбе. Ей подносили выпить и закусить.

- Бог благословит.
- Другой благословили – третий благословите.
- Бог благословит.

Тогда лазают на [печной] столб, пирожкам⁴⁵ стучат... Тады эти пирожки разламывают и всем дают. (15.06.84. СПбГУКИ: ННП-84 // 349-16)⁴⁶.

[Дубль]

Вот вы меня просите заиграть песню,
 А я ещё, можа, не заиграю,| – Я семь лет человеком не была:
 Я была превратиўши в белую берёзу|
 И ў полях три года белой берёзой качалась,
 Тоды срубили, принесли, на улицу кинули,| –
 Три года на улице палкуй отвалялась,
 Тогда порубили мелко,| принесли в хату, кинули под лавку,| –
 Год под лавкой отвалялась.
 Теперь превратилась в человека,|
 Так у меня язык – как дуб, и живот – как луб,
 Надо ещё вперёд язык размочиць да живот размягчыць,| –
 Можа, я тогда и заиграю.

[Далее – как в первом варианте.] (01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 // 374 (33).)

Сказка «Старуха свинку замуж отдала»

Жили́ мужик с бабой, и не было́ у йих дзяцей. Тогда пошла баба на ярмалку и говориць:

– Господзи, у людзях... дочки есць, замуж отдаюць, а у меня дзяцей нет, хоць бы мою Хавронью кто б замуж взяў – у меня свинка есць.

А одзин парень и говориць:

– Так отдай, я возьму твою... Хавронью-свинку.

А баба говориць:

– Ну ладно, бяри, и приданное дам хорошее.

– Ну, я завтра приеду.

– Приезжай.

Пришла домой, рассказываець дзеду, а дзед говориць:

– Баба, ты с ума спяцила.

Она говориць:

– Погодзи, завтра приедуць.

Дзед тогда и не думал даже, пошёл на работу. Сваты приехали, отдала свинку эту, Хавронью свою, приданое большое. Все забрали на дроги, на цялегу, и повязли.

⁴⁵ Два хлеба вытянутой формы (вроде батона).

⁴⁶ См. также: Народная традиционная культура Псковской области. С. 400.

А яна вышла, ишшо и песню⁴⁷ сыграла, захлопала в ладоши, что:
{ Дарожэнька міла-міла, | Павёз Хавроньюшку Данила. }
А Бог па пуци, а злые не муци, |



А счастлива даехаць, штоб никто не самуціў.

{ Бог и не памуціў. } Ну и поехали. Поехали; пришоў дзед с работи, она говориць:

– Дзед, я ш отдала Хавронью замуж, и приданое – всё отдала.

Ён говориць:

– Ты, баба, ошалела.

Тогда она говориць:

– А вот отдала.

Ну, ён видзиць – нечего дзелаць; он сеў на коня вярхом и поехаў догоняць. Ехаў, ехаў, коня уже загнал совсем. Косиць одзин мушшына. Он [=старик] говориць:

– Ци видзеў, ци вязли тутока вот свинку... на цялеге?

– Видзеў, – говориць, – поехали.

– Ой, и замориўся, и коня загнаў.

А ён говориць:

– Давай, я, можець, догоню. Давай свайво жерябца, я поеду. А у меня тут куптушка [=кукушка] сидзиць под шапкуй... Ты покарауль, а я проеду за цябе, догоню и пригоню.

– Ну, пожалуйста, – отдаў жерябца, сидзеў, сидзеў – ни жерябца нет, ничóво нетути...

Отвярнуў там... шляпу – там ничего нетуци, – и ён жерябца отдаў...

Пришоў да говориць:

– Баба, не онна [=одна] ты дуручка – и я дурачок, и я жерябца отдаў, жерябца угнали.

И свинки ня стало, и жерябца ня стало – обби отдали. (01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86 // 374-30; 12.07.91.)

Небылая небылица⁴⁸

Ишеў охотник и видзиць: гориць гурудок, а рыбаки на берегу ловили рыбу. Ён подышеў, сказаў:

⁴⁷ Примечательно использование в сказке свадебной песни «Бог по пути», довольно редко встречающейся в Невельском р-не. Родная сестра (старшая) Веры Ивановны исполнила эту песню в качестве обрядовой, когда отправляется свадебный поезд. Сама же Вера Ивановна утверждала, что на свадьбе ее не поют, а только в сказке.

⁴⁸ Небылица про охотника зафиксирована в районе только в двух вариантах. Второй вариант – рифмованный, зафиксирован на юге района и представляет собой контаминацию с небылицей «Поросеночек яичко снес». Последняя широко распространена в данной местности, исполняется под пляску (поется или декламируется).

– Дайце мне огоньку прикуриць.

Оны сказали:

– Расскажи что-нибудь, тогда дадим.

– Ну, что вам рассказаць – я ничо́го не знаю.

– Ну, что-нибудь да расскажи.

– Ну, я, – говориць, – расскажу вам небылую небылицу.

– Ну, говори.

– Вот я, – говориць, – ходзиў по охоце, найшэў: вутка сидзиць на яичках. Я выстрелиў, вутка ўляцела, а яички... надо обобраць, а не во что. Я обобраў: взяў свою голову, распялиў напополам, ў чередь сложыў еты яички. Принёс домоў; надо жарить, а дроў нет. Я ўзяў топор, сеў на лошадь верхом, поехаў дроў нарубиць. А топор заткнуў... за пояс, за ремень...

И ехаў, ехаў, вижу: моя лошадь ня йдзець. Оглянуўся: етот топор отрубил задок у лошади, задок етот отвалиўши, – я еду только на пирядку. Я тада пошэў, ссёк осиновый кол, задок подволок, прибил етым к лошади, – поехаў дальше.

Ехаў, ехаў, – конь мой не яздець. Я тада оглянуўся: ён отпустиў – во ета осинина, кол осиновый, отросток. И упёр ў небо. Што мне дзелаць? Я тада по етому отростку злез на небо. Ходзиў, ходзиў, – там хорошо. Ну, што, надо ш (ўремя пришло) домой спускацца. И не найци тово места – лезци назад. Я ўзяў, побраў свою одзёжу – вярёўку ўвиў. Одзёжу порваў, волосы вытягаў, свиў вярёўку, стаў спускацца – не хвацило мне вярёўки. Ну што, пусциў руки и ўвяз в ето топкое место. Только руки поднялись – увяз в болоце.

И сидзеў там три дня. Идзець воўк, стаў меня нюхаць, я ўцапиў за хвост, он как рвануўся, вырваў мене, выволок на суходоль. Я отпустиў руки – побёг, а я – домой пошоў. (15.06.84. СПбГУКИ: ННП-84 // 349-17)⁴⁹.

Сказка «Про братов»

Пра братов, если хочешь, тебе рассказаць... Я не знаю, ета анекдот... Што жыло два брата. Адзин быў бедный, а другой – богатый. Бедный жыў с маткай. Ну, а у богатага была жонка. Тагда ён ўзяў да и сызлийся на беднага брата. Пашэў ён [богатый], ў яво [бедного] задавиў лошадь. Анна [=одна] была лошадь, большэ ничаво. Задавиў лошадь – ну што етаму беднаму дзелаць? Сняў шкуру, садраў. Высушиў, панёс прадаваць (как ат нас бы вот)... В свой районный горад. Панёс, далёк было идци (как бы вот и нам бы да Неўля). Прасиўся ў дзяреўни начаваць – нигде не пусцили. Крайний хозяин (уже последний у дзяреўни, идци да другой далёка) – ён папрасиўся, хазяйка гавариць: «Нет, хазяин уехаўшы, дома нет, а без хазяина я цябе не пушу». И ён [бедный] пабаяўся ици, сеў

⁴⁹ См. также: Народная традиционная культура Псковской области. С. 634.

пад углом. Вот у етай саседки. Тагда приходзиць к ёй палюбовник, и яна яво приняла там, начала... Блины напякла, намазала, сялянку сжарила – угащаець яво, и мужык [=хозяин] приехаў. А етат – сидзиць пад углом мужык [бедный]. Мужык – начлежник, каторый прасиўся начаваць. Етат [хозяин] атпрягаець лошадь, гавариць: «А хто тут сидзиць?» Ён гавариць: «Да я так, прахожый, папутник. Вот, прасиўся – нихто не пусциў, ваша хазяйка не пусцила, сказала, што вас дома нету. Я ужэ ряшыў пад вашим углом начаваць». Ён [хозяин] гавариць: «Ну, я щас выпяргу, убяру лошадь, пайдзём начаваць». Пришли, а яна [хазяйка] палюбовника – у шкап... Тада закрыла у шкап, а йих стала... вужынаць даваць. Ну, пóливки какой-та налила. Тады яни съели, [хозяин] гавариць: «А што ты нам яшшо дашь?» А яна гавариць: «А ничó, если хочеце – вот паливки яшшо прибавлю, больше ничóва нет». А тагда ён гавариць: «Ну, давай хошь паливки». А етат [бедный] кожу ету нагой – топ-топ, а яна – скрип-скрип, – ана засохшая:

– Ладна, – гавариць, – ты маўчы.

– А на каво ты гаваришь?

– Ай, у меня такая кожа – гаваряшшая.

– Ну, а што эта?

– Ну, яна гавариць тамаки што папала, – тады яшшо мнець, яна: скрип-скрип, – я гаварю: маўчы.

– А што яна гавариць?

– Да уж ей вериць няльзя, яна гавариць, што там, у печке, блины мазаные, сялянка жареная есць, – ана [хазяйка] не даець вам.

Пашоў мужик, паглядзеў, – ўсё ета там так. Вынеў:

– А што ета ты нам не падала?

– Да я падумала, ты после скажэш, што во, какей-та прахожый, и кармиць так яво харашо.

Тады ядўць, а ён – раз, абратна эта нагой, ана – лусь-лусь-лусь, – эта кожа. Гавариць:

– Эта не тваё дзела, маўчы.

– А што яна гавариць?

– Ай, ёй вериць няльзя, ана гавариць, што палюбоўник у ёй [хазяйки] у шкап закрыт, – а ён видзеў, как ана закрывала.

Аткрыў, – и правда, там етат палюбовник. Тады гавариць:

– Братка, прадай мне ету кожу. Я табе што хошь заплачу...

– Не-е, яна дорага стоиць, такая кожа, што ты.

– Ну, я табе дорага заплачу.

Ён [хозяин]... заплациў дорага яму. Ён [бедный] пашёў в свой ужэ горад, купиў лошадь, и дрóги⁵⁰, и калёса. И приехаў дамой, он накупляў усячына. Брат етат и думает, што гдзе ж ён набраў? Тады гавариць: «А гдзе ты столька набраў? Ты и лошадь пригнаў, и цялега, и кой-што

⁵⁰ «Дроги – ета называецца цялега, сухёй паход».

на цялеге налажыў, на дрóгах». «А, – гавариць, – а кожны так дораги. Вот я ўзяў за кожу стока многа, што видиць, скока я накупляў». Ён [богатый брат] узяў, сваих пару коней задавиў. Задавиў, павёз. Так, а што яна стоиць, шкура, – ничóва. Звёз, гавариць: «Так ана ж дóрага стоиць!» «Ну, – гаваряць, – ана што стоиць – мы заплóчим». Приехаў, – ён паняў, што брат яво абманіў. Зазлиўся. «Так, – думаець, – пайду я самóва яго задавлю или зарежу». А ён знаў, гдзе матка спиць и гдзе брат. Ён закрыўся гдзе-то у ихней пастройце, ночью пришёў, – а аны мястамі замяніліся, и ён [богатый] задушыў, да матку, а не брата. Тагда што – ён [бедный] праснуўся... сказаў яму [брату], што матка няжывая што-та, с ночи нашёў. Тады ён паехаў абратна ж у горад, матку пасадзиў мёртвую. А няльзя раньшэ было бросиць эта... на цялеге – крали. Ён пасадзиў матку мёртвую, как если яна сидзиць жывая, – пашоў купляць што-та. Идзець, а ета падабраўся какей-та вор. И – раз, эту бабу пó уху. И яна паляцела на цялеге – яна была нежывая. Ён [бедный] ўцапиў яго за варатник, гавариць, што: «Ты маю матку убиў!» А тагда ён [вор] гавариць: «Ай, брátке, не падавай!» «Я цябе павяду ў милицию». «Не, не павядзи ў милицию, а то я дорага заплачу». А ён [бедный] гавариць: «Давай мне мерку золата». Ён [вор] гавариць: «Ну, пайдзём». Ён яму ўзяў и даў мерку⁵¹ золата. Тада ён приехаў, привёз эту мерку золата и думаець: «Ци мерку он мне даў, пайду я» (а у брата мерка была – назывались эта старинные «мерки»; мерили там хлеб, зярно). Тада пришёў, гавариць: «Дай ты мне мерку». Он [богатый] думаець: «А што ета ён будзець меряць, у яво ж нет ничóва?» Ўзяў – смалой чирнуў па дóну, што прилипнець тое – он узнаець, што ён будзець меряць. Тада агнёс ён [бедный] мерку, а там залатые манеты пристаўшы к дóну. Тагда ён [богатый] гавариць: «Ты у меня браў мерку, мерял золата, гдзе ты ўзяў?» А ён гавариць: «А матку прадаў. Так дорага эта, мяса такое. Знаеш как – мне мерку золата дали». Тады ён [богатый] думаець: «Ну што, нада ужэ задушыць жонку, павязу – и мне ж столька дадуць золата». Павёз, ну што, ён гавариць: «Гдзе купляюць пакойникав?» Аны гаваряць: «Што ты – ашалеў? Пакойникав – нигдзе, – толька хароняць, зарываюць». Ён [богатый] приехаў, зазлиўся на брата: «Што таперь мне з йим дзелаць? Большэ дзелаць нечега. Я яго таперь снясу и утаплю. Што, а и жонку убиў, кóней задавиў, – тока брат абманиваець». Ён узяў етава брата ў мяшок и панёс у азярб тапиць. И нада было ицци, няси яго гдзе-та, – пагост называли, или церква, и служба идзець – у праздник. У мяшку нясець за плечами, цяжка яму. (Ой, а как жэ тут было?... Брата панёс тапиць. Так.) Панёс брата тапиць да думаець: «Мне грех – я же нясу, а служба идзець у церкви. Пайду я, Богу памалось, штоб мне ня грех быў». Паставиў этат мешок завязанный, сам пашоў Богу малица. А старый старичок пасець чатыре карови. Гавариць: «Што эта у мяш-

⁵¹ «Мерки – назывались раньше, как ета ржы – дак пуд взяло б, аб золатам ужэ ня будзець».

ку? Што-та живое». А ён [бедный] гавариць: «Ай, дзедушка, мяне брат нясець тапиць. Рассярдзиўся, нясець тапиць». Ён [старик] развязаў мяшок, – да ён яшшо малады! Гавариць: «Братке, давай, я ўлезу ў мяшок, пушай мяне утопиць. Ты бяри маі хоць чатыре карови и гани сабе дамой, усё раўно ужэ мне паміраць скоро». Етат [бедный] узяў, у мяшок скарей ужэ... пасадзиў старика, завязаў, паставиў, – кароў пагнаў дамой. А етат [богатый] вышэў с церкви, памалиўся, узяў етава – а старик быў сухой, – гавариць: «Во, скока грехов атмалиў – сразу палэгчела!» Принёс и – швырк етат мяшок туды, в озеро. Пришэў дамой, а ета ужэ – брат дома. И чатыре карове. Гавариць [богатый]: «А гдзе ты, я ж нёс тапиць?» «А, – гавариць, – ты нёс мяне, да недалёка ўбросиў у азярo. Вот ты близка кинуў – я тока застаў чатыре карови. А если б ты дальшэ – я б штук дзесяць пригнаў. Што дальшэ – то там каров большэ». Тады ён [богатый] гавариць: «Братке, няси мяне, укинь у в азярo, только туды, падальшэ». Ён [бедный] гавариць: «Нет, я цябе не панясу, а пайдзём туды, к озеру; залезь у мяшок – я цябе далёк завалаку». Тады яны пришли, ён [богатый] залез у мяшок, [бедный] завязаў и волок – заволок. Ён [бедный] гавариць: «Вот када табе там места – ужэ не придзэш. Пайшло – скoка абманиў!» Вот, а хошь – эта сказка, хошь – пересказка, хошь – анекдот. (12.07.91.)

[Бог втрое подаст]

Ездзиў поп па парáфии⁵². Тагда ён ездзиў, – яму хто было што давали: зярна там, усячына. К анному приехаў, – и ён бенный-бенный [=бедный], тока у ёга дзеци. Гавариць [бедный]: «Братке, у меня вот ничoга нет, я б табе рад даць, ну нeчeга. Дзяцей, – гавариць, – ты маих не вазьмеш. Карова у мяня тока адная, дзяцей [кормить]». «А, ты мне давай карову. А табе Бог падасць все троя». «Ну, – гавариць, – бяри карову». Узяў, аддаў карову яму. Аддаў ету карову, жывуць так, без каровы. Пришло лета, стала жарка. А у папá былo сваих три карове. Стала жарка, стали зыкиня⁵³. Каровы эти начали зыкаць, разбягацца. Пабегла этага мужука карова дамой (не забыла, гдзе ана жылá), а папoвы – ўси заду, за ёй. И привяла ихняя карова три яшшо карови. И пришоў поп за каровай. А ён [бедный] гавариць: «He-e-e, бацюшка, вот ужэ таперь я табе не аддам. Я табе паслeннее [=последнее] аддаваў, а ты гавариў, табе Бог падасць ўси трое. Мне падаў Бог утрое, а я ужэ таперь табе – пасленнее аддаваў, а я таперь табе не аддам – ета мне Бог даў». (12.07.91.)

[икона Николай]

Ета пришоў адалжываць мушшына у мушшыны дзенег. Сорок рублей. Тагда гавариць [богатый]: «Ну, я табе адалжыў, а вот каво в свидзе-

⁵² «У нас называлася, гдзе служыў, гдзе он па дзереўням, – тада называлася, што ён ездзиць па каляды, – как сабираюцца».

⁵³ Зыки – «а так далёка ета [слышно], кагда сляпни нападаюць – эта у нас называецца “зыки”».

цели набраць... Взяць нада». А ён [бедный] гавариць: «Ай, на што нам свидзецели – ёсць святы́й Никола [икона], свидзецель нам будзець». Ну, и Никола свидзецелем атстаўся. Тагда спрашываець [богатый], што «ад-давай дзеньги, долг», а етат не аддаець. Гавариць: «Пушай Никола табе аддаець эты дзеньги». Тагда Никола ш – эта малчыць икона. Етат узяў мужык, каторый адалжывал, каторый даваў дзенег, и ўзяў етава Николу, и пашоў ў поле на пакарысьні [=перекрёсток дорог], давай яво сцибаць прутом – па́риць. А идзець мальчик (беднай жэнщины) и гавариць:

– Ай, дзядзенька, за што ты так икону наказываеш?

– А вот, – гавариць, – у мяне адалжыў дзенег [бедный], а ён [Никола] быў свидзецелем. А ён цеперь ничо́га не гаво́риць, вот малчиць, а у мяне сорок рублей должен и не аддаець. А ён быў свидзецелем.

Тады он [мальчик] гавариць:

– Дзядзенька, ня бей икону, я пайду у матки папрашу, – ана, можэ, мне дасць сорок рублей, и я табе аддам, а ты мне икону аддашь.

И он [богатый] пагадзиў, он [мальчик] пришёў: «Ну, мама, ну дай сорок рублей». Ана гавариць: «Ну, ў нас жэ нет, ну гдзе я табе вазьму»? Он гавариць: «Ну, паищи в сундуках, аткрый, можэ, ты найдзешь». Ана гавариць: «Ну, ишшы сам». Аткрыў сундук, гавариць: «Ишшы, если найдзешь». Ён стаў искаць и найшёў сорок рублей ў сундуках. Тады панёс этаму мужику, заплациў дзеньги, принёс этава Николу Чудатворца и паставиў сабе на икону. Што яму ужэ как-та Никола палажиў дзенег, пака этат мальчик ишоў дамой. За дзяньга́м. А дзенег у йих не былó. И вот ета я слыхала и рассказала табе... (12.07.91.)

Вишеньё со грушеньём рано расцвело

1. Ви - ше - ньё со гру - ше - ньём ра - но рас - цве - ло.

2. В ту - ю по - ру вре - меч - ко ма - ма ро - ди - ла.

3. И не со - бра - лась с ра - зу - мом, за - муж от - да - ла.

4. И рас - сер - жусь на ма - ме - ньку - в го - сти не по - й - ду.

Вишеньё со грушеньём рано расцвело.
В твою пору-времечко мама родила.
И не собралась с разумом – замуж отдала.
И рассяржусь на мамушку – в гости не пойду.
И не пойду [к] я в гости ровно три годка.
А на четвёртый годик пташкой прилячу.
И вишанье со грушеньём слязам осушу.
Ходит маменька по сенюшкам
И своих сыночков побуживает:
«Встаньте вы, саночки, и сходите ву сад.
А что у нас во в садике за пташка поёт?
А на моё ретивое сярдечко (всё даёт)
досадушку даёт».

Старший сказал братец: «Надо пташку убить».
А средний сказал братец: «Надо её словить».
А мальй сказал братец: «Надо погодить.
Ци ни сястрица наша в гости прилятела?»
Старшему братцу я голову отрублю.
А среднему братцу [неразб.]
А малому братцу я всё своё отдам.

(01.06.86. СПбГУКИ: ННП-86//374-55)

Свадебное голошение

The image shows a musical score for a wedding song. It consists of five staves of music in a single system, all in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 96. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 96. The second staff has a marking 'быстрее' (faster) above it. The score ends with a double bar line and a repeat sign. There are some performance markings like slurs and accents.

Ой, как я вчѣ - ра по - шла в Мяд - вѣ - до - во за вян - ком.
Ме - ня па - но - ва - ли там сы - ба - ки и чуть не за - е - ли
Ка - ко - е мне бы - ло боль - шо - е го - рош - ко
И не тол - кай ме - ня, род - ный па - понь - ка.
Те - перь на - тол - ка - ют - ся ме - ня чу - жи - с лю - до - шки.

* тенденция к повышению строя.

Особенность этого голошения состоит в том, что девушка, его исполнявшая, шла замуж по любви и голосить не хотела. Тем не менее ее заставили – и получилось «смѣшно». Вера Ивановна слышала это свадебное голошение в возрасте четырнадцати-шестнадцати лет и запомнила, так как оно чрезвычайно ей понравилось. Вообще же сама она не любит голосить. На этот же напев от В. И. Нарбут записано голошение по умершему.

(02.07.84. СПбГУКИ: ННП-84//348-34).

Варианты обрядовых действий в заговорной традиции Невельщины¹

Заговор	Пространство	Где (куда) производится	Атрибуты	Специальное действие	Соотношение текста и движения
на кровь	там же, где произошёл несчастный случай, или во дворе знахаря	над раной	–	–	?
	во дворе (перед выходом в лес)	?	–	поглаживая рукой вокруг раны «по солнцу»	–
от гада (змеи)	в лесу, в поле	над обнаруженной змеей	прут	обводя прутом круг вокруг змеи	?
лечебный	разные варианты, по ситуации	над местом укуса	–	поглаживая рукой вокруг места укуса «по солнцу»	–
			земля (зола) из каменки (баня), вода, корове дополнительно – хлеб	прикладывать землё (золу), обмывать водой	
			две очищенные ветки липы	натирая место укуса двумя «липинами»	
	в бане (в избе)	над водой или мазью	вода (для человека), мазь (для коровы); от укуса медянки – вода в медной посуде	–	–

¹ В таблице обобщены материалы, собранные от 12 исполнителей.

от грыжи	в избе	над большим местом	–	кушая большое место	одно смысло- несущее слово – одно движение ²
					?
от боли	пуп (живот)	в бане	–	массаж круговой	?
	радикулит (можно без заговора)				
тело, кости	порог избы (большого укладывают через порог, распрямляя конечности, в форме косога креста)	веник, вода: соленая (горячая), пресная (холодная)	–	хлестать веником крест-накрест, предварительно распаривая его в соленой воде и обмакивая ненадолго в пресную воду	одно слово – одно движение
					спина
голова	в избе		–	массаж бесконтактный	?
зуб	на улице, стоя на камне		?	за щеку к большому зубу закладывается щепка; над щекой – массаж бесконтактный	–
			щепка		?

² Е. Н. Разумовская отметила соотношение «на каждую строчку – одно движение», см.: «Современная заговорная традиция некоторых районов Русского Северо-Запада» // Русский фольклор. СПб., 1993. Т. XXVII. С. 257–273.

от заболеваний кожи	рожа (в том числе экзема)	в избе	над большим местом	–	–	–
	крути (в том числе лишай)			–	–	–
	золотуха, краснуха (в том числе диатез)	в избе, около топящейся печи	над большим местом, в устье печи	–	–	–
вогник (в том числе корь)	огонь			глядя то на большое место, то на огонь	?	
от волоса		на улице, в месте, где мало ходят	над большим местом	огонь, тесто	остатки теста, разведенные водой, плеснуть на плиту; в горячем виде прикладывать эту кашку к больному месту	?
				5 пучков по 5 ржаных колосьев, соединенные вместе; теплая вода	лить воду на большое место, прижимая колосья к ране	?
	от пуду (испуга)	в избе	на воду	вода	–	–
от глазу (сглаза)	–			–	–	
от уроков (порчи)						

Заговор	Пространство	Где (куда) приносятся	Атрибуты	Специальное действие	Соотношение текста и движения
от шалости (бешенства)	в помещении	над бумагой	3 листка бумаги за один раз	записывая на бумагу (эту «выписку» запекают в тесте на заслонке)	?
в разных случаях	разные варианты, в зависимости от ситуации	«под сухую»	–	–	–
перед первым выгоном скота	вывода из хлева во двор	обходя вокруг коровы «по солнцу»	икона + (...)	ходить, произнося текст (трижды)	?
от килья (на капусту)	в огороде	обходя капусту «по солнцу»	3 осиновые ветки с тройной развилкой	ходить, произнося цикл из трех стихов (трижды)	?
приговоры дружки (свата) перед отправлением свадебного поезда	во дворе	обходя «по солнцу» свадебный поезд	кнут	ударять по земле кнутом (или прутом) крест-накрест	одно слово – одно движение
				хлестать по земле кнутом крест-накрест	

Двойственность творческого мышления традиционных северобелорусских цимбалистов

До последнего времени в Витебской обл. Беларуси, на юге Псковской, западе Смоленской и в соседних районах Тверской обл. России можно было встретить народных исполнителей-цимбалистов. Сегодня эта традиция находится в стадии угасания. Но отдельные одаренные северобелорусские музыканты и теперь еще существуют. Имеется немало признаков, позволяющих отнести указанные географические территории к единому историко-культурному региону¹.

Инструментальная музыкальная культура по-своему выявляет единство северобелорусской традиции, выражая ее общность прежде всего общепринятым (в практике и сознании людей) составом ансамбля². Этот состав предполагает наиболее признанное, важнейшее дуэтное тембровое сочетание скрипок и цимбал (дополняемое по возможности звучанием гармоники, бубна, балалайки, в прошлом – дуды, белорусской волынки). Скрипка и цимбалы вплоть до настоящего времени были широко рас-

¹ Внутри северобелорусской традиции обнаруживается общность обрядовых (календарных, свадебных) напевов, прослеживается единство этнографических реалий. Главный признак – языковой. Эта территория прежде входила в Витебскую губ., и ее жители (потомки полоцких и смоленско-витебских кривичей) были носителями северобелорусских говоров. См.: *Гринблат М. Я.* Белорусы (очерки происхождения и этнической истории). Минск, 1968. С. 109–111. Сегодня языковые отличия между, например, представителями юга Псковщины и остальными ее жителями с отчетливостью сохранились. К территории распространения северобелорусских говоров относятся современная Витебская обл., пограничные ей районы Псковской обл., а также большая часть Смоленской и юго-запад Тверской обл. См.: *Бузук П.* Да характарыстыкі паўночна-беларускіх дыялектаў. Гутаркі Невельскага і Веліскага паветаў. Мінск, 1926. С. 5–6; *Расторгуев П. А.* Говоры на тэрыторыі Смоленичыны. М., 1960.

² О многочисленных, существующих у многих народов разновидностях типа инструментального ансамбля (так называемой трюистой музыки) см.: *Мацневский И. В.* Трюиста музыка – к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // *Ар-тес популярис.* Будапешт, 1985. С. 95–120. Подобные ансамбли «вот уже несколько веков распространены и функционируют как стабильные этномызыкальные группы в странах Восточной и Центральной Европы как в городах, так и в деревнях. При всех национальных и локальных различиях они представляют собой типологически международные феномены». См.: *Мацневский И. В.* Роль цеховых организаций городских музыкантов в становлении традиционных инструментальных ансамблей // *Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира».* СПб., 2004. Вып. 2. С. 65.

пространены в исполнительской практике³. Музыканты получали постоянные приглашения на свадьбы. С одной стороны, поэтому исполнители имели достаточно четкий социальный статус (их творчество непременно оплачивалось или одаривалось). С другой стороны, инструменталисты связаны с глубинной сущностью обряда, с его магически-ритуальным содержанием. Одна из главных, едва ли не ведущих ролей отводилась на свадьбе музыканту. Северобелорусские инструменталисты – представители народного музыкального профессионализма. Для традиции в целом была характерна острая профессиональная конкуренция. Существовали отдельные музыкальные направления и даже школы. В наши дни место старинного дуэта скрипки и цимбал занимает гармоника⁴. Музыкантов и сегодня стараются приглашать на свадьбы. Но скрипачи и цимбалисты стали редкостью в деревнях. В сознании же людей утратилось представление о необходимости ритуального сочетания тембров цимбал и скрипок, поэтому гармонисты заняли ведущую позицию на свадьбах. Тем не менее живы еще немолодые великолепные исполнители – цимбалисты и скрипачи, сохраняющие старинную традиционную манеру игры.

В творчестве и жизни народных музыкантов кардинальную роль играет взаимодействие личностного и традиционного начал. В соотношении этих сторон обнаруживается двойственность, одновременное присутствие коллективной и индивидуальной сторон в исполнительском мышлении. В противопоставлении личностного, свободного – и общепринятого, установленного; женского – и мужского; «низового» (обрядового) – и конфессионального; вокального – и инструментального; исполнительского (моторно-двигательного) – и формообразующих планов – во всех этих мирах, противоположных, коррелирующих сферах выявляется, в каждом случае по-своему, двойственность творческой жизни музыкантов в контексте традиции. Можно поэтому говорить о присутствии в самой культуре феномена своеобразной дуплановости, существующей на различных содержательных уровнях⁵. В свое время И. И. Земцовским была предложена даже организующая этническую

³ См.: Ромодин А. О единстве северобелорусской музыкально-этнографической традиции // «Пашлю серу зазулку на радзінушку»: Сборник статей и рефератов Невельской международной гуманитарной конференции. СПб.; Невель, 1996. С. 44–46.

⁴ См.: Ромодин А. В. Народные музыканты юга Псковщины // Живая старина. 1999. № 4. С. 8–10.

⁵ Об обнаружении в существовании музыкантов целого спектра разнообразных факторов двойственности, противоречивости, амбивалентности подробнее см.: Ромодин А. В. Северобелорусские музыканты. Двойственность творческого мира. Судьбы и традиция // Традиционная культура. Поиски. Интерпретации. Материалы. СПб., 2006. С. 9–18. Контрастные стороны выражены в противопоставлениях сольного и ансамблевого, индивидуального и коллективного, ритуального и повседневного, типологического и оригинального, психологического и поведенческого, лирически-созерцательного и гротескно-игрового содержательных планов-начал. Этот обширный – внешний круг факторов между тем сам по себе противопоставлен внутреннему – личностному существованию музыканта.

традицию своеобразная солнечная система, состоящая из различных коррелятивных пар, построенных по принципу противоположения⁶. В качестве доминантного объединяющего признака в предложенной системе выступает «традиционность». Между тем любые стороны культуры, рассмотренные как бы в перевернутом, зеркальном виде, обязательно отображаются в ее представителях. Иными словами, все признаки традиции присутствуют в человеке. Разумеется, различные культурные аспекты выражены у разных субъектов по-своему. Главенствующим, вездесущим между тем оказывается личностный, человеческий план.

Звуковые формы творятся народными исполнителями, в том числе цимбалистами, по нормам бесписьменной культуры. Создаваемые образцы, имея, с одной стороны, цельную музыкальную организацию, с другой стороны, обладают специфическими качествами традиционного музыкального выражения: спонтанностью, импровизационностью, пространственно-временной композиционной свободой. Величина наигрышей, темброинтонационные, ритмические, динамические их свойства взаимосвязаны с исполнительскими наклонностями и личностными творческими чертами музыкантов. Звучащая материя оказывается неотделимой от времени совершения того или иного события со свойственными этому событию эмоциями. Музыкальные формы порождаются не только конструктивно-природными качествами инструмента и темброинтонационными инициативами музыканта (приемами игры, артикуляционными методами), но и неразрывно связанными с ними факторами изготовления, величины, строя цимбал, особенностями их функционирования в традиции (внутри, вне обряда), художественными представлениями, предпочтениями исполнителей. Во всех культурных планах так или иначе отображается личность музыканта. Пересечение различных сторон порождает неоднозначность существования музыканта в традиции. Личностные свойства согласуются с общепринятыми нормами, но в то же время исполнители могут не всегда им следовать. Индивидуальные черты определяют положение музыканта в действительности⁷. За типологическими особенностями скрывается субъективный план, выраженный в неповторимости облика и жизненного пути инструменталиста. Музыкант, находясь во внешней среде, одновременно пребывает в собственном мире. Этот конфликт приходится постоянно преодолевать. В жизни, творчестве, сознании музыканта образуются черты двойственности, противоположности.

⁶ См.: Земцовский И. И. Народная музыка и современность: К проблеме определения фольклора // Современность и фольклор. М., 1977. С. 28–75.

⁷ «По общему признанию, музыкант – это личность исключительная, окруженная ореолом избранности, призванная высшими силами к музыкарству, чародей, наделенный сверхъестественными способностями и возможностями». См.: Назина И. Д. О базисных концептах исследования традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси // Вопросы инструментоведения. СПб., 2004. Вып. 5. Ч. 1. С. 59.

В традиции, человеке, творчестве – всюду обнаруживаются неоднозначные, противоречивые свойства. Двойственность мышления присуща музыкантам, певцам, любым представителям народной культуры. В статье мы ограничиваемся рассмотрением цимбалистов. Носители локальной традиции между тем принадлежат единому сообществу, многосторонне взаимодействуют друг с другом, обладают как сходными, так и различными творчески-психологическими чертами. Целостный культурный круг, объединяя своих представителей в социальном пространстве, порождает вместе с тем и множество ярких форм музыки, типов музицирования, видов инструментов, и немалое число выдающихся художников, создателей народного искусства. Исполнительская многоплановость присуща наиболее одаренным традиционным музыкантам. Но и разнообразные общепринятые приемы игры также имеют в каждом отдельном случае оттенок неповторимого, уникального. Двойственный характер традиционного музицирования порождается разнообразными факторами: индивидуальными свойствами, инициативами исполнителей, установками среды, ритуальными предписаниями, восприятием слушателей. Звучание инструмента само по себе вызывает различные ощущения, переживания. Конфликты содержатся в любых традиционных реалиях: чертах личности, особенностях форм, общепринятых свойствах культуры. Противоречиями предопределяется неоднозначность творческого мышления народных музыкантов. Черты двойственности образуют своего рода систему взаимопроникающих элементов. Противоречивость природы соотносится с многоплановостью профессиональной деятельности инструменталистов. Особенности образа жизни, проступая в чертах характера, обнаруживаются в стиле музицирования. Личная инициатива «лепит» формы, порождает способы своего звукового воплощения – универсальные исполнительские средства. Феномен двойственности охватывает любые стороны культуры – и самые частные, и наиболее общие. Контрастность ритуальных образных сфер пронизывает сознание человека – участника действия, слушателя, исполнителя. Конфликтные эмоциональные стороны обряда выражены в творчестве музыканта. Противоречивые личностные свойства отображаются в формах наигрышей. Внешние и внутренние столкновения проступают в музыкальном веществе, вызывают самобытные краски, способствуют созданию оригинальных звуковых конструкций⁸.

⁸ Северобелорусской цимбальной традиции посвящена выпущенная нами недавно монография. Немалое место отводится в ней двойственности мышления и творчества народных музыкантов. См.: *Ромодин А. В.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009. Для Северной Беларуси цимбалы имеют особое значение. Именно эта территория является основным очагом распространения белорусских цимбал. Инструментальная (в том числе цимбальная) традиция соответствует общепризнанному разделению северобелорусской культуры на две основные зоны – западную и восточную. В связи с немалым числом затрагиваемых

Индивидуальные инициативы порождаются особой чертой, присущей деревенскому человеку. Эта черта произрастает из своеобразия существования традиционной культуры и ее представителей, выражаясь в непредсказуемости, изменчивости, спонтанности их творческих намерений. Действительность для людей традиции оказывается не вполне реальной. Мир иллюзорный, созданный воображением, и мир подлинный совмещаются. В жизни человека происходят постоянные скачки из повседневного пространства в ритуальное, мифологическое. Действительное опрокидывается, становится кажущейся, не вполне очевидной. Но именно творчество становится предпосылкой, основой для создания этой изобретенной реальности. Человек непрерывно ведет поиск контрастных внутренних состояний и соответствующих им ситуаций⁹. Особая двойственность сознания свойственна представителям архаического традиционного мира. Всем им присуще тяготение к символическому пониманию творчества. Подобные – знаковые – представления, входят между тем в саму жизнь, становясь как бы ее частью. И конечно, с особенной силой творческие предрасположенности проявляются у традиционных музыкантов. При этом собственно исполнительские подробности, элементы формы, художественные аспекты непосредственно соотносятся с представлениями о двойственности существования человека в культуре и мире. Иррациональные состояния главенствуют. Происходит постоянное балансирование на грани действительного и ирреального, существующего и воображаемого, осознанного и непостижимого. Подобные корреляции, полярные, двойственные эмоциональные состояния проступают в самых разных видах и формах (вокальных, инструментальных, ранних, поздних).

Инструмент в народной традиции существует не только как материальный предмет, с присущими ему разнообразными физическими и темброво-конструктивными свойствами. Тело (корпус) инструмента, от-

аспектов проблематика двойственности мышления народных музыкантов в книге уходит все же на второй план. В монографии изучаются важнейшие реалии и свойства цимбальной традиции, анализируются формы музыки и музицирования, рассматриваются (на примерах творчества отдельных музыкантов) основные стили северобелорусской традиции. В приложениях содержатся рассказы музыкантов, дана исполнительская терминология, приведены рисунки инструментов (строй, обмер). Опубликован нотный сборник сольных цимбальных наигрышей, предложен компакт-диск (CD). Разнообразные индивидуальные приемы игры изучаются, детально анализируются в соотношении с общеупотребительными (универсальными) исполнительскими средствами. Настоящая статья представляет собой дополнение к изданной монографии, оказывается руководством, квинтэссенцией, своего рода сопровождающим теоретическим ключом к феномену двойственности творческого мышления музыкантов, раскрытого ранее в книге на конкретных примерах, с помощью подробных, углубленных исследовательских методов.

⁹ См.: Ромодин А. В. О творческом поиске народных музыкантов // Временник Зубовского института. Лапинские мотивы: К 65-летию со дня рождения В. А. Лапина. СПб., 2008. Вып. 1. С. 54–65.

дельные его части оказываются взаимосвязанными с различными сторонами культуры: и с выраженными в общепринятых чертах мышления и деятельности этнофоров звукоидеалом, ритуальностью, и с индивидуальными инициативами и взглядами музыкантов. Психологические свойства, поведенческие особенности, звукотворческие намерения и воплощения создателей народного искусства так или иначе, в разной степени взаимодействуют с органологическими атрибутами, признаками, категориями. Присущие традиционной культуре черты двойственности проступают в разнообразии внешних качеств и форм инструментов, вариантности изготовления, свободе их индивидуального предпочтения, выбора, поиска. Подобная многоплановость обнаруживается в различных, порой контрастных исполнительских наклонностях, устремлениях, проявленных в художественных почерках, композициях, человеческих характерах, судьбах музыкантов.

Двойственность мышления северобелорусских цимбалистов заключается прежде всего в отношении к звуку инструмента¹⁰. С одной стороны, музыканты стремятся обнаружить предельно жесткую, острую темброинтонацию, выраженную в использовании диссонантных интервальных сочетаний, в применении различных, «ужесточающих» звучание исполнительских приемов (резкое прижатие палочек к струнам, «множественная» ударность, репетиции, ломаные ритмы и т. п.). Эти приемы, вызывающие появление особенно терпких красок, способствуют созданию на инструменте традиционно предпочтительного – смелого, «нестерильного», чуть ли не авангардного звукопроизнесения. Вместе с тем музыкантами выявляется и другая сторона естественно, органично существующих качеств цимбальной темброинтонации: звонкости, прозрачности, подчас хрупкой, порой насыщенной «колокольности». Имеется и еще одно противопоставление: обнаружение на инструменте, в одних случаях – линейности звуковедения, в других – элементов полифонии (двухголосия, бурдона). Заложенные в природе конструкции цимбал эффекты «эха», резонанса, обертоновости, «пустотности» интервалов (квинт, октав) воплощаются музыкантами в множественности, пространственности темброинтонации¹¹. Сосуществование, взаимопроникновение

¹⁰ О двуединстве цимбальной темброинтонации с одновременным присутствием в ней ударного и протяженного начал см.: *Назина И. Д.* Белорусские цимбалы в координатах «традиционное – современное» // *Tradicija ir dabartis* (3). Klaipėda, 2003. С. 83–92.

¹¹ О присущей музыкальному искусству в целом системы природных и художественных пространственных и акустических эффектов: резонанса, реверберации, эха, «пустотности» интервалов, способов регистровки, глубины звучания и т. д. см.: *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 86–185. О феномене пространства в музыке и специальном его виде: акустическом пространстве см.: *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон; СПб., 1992. С. 221–227. См. также: *Мацневский И. В.* Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике //

контрастных красок (ударности – протяженности, резкости – звонкости, диссонантности – прозрачности, линейности – дискретности, «хрупкой колокольчатости» – «монументальной колокольности») содействует созданию на инструменте звуковой сочности, многоплановости. Сонорность цимбального голоса оказывается во взаимодействии с различными аспектами, гранями традиции. Изготовление, конструкция инструмента, его функционирование в культуре, включение в ритуал, в той или иной степени соотносясь с творчеством, разнообразными чертами жизни и деятельности музыканта, призваны выявить доминантный, предпочтительный, требуемый результат – традиционный звукоидеал¹².

Склонность к обнаружению объемности, множественности красок дополняется представлениями о чрезвычайной значимости индивидуального исполнительского стиля, самодостаточности, уникальности инструментального тембра. «Не люблю, когда много музукантов насядут, – так и не знаешь, кого слушать», – признается Василий Михайлович Маринский (д. Суколи, Верхнедвинский р-н, Витебская обл.) и далее замечает: «А раньше – скрипка и цимбалы заиграют – так хорошо! Нога сама в танцы идет. У каждого – свой голос. Если меньше музукантов – тады более разборчисто, больше понятно». Подобный взгляд выявляет исключительную по своей значимости черту традиционного мышления, выраженную в камерности, интимности понимания искусства, в обостренном восприятии отдельного инструментального тембра. Приведенное высказывание – отклик слушателя, не музыканта. Многим исполнителям, в свою очередь, свойственна стилистическая сдержанность, умная умеренность в отборе художественных средств. Звуковое содержание наигрышей может иметь при этом самые разнообразные черты. Но и в уравновешенности, скромности исполнительской манеры, характерной для одних музыкантов, и в виртуозной порывистости или монументальном размахе игры, свойственных другим инструменталистам, отчетливо проступают качества ограничительные, организующие индивидуальные намерения в предписываемую традиционным сознанием-восприятием камерно-звуковую художественную форму.

Выбор и сочетание: открытая форма: Сборник, посвященный 75-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск, 1993. С. 77–81; Сапонов М. А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004. Гл. 5: Пространство инструментального музицирования. С. 159–195.

¹² Создание акустического фона-бурдона, отсутствие глушения струн, постепенное, ровное изменение длины струн, одинаковый их диаметр, неупотребление замши на палочках – все эти артикуляционные и органологические факторы, присущие народной традиции, служат в конечном счете выявлению цимбального звука, обладающего одним «из самых замечательных и этнически характерных свойств – богатством обертоновых призвуков, своеобразной звонкости и звонности, наконец, гулкости и сочности» (см.: Назина И. Д. Белорусские цимбалы в координатах «традиционное – современное». С. 88).

Взаимозависимость общепринятого и персонального культурных планов наблюдается и в отношениях музыкантов к своим инструментам. Одни исполнители предпочитают, например, иметь более крупных размеров цимбалы, обладающие интенсивным, мощным звучанием. Другие, наоборот, увлечены скромностью конструкции, прозрачностью тембровых возможностей инструмента. Несходство пристрастий порождается не только различиями звукотворческой манеры и оригинальностью личностных вкусов и свойств, но зависит и от принадлежности того или иного музыканта к определенной локальной традиции. В целом северо-белорусским исполнителям свойственна приверженность к общепринятому соотношению величин инструмента и палочек (цимбалы обычно сравнительно невелики по объему, палочки, напротив, в пропорции к инструментальному корпусу – длиннее)¹³. Всеми музыкантами, кроме того, отдаются исключительные предпочтения цимбалам традиционного – самодельного кустарного, а не фабричного производства.

Ударность, острота цимбального звучания естественно соотносится с кинетически-дробным началом народной пляски. Важнейшее (хотя и не единственное) назначение этого инструмента в северо-белорусской традиции состоит в сопровождении танцам. Но и во взаимодействии со сферой народной хореографии цимбальная темброинтонация обнаруживает в себе диалектическое сочетание резкого, ударного и обволакивающе-прозрачного звуковых планов. С одной стороны, подобная двойственность органично перекликается с характерным для традиционной хореографии противопоставлением старейшего – плясового и присущего более поздним видам – собственно танцевального художественного начал. С другой стороны, звуковая разноплановость выявляется стилистической двойственностью, содержащейся в индивидуальном формо-темброинтонационном творчестве цимбалистов. Протяженность тона, гибкость линий в сочетании с подчас неожиданно-прихотливым звуковедением обнаруживаются, например, в вальсах. Но все же наиболее выпукло ударные темброво-конструктивные свойства цимбал проступают в плясовых наигрышах. Сергей Леонидович Пятенюк (д. Яново, Городокский р-н, Витебская обл.) уверяет: «Заиграю на цимбалы, баба старая – и та не усядит. А другие играют так, что никто и не пойдет». Нам довелось быть свидетелями моментальной реакции на звучание цимбал. Старые крестьянки, войдя в деревенскую хату, заслышав только цимбальную игру, немедленно пустились в безудержный пляс.

Чрезвычайно существенный звуковой нюанс предстает в одной примечательной темброво-конструктивной подробности строя цимбал: при-

¹³ «Я делаю крючок, – объясняет Г. П. Шамак (белорусский народный цимбалист; д. Камень, Осиповичский р-н, Могилевская обл. – *А. Р.*), – по своей мере, чтобы было легко доставать все струны. Мне очень хочется, чтобы он был длинным, сантиметра двадцать три». См.: *Назина И. Д.* Белорусские цимбалы в координатах «традиционное – современное». С. 88.

сутствии расположенного на их левой части нижнего, дополнительного баса (остальные басы всегда натягиваются справа)¹⁴. Исполнительское вертикальное мышление вступает в соответствие с особенно чувствительным отношением музыкантов к этой необычной струне. Ее звучание и применение порождает разнообразные творческие идеи, приемы игры, способы построения формы. В разных зонах северобелорусской традиции имеются различные (в том числе индивидуальные) обозначения данной струны. Александр Емельянович Козлов (д. Езерище, Городокский р-н, Витебская обл.) использует по отношению к ней следующий термин: «подручный бас». Цимбалист объясняет ее назначение: «Дает такт, как барабан, как бубен. Подручный бас – не под каждый танец. В “Барыне” – нужен!» Уточняется, таким образом, специфически ударная предназначенность используемой струны. В отсутствие бубна этот тон принимает на себя функцию ритмического баса. Струна действительно находится «под рукой», располагаясь в максимальной близости к исполнителю. Еще один словесно-смысловой оттенок термина подчеркивает естественное удобство применения «подручного баса» при исполнении наигрышей, сопровождающих пляски. Кинетическое инструментальное начало непосредственно соотносится с ударностью, «моторностью» ног пляшущих; причем сближение этих двух сфер обнаруживается не только в технико-исполнительском плане, но и выявляется в самом мышлении музыканта, подразумевая необходимость использования специфически острых акцентирующих приемов в отдельных плясовых наигрышах (например, в «Барыне-Русского»).

Особенная, заметная роль отводится цимбалисту при его включении в ритуал. Всеобъединяющее значение предпослано в этих случаях обрядовой символической. Инструмент обретает знаковый ритуальный смысл, задаваемый, порождаемый творчеством музыкантов. Темброво-акустические свойства цимбала, с присущим им обволакивающе-сонорным колоритом, эффектом остаточных звучаний, сами по себе становятся явленным символом, запечатленным в темброинтонации. Инструментальные голоса выступают в роли особого ритуального атрибута, своеобразного звукового организатора пространства. Ансамблевое сочетание скрипки и цимбала приобретает глубокий смысл для носителей традиции, дающих подобному дуэту специальные, подчеркивающие его обрядовую сущность именованья: «Свадебный тембр», «Чисто свадебная музыка»¹⁵,

¹⁴ Некоторыми белорусскими цимбалистами басовые струны подразделяются на три группы: отдельно звучащий нижний бас; основные басы, натянутые до места расположения струн, проходящих через левую голосовую подставку; басы, установленные на дополнительных подставках. См.: *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. Минск, 1982. С. 29.

¹⁵ См.: *Ивашева Л. Л., Разумовская Е. Н.* Усвятский свадебный ритуал в его современном бытовании // Советская этнография. 1980. № 1. С. 94.

«Даўнішня музыка»¹⁶. Между тем именно цимбальному тону, с характерной для него объемностью, колористической многокрасочностью, принадлежит особая роль в звуковом заполнении, своего рода окутывании ритуального пространства. «Когда скрипка одна – это не музыка», – отмечает Николай Степанович Ворона (д. Боровка, Верхнедвинский р-н, Витебская обл.). Симптоматично, что подобное категоричное утверждение произносится скрипачом. Принципиальное, углубленное значение сонорности, пространственности цимбальной темброинтонации всеми музыкантами ощущается чрезвычайно остро.

Достаточно распространенному в практике цимбалистов приему глушения звука с помощью рук (в основном при завершении игры) дается немало народных обозначений. А. Е. Козлов поясняет: «Глушить звук – это значит закрывать». Далее следует решительное уточнение: «Закрывать не нужно!» В этом опровержении вполне употребительного в традиции исполнительского приема присутствует глубокий подтекст. Музыкант подчеркивает значимость длительности, протяженности цимбального тона даже в момент окончания наигрыша. Темброво-акустическая природа инструмента, его самая характерная – колорирующая звуковая краска не может быть уничтоженной, притушенной, «закрытой». Объемность, «бесконечность» цимбальной темброинтонации выносятся музыкантом на уровень художественного символа, напрямую соотносящегося с глубинным ритуальным содержанием и скрытой магической направленностью наружно воплощаемых тоновых обрядовых задач. С особенной отчетливостью проступает здесь двойственность природно-звуковых качеств цимбал. Творческая нацеленность музыкантов на активную, ударную, «утверждающую» артикуляцию перетекает в противоположную, контрастную сферу лирико-экспрессивного ритуального высказывания и чувства¹⁷.

В ритуале обнаруживались различные смыслы, предопределяющие объемность его содержания. Участники обряда осуществляли разные, несходные действия, испытывали неодинаковые, подчас остро конфликтные состояния. Инструментальные тембры оказывали многоплановое эмоциональное воздействие на присутствующих. Музыканты посылали чувственно различные, одновременно или последовательно реализуемые творческие импульсы. В центральных, узловых моментах северобелорусского свадебного обряда (во время надеда, благословления молодых, прощания невесты с отчим домом) обрядовые причита-

¹⁶ См.: *Скорабагатчанка А.* Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я. Мінск, 1997. С. 59.

¹⁷ Белорусский цимбалист Г. П. Шамак уточняет: «Я руками струн не закрываю, я не понимаю, что такое... заглушить струну. Мое дело играть, чтобы цимбалы гудели... А закрывать струны – это по нотам». См.: *Назина И. Д.* Белорусские цимбалы в координатах «традиционное – современное». С. 88. Тем не менее глушение звучания как особый исполнительский прием используется многими народными музыкантами.

ния нередко исполняются совместно с инструментальными наигрышами. Общепринятая ситуация может, однако, дополняться необычностью случая. Типичное оттеняется нестандартным. Гармонист Александр Иванович Лазаренко (д. Уклеенка, Россонский р-н, Витебская обл.) вспоминает: «Музыкант играет [при надеде – одаривании молодых] для того, чтобы не слышно было, как матка голосить, а то – заплачуть усе, а тады – успокоются. Музыкант нарочно играет сильнее. Тады – поголосють и бросють. Из гостей кто-нибудь советуеь: играй, чтоб ня чули [голошений]». Инструментальный голос затушевывает остроту эмоциональной скорби. Причитание словно смягчается тембром инструмента. Более распространенной все же оказывалась стимуляция музыкантами свадебных плачей, а иногда – их имитация. «Батъка заголосить на скрипке – тады и невеста заголосить!» – сообщает цимбалистка Мария Васильевна Иванова (д. Слободка, Городокский р-н, Витебская обл.). Ритуальное инструментальное звучание, призванное вызвать соответствующую эмоциональную реакцию у плакальщиц, содержит остро выраженный суггестивный смысл. Конфликтность различных чувственных планов составляют сущность обряда. Эмоции перетекают друг в друга. Образуется многоплановость переживаний. Восприятие инструментальных тембров приобретает чрезвычайное значение для слушателей, певцов, плакальщиц, для всей среды функционирования. «Невесте косу расплетают, венки снимают; музыкант играет нежно, хочется плакать», – вспоминает Агриппина Никифоровна Косенкова (д. Пруд, Городокский р-н, Витебская обл.). Эмоциональная двойственность становится неотделимой от типа мышления этнофоров, феноменологически пронизывая любые элементы культуры¹⁸.

Всеохватывающее музыкальное звуковое вещество, проникая в глубины человеческой личности, формирует темброинтонационные чувственные представления. И инструменталистам, и певцам свойственно привитое в детстве, укореняемое затем всю последующую жизнь символическое осознание мира. И мгновения жизни, и воплощаемые формы

¹⁸ Поэтическое осознание мира не только оказывается органичным элементом творчества, но и становится неотъемлемой частью жизни традиционного человека. С одной стороны, деревенским людям свойственна необыкновенная цельность мироощущения. С другой стороны, поэтический склад души неминуемо влечет за собой остроту, конфликтность внутренних представлений. Человек, пребывая в действительности, постоянно ощущает неясность, зыбкость собственного существования. Переживание ирреальности, призрачности жизни выражено в двойственности личностных чувств, действий, состояний. «Подобная двойственность является одной из основных черт механизма сознания в целом. То, что мыслит и само имеет смысл (создает сознание и сознанием является), в принципе должно быть явлением пограничным. Эта погруженность в двойственный мир всегда остро ощущалась поэтами, которые видели в ней сущность позиции человека среди окружающего его духовно-материального пространства» (Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 385).

искусства мыслятся чередой повторяющихся знаковых актов, событий и сопутствующих им эмоций. Исполнительницы свадебных голошений, например, представляя внутренним слухом интонационное (мелодическое и словесное) содержание плача, одновременно – априорно – слышат, ощущают в самих себе тембровые краски соответствующих инструментальных наигрышей¹⁹. В целом творческая личность музыканта оказывает интенсивное воздействие на участников обряда. Инструменталист, выступая ведущим персонажем события, в отдельные моменты предстает важнейшей знаковой фигурой ритуала, совершая, координируя его во времени и пространстве²⁰. Формы профессиональной деятельности музыкантов-инструменталистов («странничество», «скоморошество», «синкретизм» как универсальный, многосторонний способ взаимоотношений с окружающим миром) являют собой реликтовые типы старого «архаичного» поведения, и по сей день сохраняющего исключительную значимость для носителей традиции. Индивидуальная исполнительская стилистика, пребывающая в процессе постоянного взаимодействия с общепринятыми художественными нормами, дополняется соотношениями звуковых качеств инструмента и личностных свойств играющего на нем человека²¹. Особый масштаб указанные корреляции приобретают в искусстве цимбалистов. Именно у этих музыкантов наиболее отчетливо просматриваются черты двойственности, выраженные в манере игры, формах наигрышей, исполнительских приемах, творчески-поведенческих свойствах.

Цимбалы нередко мыслятся музыкантами своеобразным средством подкрепления, подчинения другим инструментам в ансамбле. Сольная игра занимает в традиции сопутствующее, не столь распространенное положение. Тем не менее многим цимбалистам присущ глубоко индивидуальный подход к искусству. Сольные формы музицирования носят оттенок камерности, интимности. В отдельных случаях цимбалисты могут играть для родственников, соседей, односельчан. В детстве, юности исполнители приобретали опыт сольного творчества на деревенских собраниях молодежи (посиделках, вечеринках). При проведении, организации свадеб (и других «взрослых» обрядов) традиционные предпочтения

¹⁹ См.: *Разумовская Е. Н.* Обрядовая инструментальная музыка как звуковой идеал праздника в слуховой памяти певцов // *Музыкант в традиционной и современной культуре*. СПб., 2001. С. 52.

²⁰ См.: *Назина И. Д.* Инструмент – музыкант – музыка в антропоморфных представлениях белорусов // *Живая старина*. 2003. № 1. С. 36–38; *Ромодин А. В.* О некоторых особенностях творчества традиционных северобелорусских музыкантов (ассоциации со скоморохами) // *Судьбы традиционной культуры: Сборник статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой*. СПб., 1998. С. 259–265.

²¹ См.: *Ромодин А. В.* Звукотворчество северобелорусских музыкантов (личное и традиционное, инструмент и стиль) // *Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука*. СПб., 2003. С. 52–56.

отдавались между тем инструментальным ансамблям. Слияние скрипичных и цимбальных тембров носило ритуальный характер. Многие исполнители могли быть одновременно цимбалистами и скрипачами. Все же музыканты предпочитали какой-то один, важнейший, основной для себя инструмент. Высокоодаренным исполнителям, в том числе и цимбалистам, собственная жизнь представлялась своеобразной, нескончаемой творческой дорогой. Каждодневное сольное музицирование оказывалось для них непременным атрибутом художественного и человеческого существования. На свадьбах, напротив, цимбалисты вели активную многолетнюю ансамблевую деятельность. Сочетание коллективного и индивидуального художественных планов непреложно свойственно сознанию традиционных музыкантов. Ансамблевая практика носила характер наружного – ритуального творческого изъяснения. Сольная игра, подчас скрытая от чужих глаз, содержала глубоко личностную ноту, приобретала характер внутреннего, интимного поэтического высказывания. Многим цимбалистам присуще особенно трепетное отношение к своему инструменту²².

Черты двойственности оказываются свойственными различным культурным реалиям и началам, включающим в себя и черты традиционного сознания, и способы творчески-исполнительских воплощений. Уже в методах настройки цимбал обнаруживаются противопоставленные друг другу художественно-стилевые возможности: нормативный звукоряд (на диатонической основе) – и обостряющие его высотно-нетемперированные соотношения отдельных струн; общий акустический сонорный колорит – и приемы построения отдельного цимбального хора «в розлив». Различные способы игры двойными ударами, репетициями, секундами свидетельствуют о стремлении исполнителей, с одной стороны, продлить интонацию, с другой – выявить дробность, сиюминутность ритма. Поиск цимбал и палочек, имеющих общепринятые объемные соотношения (корпус – небольшой, палочки – длинные), указывает на заложенную в самой традиции идею количественно-величинных противопоставлений.

Двойственность мышления музыкантов обнаруживает черты необычайной эластичности, гибкости. Интровертированность устремлений, индивидуализация взглядов органично согласуется с общепринятой традиционной установкой, выраженной в склонности к камерности коллективного звучания, приверженности к восприятию тембров отдельных инструментов, узнаванию творческих почерков конкретных музыкантов

²² По свидетельству И. Д. Назиной, «для исполнителя большое значение имеет не только физическое, но и психологическое единство с инструментом. Шамак (белорусский музыкант. – А. Р.) утверждает даже, что цимбалы существуют “для души и сердца”, что “их звук берет за душу”». См.: *Назина И. Д.* Инструмент – музыкант – музыка в антропоморфных представлениях белорусов. С. 37.

(об этом культурном феномене речь уже шла). Слушатели воспринимают исполнителя лично, персонально. Поэтому музыканты даже в ансамблях предстают в основном солистами. Оттого-то большие инструментальные составы, находясь в противоречии с традиционными предпочтениями, оказываются не по душе слушателям. Вместе с тем приветствуется артикуляционная сила, размах отдельного исполнителя, величина его личности, красочность звучания инструмента. Отсюда проистекает многолетний творческий поиск традиционных музыкантов. Для многих цимбалистов характерно стремление к широте фактуры, масштабности форм. Традиционные неоднозначные установки согласуются с двойственными отношениями музыкантов к инструменту, его конструкции, звуку. По свидетельству Степана Степановича Глебка (д. Горовцы, Миорский р-н, Витебская обл.), «на старых цимбалах было четыре баса, восемь голосов, а в *полосе* – четыре струны». На архаичных инструментах по сравнению с более поздними отчетливо просматривалась тенденция к уменьшению общего количества струн. Между тем внутри цимбального хора («полосы», по терминологии С. С. Глебка) использовались обычно четыре струны (на современных фабричных инструментах употребляются только три)²³. Григорий Данилович Батюлёв (д. Езерище, Городокский р-н, Витебская обл.) установил на собственноручно изготовленных цимбалах, в дополнение к четырем басовым, лишь шесть голосовых струн. В подобных органологических опытах народных музыкантов обнаруживается двойственность инструментального мышления, выраженная в смысловом противопоставлении различных величин. Увеличенное число *струн в хоре* традиционных цимбал, превышающая их количество на инструменте фабричного изготовления, свидетельствует об исполнительской тенденции к пространственному укрупнению темброинтонации. В то же время общепринятые предпочтения камерно-

²³ Слуховым ощущениям сопутствуют предметные, образные, ассоциативные представления музыкантов. Выраженные чувственно, они органично соотносятся и с синкретическим типом сознания человека, пребывающего в традиционной культуре. Колористическая звуковая «расцветка», нетемперированная острота цимбального хора подчеркивается народной терминологией. В образных обозначениях музыкантов проступает ощущение текучести, развернутости времени. Но этот процесс выражается своеобразно – через обозначение осязательности, «притрагиваемости» к физической материи – нити, пряже. Ощущаемый предмет не монолитен. Пряжа состоит из многих нитей. Цимбальный хор объединяют несколько струн. Образуемое общее единство составлено из мелких, необычайно сходных, но все же чуть разных элементов. Народные названия цимбального хора – *полоса*, *пасма*, *тасма*, *пайма* – «из терминологии прядения, означают “пучок, горсть, моток”». См.: *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. С. 29. См. также: *Даль В. И.* Толковый словарь. М., 1990. Т. 3: «Пасмо – отдел мотка льняных или пеньковых ниток». С. 22; «Паймо – связка ниток». С. 9. Предметные представления выражены чувственно. Физический мир воспринят слухом. Материальная нить, преобразованная в сознании, вылеплена звуком.

сти, скромности звуковых красок выявляются в старинной нормативной установке умеренного *общего числа* цимбальных струн.

В свойственных народной культуре антиномиях, помимо черт конфликтности, полярности, содержатся также импульсы, нацеленные на соединение, сближение. Пристрастие к индивидуализации тембров сочетается с необходимостью звукового слияния обрядовых инструментальных голосов. Личностным творческим намерениям сопутствуют совместные способы обнаружения (восприятия, воплощения) искусства. Разнообразные формы музицирования, творчески-исполнительского поведения сосуществуют в едином артикуляционном диалогическом поле²⁴. Инструмент вместе с играющим на нем человеком оказывается вовлеченным в целостный культурный контекст. Одним из действенных средств, соединяющих друг с другом различные традиционные содержательные планы, становится исполнительская терминология. Обозначения выявляют, в частности, единство художественных представлений музыкантов, играющих на разных инструментах. Егор Гаврилович Шабловский (д. Байдаково, Себежский р-н, Псковская обл.) использует термин «скрипичный строй» по отношению к цимбальным квинтам e^2 - a^1 и d^1 - g . Эти же тона музыкант называет «две голосовые», специально подчеркивая, что данное обозначение – скрипичное. Ориентируясь на указанные струны, скрипачи настраивали свой инструмент. «Голоса цимбальные», по Е. Г. Шабловскому, «это самый верх» – образное условное именование верхних звуков. «Голосами» называются также тона правой клавиатуры гармоника. Термины «выбивать», «подбивать» характеризуют игру на цимбалах. С подобными обозначениями, выявляющими звонкость, ударность цимбального звучания, соотносится термин «отбивать» (на гармонике, а также на скрипке, в случае сопровождения пляскам). Сходные названия используются и танцорами²⁵.

²⁴ О «формах творчески-исполнительского поведения» см.: *Земцовский И. И.* Этно-музыковедческие заметки об этнической традиции // *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура: In *memoriam*. СПб., 2003. С. 304–306. О феномене всеобъединяющего традиционного диалогического поля см.: *Земцовский И. И.* Проблемы музыкальной диалогии – антифон и диафония // *Вопросы народного многоголосия*. Боржоми, 1986. С. 11–12; *Земцовский И. И.* Музыкальная диалогика // *Из мира устных традиций: Заметки впрок*. СПб., 2006. С. 166–183.

²⁵ Для плясунов очень важным считается умение «выбивать». Если гармоника, скрипка «выводят» или «выкручивают», то цимбалы – «выбивают», «подбивают». Скрипка в традиционной музыке, помимо мелодического назначения, может нести и ритмическую функцию. Подобные (дискретные, «ударные») способы игры нередко используются скрипачами в танцевальных наигрышах. Об этом свидетельствует народная терминология: в случае сопровождения пляски, «надо чтоб и в скрипку четко “отбивал”, чтоб лёгко нога сама шла». См.: *Ромодин А. В., Ромодина И. А.* Взаимодействие инструментальной музыки и хореографии в народных эстетических представлениях // *Народный танец: Проблемы изучения*. СПб., 1991. С. 79.

Свойственное народным исполнителям вольное обращение с терминами и понятиями, с одной стороны, порождается гибкостью общетрадиционных культурных норм, с другой стороны, предопределяется свободой творческих инициатив и двойственностью представлений музыкантов. В северобелорусской инструментальной традиции существует три типа обозначений: 1) общепринятые; 2) так называемые переходные (варианты понятий распространенных); 3) собственно индивидуальные названия. Кроме целого спектра типических цимбальных терминов, относящихся к исполнительскому стилю, манере игры, а также к инструменту, его частям, строю, изготовлению, обозначающих струны, хоры, комплексы струн, характер звучания, имеются и индивидуальные понятийные изобретения музыкантов. В определении Е. Г. Шабловского «голоса цимбальные» присутствует чрезвычайно тонкий смысловой оттенок. Этим, казалось бы, общим словосочетанием музыкант обозначил не весь звукоряд, а лишь его верхние тона, сообщающие инструментальной темброинтонации специфическую серебристую окраску. Помимо выявления существенной черты цимбального колорита – прозрачности, легкости, сонорности палитры, здесь проступает и второй смысловой план, содержащий напоминание о ритуальной символике, об определяющей роли звучания цимбал в северобелорусской свадьбе. Свойственное Е. Г. Шабловскому представление об ансамблевой «подчиненности» цимбал здесь словно опрокидывается, опровергается его же решительным указанием на выдающуюся функциональную значимость этого инструмента в обряде. Со всей остротой проступает двойственность взглядов, неоднозначность творческого мышления музыканта²⁶.

Существенная роль отводится цимбалисту и его инструменту в ансамблевой игре. Термин «подбивать» указывает на первостепенность ритмической функции цимбал в инструментальной группе, но, кроме того, соотносится с представлениями об их моторной, поддерживающей танцоров роли. Цимбалы, ведущие обычно сопутствующую линию в ансамбле, выступают как бы орудием звуковой помощи другим инструментам. Многие исполнители отмечают особые качества возникающих при этом артикуляционно-психологических соотношений. «Под цимбалы легко играть», – признается гармонист Тадеуш Станиславович Турчанович (д. Горовляне, Глубокский р-н, Витебская обл.). Между тем пространственность темброинтонации, создаваемая как самим инструментом, так и владеющим им музыкантом, сообщает цимбальному звучанию черты полифункциональности (мелодико-гармонические, многоголосные элементы, регистровка, диафония, бурдон). Все звукоорганизующие свойства оказываются, однако, в подчинении главному –

²⁶ См.: Ромодин А. В. Традиционное и индивидуальное в терминологии северобелорусских народных цимбалистов // Проблемы инструментоведческой терминологии. СПб., 2005. С. 11–12; Ромодин А. В. Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. С. 116–132; 230–237.

центральной темброво-фактурной идее традиционного музицирования, воплощаемой глубокой творческой персонализацией. Индивидуальный смысл, личностный пафос непременно присутствует при этом не только в сольных, но и в коллективных способах обнаружения искусства. При видоизменении составов ансамблей, например, артикуляционно-психологические линии покинувших группу музыкантов ведут другие исполнители; звуковые функции недостающего инструмента берут на себя остальные, оставшиеся.

Поддерживающая роль цимбал в инструментальных группах уживается с углубленными сольно-фактурными представлениями и изощренным формотворческим мастерством музыкантов. Диалектическое осознание неоднородности, многоплановости темброинтонации выражено и в изобретательности звукового воплощения (артикуляции, нюансах, красках), и в разнообразии установок и взглядов исполнителей. В традиции женского цимбального музицирования тенденция к психологически-поведенческой вспомогательной звукотворческой роли прослеживается особенно отчетливо. Нередко дочери-цимбалистки пестовались отцами-скрипачами для участия в семейных ансамблях. Шел поиск наиболее желанной, близкой себе творческой и человеческой помощи. Многие женщины-музыканты между тем обладали незаурядной артистической силой; осознавая собственную одаренность, порой ее даже подчеркивали. М. В. Иванова, воспитанная отцом-скрипачом и много лет игравшая с ним в ансамбле, не без гордости вспоминала: «Вся окружка звала нас на свадьбу. Усё трещало! Гремело усё! Мы играли в Березно на свадьбе – никто меня не подменил. Меня мало кто подменить!» Цимбалисткам свойственно особенно эмоциональное видение своей неповторимости. Анна Васильевна Рыбакова (д. Узкое, Усвятский р-н, Псковская обл.) обладала утонченными, глубокими душевными качествами. Манера ее игры отличалась в первую очередь чертами камерности, изысканности. Тем не менее инструмент под ее руками мог подчас звучать и мощно, терпко, ритмически остро. Богатством природы предопределялась двойственность творчества. В силу жизненных обстоятельств, Анна Васильевна была отдалена от ритуальной практики.

Обрядовая атмосфера предполагала между тем особенно эмоциональное, возбужденное творческое состояние. Свадебных инструменталистов, ведущих непрерывное многочасовое музицирование, могли иногда подменять другие исполнители. Умение полностью выдержать требующий немалых физических и эмоциональных усилий процесс было предметом особой гордости для музыкантов, приобретая порой даже черты своего рода состязания. Упоминание М. В. Ивановой о невозможности найти достойную ей исполнительскую замену содержит не только оценку собственных творческих возможностей, но и указывает на навык цимбалистки, преодолевая усталость, выдерживать неизбежные в пору игры на свадьбе интенсивные психофизиологические нагрузки. Женское

творчество не доминировало в инструментальной традиции. Приоритет принадлежал исполнителям-мужчинам. Тем не менее женщины нередко оказывались одаренными музыкантами, обладавшими оригинальным творческим почерком и незаурядными свойствами натуры²⁷.

²⁷ По формулировке И. Д. Назиной, важнейшая этноопределяющая черта музыкально-инструментальной культуры белорусов «связана с закреплённостью звукоинструментального вида деятельности исключительно за мужской частью крестьянского населения. Ещё в конце XIX века это было отмечено одним из основоположников инструментоведения в Беларуси Н. Я. Никифоровским». См.: *Назина И. Д.* О базисных концептах исследования традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси. С. 57. За прошедшие сто с лишним лет, однако, в традиции произошли ощутимые изменения. В экспедиционных поездках нам довелось встретить немало женщин-музыкантов. Различного рода преобразования в культуре имеют между тем глубоко закономерные причины. Кажущиеся несоответствия, исключения связаны с сущностным началом традиции и оказываются порой типологически обоснованными. Во многих случаях изменения вызваны активными личностными творческими инициативами исполнителей. Деревенский человек склонен придерживаться норм, установок, присущих его собственной культуре. Нередко тем не менее индивидуальность стремится к выходу за рамки общепринятого, предначертанного. На обычном фоне мужской инструментальной традиции женщины-музыканты предстают теми исключениями, которые оттеняют, расцветивают, украшают нормативное культурное содержание. Подробнее см.: *Ромодин А. В.* О нестандартном в творчестве традиционных музыкантов // Музыкальная культура Беларуси і свету: Да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай. Мінск, 2006. С. 132–138.

Подобного рода психологическое соотношение мужского и женского начал в традиционном музицировании носило достаточно устойчивый характер. Егор Гаврилович Шабловский, повествуя о знаменитом в своей округе скрипаче и цимбалисте Емельяне Лемницком, уточняет: «У Амельки было два сыны – оба цимбалисты; он с ними играл свадьбы по очереди. Дочка его тоже играла на цимбалах». Вспоминая о собственном («контактном») опыте обучения, Е. Г. Шабловский подчеркивает: «Брат брал меня за руку; у меня – крючок между пальцев. И сестру так же научил!» Но проходит непродолжительное время, и Е. Г. Шабловский вдруг отмечает: «Женщины – не играли на инструментах!» Этот знаменательный парадокс порожден двойственностью мышления народных музыкантов. Цимбалистом отмечается, прежде всего, преимущественно мужской характер инструментальной традиции. Но приводимые им же самим факты безоговорочно свидетельствуют об участии женщин в исполнительском процессе. Парадоксальность мышления выражена у народных музыкантов в так называемых интерпретациях-противоречиях. В подобных интерпретациях выявляются и неоднозначность традиционных представлений, и свобода творческих взглядов, и индивидуальные особенности исполнителей. Общепринятая трактовка вторичности женского музицирования возобладала в данном случае над объективностью личного опыта. Но в противоречивости высказываний выявляется типичный подход исполнителей к искусству: психологическое осознание дополняющей роли цимбал в ансамбле; представление о творческой поддержке женщинами мужского первенства. О подобном примечательном случае сообщает Антон Александрович Василевич: «Был гармонист на трехрядке – Болесь из Христово; играл с дочкой на свадьбах – она ему подбивала на цимбалах». Вспомогательная женская музицирующая роль проступает в приведенных свидетельствах со всей очевидностью. Тем не менее индивидуальная звукотворческая воля решительно, неизменно свойственна женщинам-исполнителям.

Творчество традиционных музыкантов неотделимо от жизни. С самых первых шагов исполнитель погружен в собственную культуру. Его вниманию предоставлена целостная традиция, существующая во множестве элементов. Воспринимаются самые разнообразные жанры, пребывающие внутри постоянно сменяемых художественных, ритуальных, повседневных событий. Пространство и время ограничены локальной культурой, имеющей собственные поведенческие, артикуляционные черты. Изначально свойственный народной традиции синкретизм выражен у музыкантов-инструменталистов, во-первых, постоянством пересечений с любыми другими видами и жанрами творчества, во-вторых, универсализмом отношений с окружающим миром, умением многосторонне осваивать действительность. Исполнители не отделены от остальных людей «китайской стеной». Музыкант целиком вовлечен в собственную традицию, он всецело ей принадлежит. И напротив, сама культура становится частью внутреннего мира исполнителя. Синкретизм сознания, свойственный представителям народной традиции культуры, обнаруживается у музыкантов с предельной отчетливостью. Инструменталисты владеют разнообразными специальностями, профессиями. Многие сочетают исполнительское творчество с другими видами трудовой деятельности. В то же время музыкант – важнейший участник обрядовой жизни традиции. Знания, умения исполнителя-инструменталиста – краеугольный камень, содержательный фундамент ритуала. Первостепенное значение приобретает звуковая составляющая. Музыкант становится магом в звуке и за его пределами – в интонации, обряде, игре²⁸. Вместе с тем исполнитель максимально приближен к другим людям, участникам ритуала – певицам, плакальщицам, танцорам. Везде и всюду образуются глубочайшие человеческие и творческие контакты. Традиционный музыкант не высокомерен. Бесперывно стремится он к душевному сближению с другими. Эта гуманистическая направленность – основа творчества народных исполнителей. Вместе с тем незаурядные музыканты знают себе цену. Но у многих из них осознание собственной одаренности сочетается с простотой поведения в традиционной среде. Природная естественность существования, сближенная, взаимосвязанная с искусством, способствует порой возникновению у музыкантов феномена профессиональной творческой самостимуляции. Имя знаменитого северобелорусского скрипача Емельяна Лемницкого (д. Горы, Верхнедвинский р-н, Витебская обл.) прославлено легендами и историями: «Амель-

²⁸ Творческой магией владеют особые, исключительные лица. Органичные способности, предрасположенности к ее активному восприятию свойственны всем. Е. А. Зайцевой предлагается следующая гипотеза: «Стилистика календарных песен и наигрышей зависит не столько от приуроченности к определенному времени года, сколько от магической мотивации конкретного обрядового действия». См.: *Зайцева Е. А.* Музыка русского народного календаря в контексте традиционных национальных верований: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 20.

ка сильно любил музыку и любил, чтоб его приглашали играть. Если он узнает, что где-то свадьба, то в другую деревню сойдет, напросится, чтоб его играть пригласили. Тогда же останется в том доме жить два дни: его кормють, поють. И на вечеринку так же напросится: “Я буду играть!”»

Всем своим существом музыкант «встроен», погружен в традицию. Подобного рода неразделимость устанавливается, формируется, проживается прежде всего в глубине натуры исполнителя. Во внутреннем мире музыканта сосуществуют две разнонаправленные смысловые линии: устремленность к культуре в целом, другим ее представителям и, одновременно, тяготение к самому себе, нацеленность на обнаружение собственного творческого «я». Приверженность к самоуглублению проявлялась уже на ранних этапах исполнительского пути. В то же время подобные склонности органично дополнялись непрерывным общением со сверстниками. Музыканты постоянно играли на собраниях молодежи. В некоторых случаях они получали и приглашения от взрослых деревенских жителей. Между тем все существующие, приобретаемые умения и получаемые впечатления переплавлялись в горниле внутренних переживаний и чувств. Подобная двойственность порождается главным образом остроэмоциональной, природной силой традиционных исполнителей. Одновременная сопричастность и обособленность – корневое свойство мышления народных музыкантов²⁹. «Если хочется себе сказать что-нибудь, то я себе только играю», – признается гармонист Василий Михеевич Терешев (д. Вировля, Городокский р-н, Витебская обл.). Однако на свадьбе, ведя обряд, в обстановке ритуального веселья, музыканты создавали особенный импульс, собственной страстью распалили присутствующих. Не только в контексте событий – в поведении, общении, но и в тексте – в звучании наигрышей отчетливо выявляется одномоментное выражение разных эмоций, различных образных планов, содержащих, с одной стороны, удаль, гротеск, а с другой – созерцательность, углубленный лиризм. Двойственные свойства, присущие и мышлению, и художественной практике исполнителей, обнаруживаются на различных взаимосвязанных уровнях: темброинтонационном, общекультурном, психологическом. В манере игры, форме наигрышей, исполнительских приемах – повсюду существуют амбивалентные черты. Основопологающие звукотворческие принципы – побуждение и отстранение – одновременно, хотя и в различной степени, действуют в разных ситуативных контекстах. Подобная двойственность носит универсальный характер. В традиционной культуре она, может быть, наиболее отчетливо выражена. Исполнительские состояния (побуждение, отстранение) зависят

²⁹ См.: Ромодин А. В. Обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве // *Голос в культуре: Личность и звукотворчество*. СПб., 2010. С. 5–20.

от характера фольклорных ситуаций (открытые, закрытые)³⁰. Непосредственное интенсивное вовлечение музыканта в традиционную жизнь порождает своеобразный персональный ответ – мощное творческое самостановление. Обнаруживаются многообразные личностные типы. Дифференцируются они в основном по отношению-пристрастию музыканта к исполнительским принципам *побуждения – отстранения* и по степени его приближенности к так или иначе присутствующим в творчестве планам *обособленности – сопричастности*.

Искусство народных музыкантов, и автономное, и в то же время, имеющее множество пересечений (актуальных, символических) с окружающей средой, обладает чертами двойственности, конфликта. Жизнь, творчество, ритуал находятся в постоянном взаимодействии друг с другом. Форма неотделима от эмоции, представление – от чувства, действительность – от ирреальности. Творческий мир народных музыкантов обладает чертами двойственности. Искусство, рациональное и эмоциональное одновременно, непременно включает в себя форму. Но и в переживании этой формы содержится противоречие, двойственность, конфликт. В творчестве и восприятии сталкиваются различные, нередко противоположные друг другу средства, способы, чувственные планы. По Л. С. Выготскому, эмоции сами по себе обладают двойственной природой: «С одной стороны, чувство по необходимости лишено сознательной ясности, с другой стороны, чувство никак не может быть бессознательным»³¹. Нюансы звуковых высказываний основаны на интуиции и опыте, на соединении бессознательного и осознанного. Навыки подобного выражения представляют собой основу, «технологическую» канву искусства народных музыкантов. Не в исполнительском рационализме и даже не в самом материале, а в преподнесении себя, своего внутреннего «я», словно бы возникающего из прошлого опыта, обозначена кардинальная творческая цель традиционных исполнителей. В ней же – смысл создания, осуществления, «делания» формы. Начиная с ранних, первоначальных случаев скрытого, невидимого обучения, самоизоляции, народные певцы и музыканты ведут непрерывный поиск интуитивных творческих методов. Преобладает здесь живое, непосредственное излияние чувств, обычно, впрочем, скрытое за строгостью формы (композиции) и за отрешенностью исполнительского поведения и самоощущения. В подобной сдержанности обозначается условность, рельефность образа, подразумевается его символичность, ритуальность. Исполнитель неизбежно становится медиатором, способным не только покорять, но и завораживать,

³⁰ См.: Ромодин А. В. Восприятие восприятий: к изучению традиционного звуко-творчества // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2010. Ч. 1. С. 95–111.

³¹ Выготский Л. С. Психология искусства. СПб., 2000. С. 270.

гипнотизировать слушателя³². Отсюда – изрядная способность музыкантов к внушению, непреложность их участия, выполнения важнейшей сакральной роли в обрядах. От эмоционального взрыва, через условную символичность образа – к магии, умению «шамански», «колдовски» воздействовать на окружающих³³. Погружению в звуковую материю сопутствуют находящиеся за ее пределами ярко выраженные игровые черты. В то же время музыкант нередко находится в особой психической маргинальной зоне, ощущает призрачность, двойственность собственного существования.

Разнообразные звукотворческие средства, используемые традиционными цимбалистами, невозможно охватить нормативными, академическими, европейски ориентированными функциональными («мелодическими», «гармоническими») определениями и объяснениями. В манере игры, формах наигрышей, исполнительских приемах – всюду проступают нетривиальные, порой жесткие способы создания музыкальной ткани. Регистровка, сонористика, элементы бурдонирования – все эти средства, естественным образом соотносящиеся с пространственно-обертоновой природой инструмента, направлены на преодоление нормы, ориентированы на создание резкости, «авангардности» звучания. Мышление цимбалистов – тембровое, горизонтально-вертикальное – «сплавленное», внутренне единое. В этом сочетании – и согласованность, и конфликт. В нем – двойственность понимания и совершения искусства. Целостное художественное впечатление уравнивает противоположности. Пьесы цимбалистов – это формы свободной тембровой организации, словно отбрасывающие навязанную извне искусственную, регламентированную функциональность.

Безгранично воздействие традиционного исполнительского искусства на слушателей. Сила творческой магии музыкантов произрастает из изощренности звуковых форм в соединении с простотой интонационного высказывания. Устремленные к общению с человеком и содействующие самовыявлению, побудительные и вместе с тем отстраненные, инструментальные, в том числе цимбальные, наигрыши наполнены жи-

³² В творчески-исполнительском процессе, неразрывно связанном с жизнью музыканта, душевные усилия переплетены с чертами его физического склада. Происходит постоянное взаимопроникновение кинетических и эмоциональных, движущих и переживаемых, внешне-жестовых и внутренне-артикуляционных творческих планов. У музыкантов особенно отчетливо выявлены их одновременные проявления. Подобная двойственность присуща человеческой природе в целом. Об эмоциональном мире традиционных исполнителей см.: Ромодин А. В. Эмоции в жизни и творчестве народных музыкантов // Звук и отзвук. М., 2010. С. 152–169.

³³ Инструментальное творчество обладало особой магической властью, воздействуя на окружающих, ритуальными средствами преобразуя действительность. См.: Ромодин А. В. Творческая магия музыкантов и волшебные шествия // Временник Зубовского института. Пасха: Многообразие культурных традиций. СПб., 2009. Вып. 3. С. 69–77.

востью и мощью. Звуковое магическое воздействие этих форм музыки предопределяется двойственностью мышления и творчества народных музыкантов.

Фактурно-стилевые типы северобелорусского цимбального музицирования

Одноголосные фактурные стили

1. Лирически-созерцательный одноголосный фактурный стиль



Фрагмент свадебного ритуального наигрыша «Як доруть молодых».

А. А. Василевич (1911 г. р., д. Завороты, Витебская обл., Глубокский р-н).

Зап. 1992 г.

2. Остроэкспрессивный одноголосный фактурный стиль



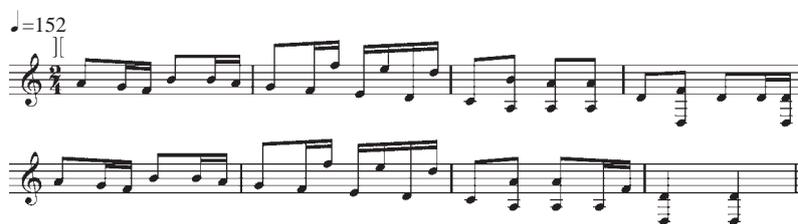
Фрагмент танцевального наигрыша «Цыганка».

О. И. Шлыков (1925 г. р., д. Пудоть, Витебская обл., Витебский р-н).

Зап. 1984 г.

Многоголосные фактурные стили

3. Виртуозный трехъярусный (высокие, средние голоса, басы) фактурный стиль с использованием элементов скрытого двухголосия и стремительной одноголосной манеры звуковедения



Фрагмент танцевального наигрыша «Полька-трасучка».

Е. Г. Шабловский (1929 г. р., д. Байдаково, Псковская обл., Себежский р-н).

Зап. 1989 г.

4. Монуменальный трехъярусный фактурный стиль



Фрагмент танцевального наигрыша «Лявониха».

С. И. Жизневский (1918 г. р., д. Сарья, Витебская обл., Верхнедвинский р-н).

Зап. 1989 г.

5. Эпически-колокольный многоплановый фактурный стиль



Фрагмент свадебного ритуального наигрыша «Блаславення».

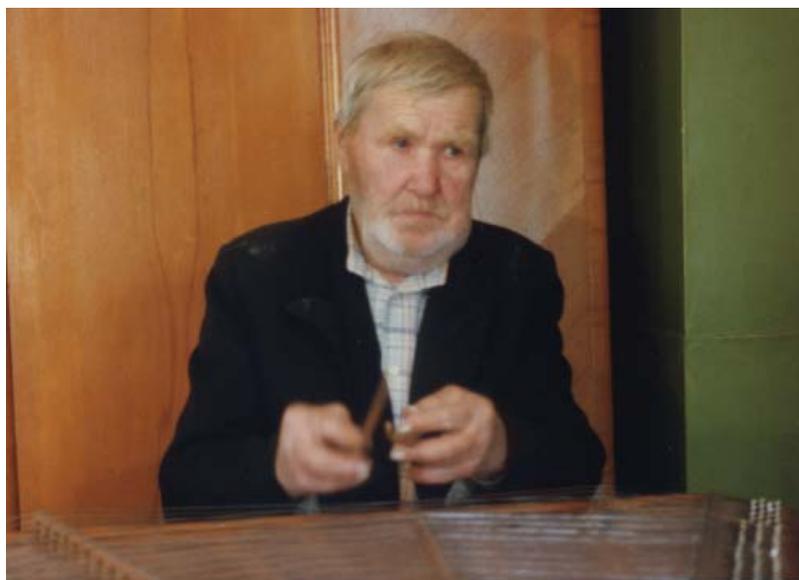
Н. И. Андреев (1920 г. р., г. Велиж, Смоленская обл.). Зап. 1992 г.

В диалектике общего и частного, во внутреннем видении соотношений целого – формы и тонких исполнительских нюансов, в умении сопоставлять и реализовывать конструктивно-организующие звуковые противоположности высвечивается логика мышления народных музыкантов, их творческая глубина и изобретательность. Исполнители смешивают краски, выстраивают во многих случаях разноплановую, сочетающую различные цимбальные регистры формотворческую архитектуру. Об амбивалентности, присущей поведению народных музыкантов, сообщал еще классик белорусского этноинструментоведения Н. Я. Никифоровский, почти не упоминая, однако, о двойственности, скрытой в глубине музыкального мышления традиционных исполнителей и обнаруживающейся в разнообразии оттенков их игровых фактурных стилей*.

* См.: Никифоровский Н. Я. Дудар и Музыка. Наст. изд. С. 212. См. также: Назина И. Д. Дихотомия как принцип народной систематизации традиционной музыкально-инструментальной культуры // Отечественная этномузыкология. СПб., 2011. Т. 1. С. 283–290.



Сергей Леонидович Пятёнок, д. Яново, Витебская обл., Городокский р-н.
Фото С. Жиркевича, 1988, Яново



Сергей Леонидович Пятёнок.
Фото У. Моргенштерна, 1992, в д. Вировля (Витебская обл., Городокский р-н)

Волыночные наигрыши у русских гармонистов¹

1. К постановке проблемы

В первом издании «Толкового словаря живого великорусского языка» (М., 1861) В. И. Даль в статье «Дуда» описывает некий духовой инструмент: «народное музыкальное орудие у пастухов, ребят, нищих, редко употребляемое вместе с прочими народными музык. орудиями (гудком, балалайкою, волынкою, рожком (то есть жалейкой. – У. М.))». Как мы видим, собиратель XIX в. рассматривает волынку как один из обычных народных инструментов у русских. Исторические источники показывают, что с XVI в. русская волынка связывается со скоморохами, а во второй половине XVII в. широко бытовала и в крестьянской среде, где инструмент был популярен вплоть до появления ручной гармоники². Тем не менее на сегодняшний день не сохранилась ни одна достоверно русская волынка. Также мы не располагаем фотографиями ее, звукозаписями или сколь-либо подробными описаниями игры на этом инструменте. Но, судя по всему, русская волынка не исчезла бесследно. В свое время я пытался выявить некоторые особенности игры псковских гармонистов, связанные, вероятно, с исполнительским стилем волынки³. И все же представленные в указанной работе «волыночные» признаки в игре русских гармонистов основываются лишь на единичных случаях и еще не дают повод соотнести конкретные наигрыши на гармонике с волыночным репертуаром (хотя заметна общая связь волыночного стиля с инструментально-вокальным жанром «под песни», то есть с местными неплясовыми наигрышами, предназначенными прежде всего для уличных шествий⁴). К тому же предположительные реликты волыночной игры

¹ Предлагаемая работа является расширенным переводом статьи «Die Sackpfeifenmelodien der russischen Harmonikaspieler» (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 2009. № 25). Автор выражает благодарность редактору настоящего сборника за любезное разрешение на предварительную публикацию немецкоязычной версии.

² Подробнее см.: *Morgenstern U. Nothing but a bagpipe (A Study of the Russian Volynka)* // *Studia instrumentorum musicae popularis I. New Series* / Hg. G. Jähnichen. Münster, 2009.

³ *Моргенштерн У.* К вопросу о корнях современной традиции игры на балалайке и на гармонике в России // *Судьбы традиционной культуры: Сб. статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой.* СПб., 1998. С. 164–186.

⁴ Об этом репертуаре см.: *Моргенштерн У.* «Великолукский Скобарь» и его восточные соседи. Этническая и этномузыкальная идентичность // *Севернорусские говоры.* Вып. 10. СПб., 2009. С. 16–58; *Моргенштерн У.* Частушка как этномузыкально-фольклорная проблема // *Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятия:* Сб. науч. статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. 2011. С. 83–99.

лишь отдаленно соотносятся с конкретными свидетельствами об этом инструменте. В настоящей работе мы пытаемся нарисовать картину и в том и в другом отношении более определенную.

Используемые нами исторические и этнографические материалы относятся главным образом к русско-белорусскому пограничью (Псковской, Тверской и Смоленской обл.) – территории носителей северобелорусских диалектов⁵. В подобном случае читатель вправе требовать объяснения этнической принадлежности, заявленной в заглавии статьи. Известно (не в последней очереди по работам А. В. Ромодина и А. А. Гаджиевой), что юг Псковщины, а также юго-запад Тверской области не только в диалектологическом отношении, но также в значительной степени в этномузыкологическом плане принадлежат к северобелорусской традиции. Возникает вопрос: уместно ли соотнести этнографические свидетельства и косвенные данные о волынке в этом регионе со знаменитой белорусской дудой? Возражения по этому поводу (не раз выражаемые мне в устной беседе некоторыми белорусскими коллегами) не лишены основания. И все же есть два момента, позволяющие поставить вопрос несколько иначе: во-первых, это *этническая неопределенность* инструмента, во-вторых, *этническая определенность* значительной части репертуара, с которым мы сталкиваемся в поисках реликтов волыночной игры.

Что касается белорусской волынки, дуды⁶, то прежде всего придется констатировать ее недостаточную изученность. Несмотря на солидное количество источников⁷, до сих пор не документированы и не собраны воедино желательным образом имеющиеся музейные экспонаты (в Республике Беларусь и вне ее)⁸, этнографические описания, фотографии.

⁵ На юге Псковской и западе Тверской обл. носители белорусских говоров называли себя «поляками» – в отличие от скобарей, носителей западно-среднерусских говоров. Относительно языковой ситуации ссылаемся на работу А. С. Герда «Очерк исторической диалектологии Верхней Руси (История ландшафта)» (СПб., 2001). К этномузыкальной ситуации ареала см. также: *Моргенштерн У.* «Великолукский Скобарь». Указ. изд.

⁶ Поскольку различие волынка–дуда носит прежде всего языковой, но не обязательно органографический характер, в настоящей статье термин «волынка» может использоваться как собирательный.

⁷ *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Самозвучащие, ударные, духовые. Минск, 1979; *Скорабагатчанка А. В.* Беларуския народныя музичныя инструменты XX стагодзя. Мінск, 2001. Воздержимся от комментариев по поводу *паганюфильских* фантазий В. Н. Кульпина (Дуда как феномен белорусской культуры // *Аўтэнтычны фальклор: Проблемы захавання, вывучэння, успрымання: Зб. навуковых прац удзельнікаў V Міжнароднай навуковай канферэнцыі* (Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2011 г.). Минск, 2011. С. 167–169). Подобные работы, на наш взгляд, ничего не дают для изучения дуды, а являются, скорее, свидетельством современного мифотворчества.

⁸ По сведениям А. Сурбы – аспиранта кафедры белорусской и всемирной художественной культуры Университета культуры и искусств (Минск), в музеях Республики Беларусь на сегодняшний день хранится всего два аутентичных экземпляра во-

Не составлены также карты типов инструментов. Тем не менее можно уже сейчас установить разнородность и полиэтничный характер известных нам инструментов. В Беларуси бытовали дуды высокого уровня и качества изготовления, с выточенными из дерева согнутыми раструбами (*рогавень*) чантера⁹ (*перабор*) и бурдона (*зук*)¹⁰. По сложности конструкции этот тип волынки (илл. 4) в Восточной и Северной Европе уступает разве что инструментам западнославянской и карпатской групп. Немаловажно подмеченное Е. Р. Романовым обстоятельство, что выделка раструбов (выточенных из ценной карельской березы) «в деревне очень затруднительна»¹¹. Волынки подобной конструкции известны были также в Литве (илл. 2) и еще в XIX в. носили название *Labanoro dūda* – по названию деревни, где сосредоточен был волыночный промысел¹². (В данной работе мы используем исторический термин *Labanoro dūda* и для белорусских, и для литовских инструментов, имеющих сходную с описанной Романовым конструкцию, поскольку в инструментоведении до сих пор нет типологического названия подобной волынки.) По сведениям А. Л. Маслова, в приведенной И. Д. Назиной волынке из Поднепровья¹³ выточенный раструб мог заменяться бычьим рогом. С другой

лынки (см.: *Сурба А.* Асаблівасці традыцыйных дуд з музейных калекцый Беларусі // *Аўтэнтычны фальклор: Праблемы захавання, вывучэння, успрымання.* С. 238–240). Хочется надеяться, что благодаря изысканиям молодого ученого (являющегося к тому же превосходным музыкальным мастером) будет составлен полный каталог сохранившихся белорусских волынок – желательнo с учетом литовских инструментов.

⁹ Позволяем себе использовать английское название игровой мелодической трубки волынки, как это принято и среди современных городских русских волынщиков. Термин «бурдон» нами применяется в том числе в значении «бурдонная трубка».

¹⁰ *Романов Е. Р.* Вымирающий инструмент // *Виленский календарь на 1910.* Вильно, 1909. С. 124 (копией этого недоступного в Германии источника я обязан Е. Е. Шмидту из г. Кёльна. В свое время при участии Л. З. Копелева текст был переведен на немецкий язык); *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Самозвучащие, ударные, духовые. С. 108. В этой работе со ссылкой на Романова приводятся сведения о дуде «с тремя гуками из Дисненского уезда Виленской губернии» (с. 110). К сожалению, здесь возникло недоразумение. У Романова (с. 126) изображен инструмент (с необычным тройным бурдоном) из Люцинского у. Витебской губ. (современная Латвия), относящийся, скорее всего, не к белорусской, а к латгальской традиции.

¹¹ Там же. С. 125.

¹² *Sliužinskas R.* The Bagpipe in Lithuanian Traditional Instrumental Music (реферат на Симпозиуме Международного Волыночного фестиваля в г. Страконице 1995). С. 2. Этот источник, как и ниже указанный реферат И. Таула, любезно предоставил автору Ф. Шнайдер из Крефельда.

¹³ *Назина И. Д.* Становление и развитие белорусского этноинструментоведения как специальной научной дисциплины // *Белорусская этномузыкология: Очерки истории (XIX–XX вв.).* Минск, 1997. С. 216. Выражаю благодарность В. Калацею, обратившему мое внимание на этот, недоступный в Германии, источник.

стороны, из последней монографии А. В. Скоробогатченко¹⁴ видно, что в XIX в. в Белоруссии встречались и волынки с прямыми чантером и бурдоном, а также без раструбов. Инструменты такого типа широко распространены были в Латвии, Эстонии и Швеции¹⁵. Встречаются они отчасти и на Украине (Тернопольская обл.)¹⁶, а также на лубочных картинках с изображениями московских скоморохов XVIII в.¹⁷ Самая восточная разновидность этого типа волынки (по имеющимся данным) – чувашский *сърнай*¹⁸. Обработка меха (сшитого из кожи), выделка чантера (выточенного) и наличие бурдона приближают сарнай к северноевропейскому типу волынки¹⁹ и ясно противопоставляют его всем другим поволжским разновидностям (тяготеющим скорее к Кавказу, Переднему Востоку и к Средиземноморью).

Но очевидно и то, что изучение самой волынки с национального ракурса и в этой части Европы не слишком перспективно²⁰. Имеется в виду изучение органографическое, то есть на уровне морфологии, без учета репертуара и музыкальной стилистики. На уровне же репертуара этническая определенность выражена порой яснее. Как будет видно ниже, инструментальные формы, позволяющие предположить связь с волынкой, в интересующем нас ареале (несмотря на ее этническую разнородность), главным образом все же относятся к русской традиции уличных наигры-

¹⁴ *Скоробогатченко А. В.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Рис. 15, 17 (в наст. раб.: илл. 7, 8). В данном издании на фото 10 изображен «Виленский дударь: кон. XIX – нач. XX в.» с типичной *Labanoro dūda*. В качестве источника указан Национальный музей истории и культуры Беларуси. На самом деле речь идет о снимке М. Кушинского (Kuściński) из Варшавского журнала «Naokoło Świata» (1905, 3, 24. S. 369). Фотография называется «Kobziarz litewski» – «Литовский волынныйщик» (*Przerembski Z. J. Dudy, Instrument mało znany polskim ludoznawcom.* Warszawa, 2007. Рис. 10). К сожалению, в распоряжении А. Скоробогатченко оказалась фотография, где эта надпись отрезана. Журнальный же источник является вторичным по отношению к более полной и качественной фотографии с названием «Дударь белорусский», находящейся в Польской национальной библиотеке (илл. 5). Здесь четко обозначен географическое происхождение фотографии из Дисненского у. Виленской губ. (современного Миорского р-на Витебской обл.).

¹⁵ *Allmo P.-U.* Säckripan i Norden. Stockholm; Uppsala, 1990.

¹⁶ *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975. № 128. О происхождении инструмента см.: *Благодатов Г. И.* Каталог собрания музыкальных инструментов. Л., 1972. С. 17.

¹⁷ Подробнее см.: *Morgenstern U.* Nothing but a bagpipe. Op. cit.

¹⁸ *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Указ. изд. № 187.

¹⁹ На это указывает и В. И. Яковлев: «Не исключено, что в распространении этого типа волынки (с бурдоном и сшитым мехом. – *У. М.*) у поволжских народов сказало влияние славянских и прибалтийско-финских народов» (Волынка у поволжских народов // Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья / Отв. ред. и сост. З. Н. Сайдашева. М., 1884. С. 81).

²⁰ Корреляция этнического начала с органографической характеристикой в Средней и Восточной Европе наблюдается только у западнославянской группы волынок. См., например: *Režný J.* Der sorbische Dudelsack. Bautzen, 1993, 1997.

шей «под песни», захватывающей в Белоруссии лишь север Витебщины, а также к русскому плясовому репертуару («Русского», «Камаринская»), развитому в Белоруссии прежде всего на русском пограничье.

2. О волынке в Псковской, Тверской и Смоленской областях

Посмотрим сначала на исторические и этнографические источники о волынке в обследованном регионе – на Псковской, Тверской и Смоленской земле. В начале XVII в. проживавший в Пскове немец Теннис Фенне (не проявлявший, кстати, углубленного этнографического интереса, а лишь составлявший словарь для практических целей ганзейских купцов) перечислял некоторые музыкальные инструменты, в том числе дуду (*sackpype*), то есть волынку²¹. Ярким свидетельством о волынке являются записки Юста Юля²². Датский посланник не без симпатии описывает выступление ансамбля 16-ти штатных скоморохов тверского коменданта (27 декабря 1709 г.) – среди них волынщики, скрипачи (гудочники?), ложкари, плясуны, акробаты. Разносторонний анализ звукового мира этого удивительного ансамбля, а также необычная личность его хозяина, несомненно, представляют перспективную задачу для скомороховедения.

Ценное изображение волынки имеется в гравюре из книги английского миссионера Роберта Пинкертона, долгое время жившего в Петербурге и Пскове, а также посетившего территорию современной Беларуси (илл. 6)²³. Автор упоминает волынку и в описании быта русских крестьян: «...Летом вечера часто проводятся на открытом воздухе, поюци хором, пляшущи под волынки или балалайки, развлекаясь народными играми»²⁴. На гравюре, приведенной Р. Пинкертоном, чантер и бурдон

²¹ Hammerich L. L., Jakobson R. Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian, Pskov 1607, vol. II: Transliteration and Translation. Copenhagen, 1970. S. 39 [1607, S. 57].

²² «De hafde og giort sig Castanetter af træskeer med bielder paa enden, som de sloge med, spillede paa seckepiiber og giger, dantzede og hafde» (En Rejse til Rusland under Tsar Peter. Dagbogsoptegnelser af Vice- Admiral Jus Juel, Dansk Gesandt i Rusland, 1709–1711. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1893. S. 130). Этот источник представлен в статье: *Morgenstern U.* «Musicae subtilioris ignari sunt» – «einen beinahe auch liebreicheren Ton». The Western Reception of Russian Folk Instrumental Music and Dance in the 16th to the 18th Centuries // Historical Source Criticism (ICTM Study Group on Historical Sources: Proceeding from the 17th International Conference in Stockholm (Sweden, May 21–25, 2008) / Hg. S. Ziegler. Stockholm, 2010. P. 269–288.

²³ См.: Английский миссионер Роберт Пинкертон и его мемуарные заметки о Псковской губернии пушкинских времен (1818 г.) / Пер. В. В. Беяева; под ред. И. Н. Ермаева. Псков, 2011.

²⁴ «In summer the evenings are often spent in the open air, in singing in chorus, dancing to the bagpipes or ballalaiki, and amusing themselves with national games» (*Pinkerton R.* Russia, or, miscellaneous observations on the past and present state of that country and its inhabitants: compiled from notes made on the spot, during travels, at different times, in the service of the Bible Society, and a residence of many years in that country. London, 1833. P. 78).

имеют одинаковую длину – что характерно для шведской волынки, но также соответствует изображениям на русских лубочных картинках XVIII в. Обе трубки снабжены раструбами, скорее всего из коровьего рога, что также нередко наблюдается в русских волынках. По авторитетной оценке И. И. Шангиной (ссылаюсь на личное сообщение), изображение костюмов сильно стилизовано. Отнести источник к какой-либо конкретной местности не представляется возможным, хотя женские костюмы соотносятся, скорее, с севернорусскими. Что же касается изображения самой волынки, то ее трудно отнести к визуальным штампам того времени: инструмент, с одной стороны, довольно самобытен и не имеет прямых аналогов в иконографии; с другой стороны, на гравюре волынка изображена весьма реалистично как в морфологическом плане (изображение козьего меха), так и в функциональном отношении (позиция рук, способ игры). Такой натурализм встречается нечасто и указывает на реальное отображение исполнительской ситуации.

У жителей Псковской губ. В. И. Даль выявил термин *зук* как название волынки. Термин *дуда* у Даля относится (помимо прочего) к волынке в Псковской и Тверской губ., а также в Беларуси (Западный край, по тогдашней терминологии). В рукописи К. В. Квитки «Волынка»²⁵ имеются краткие сведения о волынщиках в городах Великие Луки (XIX в.) и Нелидово (XX в.), а также в д. Ильино (ныне Тверская обл.), то есть у смоленских белорусов²⁶. Относительно подробные свидетельства о волынке (дуде) имеются начиная с середины XIX в., по большей части на белорусской диалектной территории. Так, знаменитый педагог и филолог П. Д. Шестаков (1826–1889) в специальной работе о смоленских говорах (преимущественно Духовщинского у.) дает ценнейшие свидетельства о дуде в общественной жизни крестьян.

Смоленский крестьянин любит скот и бережет его, не прочь от работы, хоть и не большой к ней охотник; но удовольствия своего рода и доморощенную свою музыку дуду он любит прежде всего. Вот как отзываясь, например, мужичок о своем сыне: у меня такой сын: борода до пояса, а на дуде ни пик (т. е. не пикнет ничего). И это он говорит с большой досадой: видно, что недостаток сына затрагивает его заживо. Смоленская пословица еще яснее указыва-

²⁵ Рукопись Гос. музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва). Ф. 275. № 234 (к сожалению, из-за утраты записок вследствие кражи в Пражском метро автор на данный момент не в состоянии назвать страницы рукописи). К рукописи приложены перепечатанные (и соответственно обозначенные) отрывки из статьи Романова (1909). Скорее всего, по этой причине в работе И. Д. Назиной некоторые наблюдения Е. Р. Романова по недоразумению приписаны К. В. Квитке (см.: *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Самозвучащие, ударные, духовые. С. 111).

²⁶ Об ильинском исполнителе на парной флейте Е. И. Клюеве Квитка в указанной рукописи пишет, что тот умел играть и на волынке и купил бы такой инструмент, «если был бы случай».

ет на то, как любят смоляне домашний, национальный инструмент: они предпочитают его заморской музыке – скрипке.

Скрипка играет, да денег не мает;
А дуда гудет да денги берет.

Т. е. хоть скрипка и хороша, хоть она и играет, да никто ее не слушает; а дуда и проста, и гудет, да деньги берет²⁷.

Тот же автор описывает праздник сенокоса: были установлены круговые качели, «на которых в праздники развеваются укосники; качаются девицы с песнями; а хозяин, опираясь на балдовню (трость. – У. М.), глядит, как веселится молодежь. Для оживления общества является домо-рощенный артист с дудой, любимым инструментом народа. Собирается вокруг него толпа, а начинается песенка вроде такой:

Ай ду ду, дуду, дуду!
Сидит жоров на дубу
И играет на дуду.
У (в) жулейку (инструмент вроде дудочки)
Помаленьку.
Прилетела синица,
Журавова сестрица,
Ударила по носу:
Пошло горе по лесу и т. д.»²⁸

Из описаний П. Д. Шестакова видна социальная значимость дударского искусства, выражаемая в том числе в оплате музыканта («денги берет»). Вне сферы профессионального музицирования игра на дуде также представляла собой источник эстетического удовольствия. В то же время дуда была показателем статуса основательного мужчины. Об этом хорошо говорит подчеркнутое П. Д. Шестаковым разочарование отца в сыне, от которого, по-видимому, следовало бы ожидать умение играть на дуде, – также как и вплоть до нашего времени деревенский музыкант нередко заодно еще и крепкий хозяин, умелый ремесленник и уважаемое в деревне лицо²⁹. Весьма любопытны сведения об отношении смоленских крестьян к скрипке, к чему мы еще вернемся.

²⁷ Шестаков П. Д. Смоленский говор // Смоленские губернские ведомости. Часть неофициальная. 1853 (14 ноября). № 46. С. 368.

²⁸ Там же, примечания в скобках в оригинале.

²⁹ Личностные типы северобелорусских музыкантов подробно освещены в работах А. В. Ромодина. См., напр.: Традиционные рассказы о северобелорусских музыкантах // Музыкант в культуре: концепция и деятельность. СПб., 2005. С. 102–120. Здесь уместно вспомнить и о таких случаях, когда родители не жалели материальных затрат на обучение детей игре на музыкальном инструменте – как раз в тех традициях, где экономической выгоды от этого занятия ожидать не приходилось. Ср.: *Morgenstern U. Die Musik der Skobari // Studien zu lokalen Traditionen instrumentaler Volksmusik im Gebiet Pskov (Nordwestrußland). Bd. 1. Göttingen, 2007. S. 169, 170, 177, 178.*

Из ржевской д. Бобровки (ныне Оленинский р-н Тверской обл.) есть сведения священника С. Разумихина об использовании волынки и других музыкальных инструментов в святочных вечеринках: «После песни начинаются обыкновенные русские пляски. Пляшут барыньку, так называемого голубца и русского казачка, под гармонию, скрипку, балалайку, свирель, а нередко и под дуду»³⁰. Известны едкие замечания К. А. Верткова³¹ по поводу органографической погрешности этого источника (отождествление функций надувной трубки и чантера, что часто встречается, кстати говоря, и в иконографии – рисунок в работе С. Разумихина показывает мешок с одним чантером, вставленным наоборот, ил. 2). Все же явные эти недостатки не исключают правильного изображения и описания самого чантера – прямого, без раструба. Если боровичская дуда имела бы раструб (деревянный или из коровьего рога), он вряд ли был бы не замечен даже непосвященным в органологии представителем духовенства. О бурдонной трубке С. Разумихин не упоминает, хотя безбурдонная волынка из козьего меха в Восточной Европе в XIX в. была бы весьма необычна. Н. И. Привалов сообщает о фотографии, снятой в 1902–1905 гг. А. В. Комаровым на народном гулянии в Пореченском у. Смоленской губ. (ныне Демидовский р-н Смоленской обл.), показывающей волынщика, играющего на инструменте с одним бурдоном и чантером³². По словам исследователя, смоленский музыкант играл «на подобной же волынке»³³, как и указанный С. Разумихиным «русский народный волынщик», имевший инструмент с одним бурдоном и одной «жалейкой». Последний термин, скорее всего, позволяет говорить о чантере с коровьим рогом, поскольку у Н. И. Привалова термин «жалейка» относится только к таким инструментам. На дуде Смоленской губ. с коровьим рогом на чантере, как и на бурдонной трубке, играл московский музыкант-коллекционер Иван Павлович Чарвинский (1883 [1884?]-1973). Коллекция бывшего сотрудника Москонцерта распалась еще при его жизни. О возможных сохранившихся фотографиях или записях музыканта мы на данный момент сведениями не располагаем. Тем ценнее рисунок дуды, выполненный по нашей просьбе музыкантом и экспериментальным мастером Валерием Брезгуновым (илл. 3), опыт и знания которого мы с благодарностью используем.

³⁰ Разумихин С. Село Бобровки и окружной его околоток. Тверская губерния, Ржевский уезд // Этнографический сборник, издаваемый РГО. Вып. 1. СПб., 1853. С. 269.

³¹ Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. М., 1975. С. 139.

³² Привалов Н. И. Описание народных музыкальных инструментов коллекции им. Н. И. Привалова. Рукопись Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. 1912. С. 57. Автор выражает благодарность директору Выставки музыкальных инструментов музея В. В. Кошелеву за предоставленную возможность работать с рукописью. К сожалению, местонахождение фотографии установить не удалось.

³³ Там же.

Чрезвычайно ценным для нашей темы оказались сведения о бытовании волынки (дуды) в Жарковском р-не Тверской обл., любезно предоставленные С. Н. Старостиным. Благодаря этому сообщению, автором статьи были собраны сведения о дуде на станции Кащёнки и в д. Зеленьково Тверской обл. Свидетельства позже подтвердились также во время экспедиций в Бельском и Западновинском р-нах той же области и в Духовщинском, Демидовском, Смоленском р-нах Смоленщины³⁴.

На станции Кащёнки до сих пор вспоминают дуду или рассказы о ней: «Это еще до нас, еще мене не было на свете. <...> Это мамка моя рассказывает, что они под дуду гуляли. <...> А, говорит, такой надутый, говорит, потискивает он ее под рукой. А тут что-то, пищик наверное, какой-то, пищал. И, говорит, плясали, просили его по праздникам, на дуду, кто играл» (Анна Васильевна Мищенко, 1928 г. р., д. Залужье). Как наша собеседница, так и другие уроженцы д. Залужье вспоминают дударя Семена, умершего еще до войны в преклонном возрасте. Варвара Валентиновна (1922 г. р., фамилия неизвестна) сама еще видела этого музыканта: «У нас такой дед (Семен. – У. М.) играл. <...> Помним. При нас он умер». «Жили бедно очень». Семен жил на хуторе. Но на дуде играли и бродячие музыканты. «Были такие, на свадьбы их приглашали, ну, там, наверное, на какое гуляние. Но... мы их не видали <...> тоже такие разные музыки у их были. И дуда тая. <...> Родители рассказывали, как они ходили, что им давали. На свадьбу их приглашали. Тогда дуде не было музыкантов. Это теперь стало много их». На вопрос, имели ли бродячие свое хозяйство, собеседница отвечала определенно: «Тух! Ничего у их не было. Так они и бродили».

Скорее всего, именно к Семену относятся воспоминания Анатолия Евдокимовича Крылова (1933–2008) из д. Зеленьково. В конце тридцатых годов «ходил такой мужик, игравший, кусок хлеба зарабатывал. <...> Ходил по деревням. Кто что даст. Заиграет на тую дуду». Вопрос: «А могли плясать под его игру?» – «Плясали, а как же! <...> А он сам песни пел, под дуду под ету». Для меха «выделявали овчинку³⁵. Как-то вшивали, надували, трубку вставляли и дули». Чантер выглядел так, «как пищик раньше был. <...> Прямая [трубка]. Из ольхи делали, пищик этот». Пищик – местное название игровой трубки сигнальной жалейки

³⁴ Экспедиции, материалы которых представлены в настоящей статье, главным образом проводились в 2005 и 2006 гг. при поддержке Немецкого научного сообщества (Deutsche Forschungsgemeinschaft). В них принимали участие сотрудники сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург) А. В. Ромодина и В. В. Виноградов, а также журналист И. И. Стесев, педагог-музыкант Е. В. Бородулина и студент-фотограф Р. В. Кошелев. Дополнительные исследования велись на смоленско-тверском и псковско-тверском пограничье летом 2009 г. совместно с музыкантом и музыкальным мастером Д. В. Новиковым (Санкт-Петербург) и И. И. Стесевым.

³⁵ Позже собеседник склонился к тому, что была использована именно козья шкура.

(рог)³⁶ без учета раструба. Наличие натурального рога Анатолий Евдокимович отрицал. Когда для уточнения ему были показаны схематические рисунки прямого чантера, чантера с раструбом из коровьего рога и согнутого перабора *Labanoro dūda*, то собеседник показывал на прямой чантер без раструба. О дуде как некогда обыкновенном инструменте на вечеринке говорят рассказы, сообщенные Анной Ивановной Антоновой (1921 г. р.) из соседней с Зеленьково д. Афонино: «А она... большая труба такая сделана... и мех такой сделан, надувается. Вот как начинают петь, играть. И тут мех надувается. Что он выговаривает, то он, мех, тоже выговаривает. <...> Раньше ж не было таких музыков. Все самодельные были. <...> Не видела, только знаю, что говорили так. <...> Еще моя matka и батько говорили, что были на вечеринке, на дуду играли – и все». Упоминание о «большой трубке» скорее можно отнести к бурдону.

На самой западной окраине Жарковского р-на, в д. Рудня, Василий Павлович Иванов (1935 г. р.) помнит игру дударя Иосифа в предвоенные годы: «Он тискает, воздух идет, а он перебирает». Чантер Иванов описывает точно так же, как и А. Е. Крылов из д. Зеленьково: «как пищик» – то есть как прямой ствол ольхового рога. На вопрос о возможном раструбе из рога Иванов ответил определенно: «Нет, все равно прямая». Собеседник дал и указания о репертуаре Иосифа: «Русская. Обязательно». И рассказы о дуде, и самого Иосифа помнит Иван Андреевич Рогов (1922 г. р., д. Церковище, Западновинского р-на, ныне Цикарево): «Была дуда. <...> Вроде дудка и какой-то мешок под мышкой. <...> Я только слышал». В середине сороковых годов Иосифу было лет «пятьдесят, не меньше». Варвара Васильевна Коршакова (1934 г. р. в д. Козлы, ныне проживает в г. Западная Двина) указала и на прозвище руднянского музыканта, скорее всего именно Иосифа: «Я помню человека и как рассказывали про его, как он играл. <...> Это дело до войны было. <...> Я знаю – Дударь. Как его называли по имени, не знаю, не помню. А Дударь – значит, он на дудке играл». Музыкальное прозвище может указывать на профессиональную деятельность Иосифа, но, несомненно, подчеркивает и признание его игры со стороны односельчан. Муж собеседницы, гармонист Николай Максимович Коршаков (1933 г. р., д. Солово), ссылаясь на рассказы Николая Ивановича Иванова (род. в д. Козлово Жарковского р-на), так описал дуду: «С кожи сделана. И вот, поджимали под паху, подтис-

³⁶ Разновидность *A* верхневолжской жалеики по типологии, предложенной С. Н. Старостиным; см. его работу: О некоторых разновидностях пастушьих музыкальных инструментов верхней Волги // Методы музыкально-фольклористического исследования. Сборник научных трудов. М., 1989. С. 64–81. М. М. Горшков для аналогичных инструментов (с берестяным раструбом и небольшим количеством отверстий) на верховьях Западной Двины использует название «ольховый рог»; см.: *Горшков М. М. Ольховый рог*. М., 2002.

кывали, играли. А тут играют – перебирают пальцами на дуду». Место этих наблюдений установить не удалось. В д. Коротыша Шарাপовского сельского округа Западнодвинского р-на Алексей Иванович Беляев (1930 г. р.) дуду сам не видел, но весьма живо передал впечатления его отца о дударском искусстве: «Тут тискивает... пальцами перебирает... а музыка получается красивая. Ай какая красивая!»

Некоторые, хотя не очень определенные, сведения о волынке удалось получить от уроженцев Бельского р-на Тверской обл. (так называемая Тверская Смоленщина). Когда участник экспедиции Д. В. Новиков продемонстрировал игру на волынке собственного изготовления (с чантером от болгарской гайды), Иван Николаевич Николаев (1929 г. р., д. Чичата, ныне проживающий в пос. Озерный Смоленской обл.) тут же признал инструмент, знакомый ему с раннего детства. Нина Петровна Евстратова (1926 г. р., д. Бондарево, ныне проживающая в д. Кавелщино) прокомментировала игру Новикова однозначно: «Такая была! <...> Хорошая музыка (то есть инструмент. – У. М.). Хорошая. Была, была и у нас такая. <...> И Завидовку, и Цыганочку, и Семеновну играли на такой». Ценность сведений о репертуаре снижена тем, что о «Завидке» собеседница заговорила лишь после соответствующего вопроса собирателя. Более определенно о репертуаре волынки высказался Ефрем Иванович Иванов из соседнего Духовщинского р-на Смоленщины (1926 г. р., д. Вервище, ныне проживающий в с. Пречистое). Увидев рисунок смоленской дуды (илл. 3), собеседник заметил, что до войны в его родной деревне на таком инструменте играл плотник Тарас: «...и на этом, и на скрипке». Иванов назвал и сферу деятельности музыканта: «Он на свадьбах играл», и наигрыши из его репертуара: «Завидовка» и «Барыня». Надо заметить, что «Завидовская», по некоторым сведениям, вошла в местный репертуар в тридцатые годы. Ее название иногда было перенесено на более ранние неплясовые наигрыши жанра «под песни».

По рассказам гармониста Демидовского р-на Анатолия Николаевича Антонова (1937 г. р.), в д. Козюли на дуде играл уроженец Руднянского р-на, бывший конюх С. М. Буденного Данил Герасимов, умерший примерно в 1990 г. в возрасте 90 лет. В качестве воздушного резервуара музыканту служил бычий пузырь. Игровая трубка была обмотана берестой, надувная трубка – «изогнутая ко рту, саксофон примерно». «Играл он, коленями сжимал этот... шар этот. И в это время играл (сидя. – У. М.)». А. Н. Антонову мы обязаны и сведениями о репертуаре дударя: «Камаринскую, может быть, играл, помню. Немножко. Потому что она (дуда. – Ред.) уже была разбитая. Она еле звучала, когда я ее видел. Но помню, что он Камаринскую выводил немного». Сферой деятельности волынщика был свадебный обряд: «Говорил, на свадьбах играл (в д. Козюли. – У. М.)». Использование бычьего пузыря приближает в некоторой

мере инструмент деда Данила к русским волынкам³⁷. Традиция обматывания духовых аэрофонов берестой также больше тяготеет к Средней и Северной России, чем к Беларуси, к которой по диалектологическим признакам относится Демидовский р-н Смоленской обл.

Любопытны и косвенные свидетельства о волынке во фразеологии. В Псковском областном словаре³⁸ приводится сравнение клеща с музыкальным инструментом: «он, клещ, натяница как дудá, тóлстый» (Пустошкинский р-н). В том же районе зафиксировано идиоматическое выражение «натянуться как дуда» в смысле *сделать недовольное лицо, обидеться*³⁹. Несмотря на то что дуда в современной деревенской речи может означать (особенно благодаря подсказке собирателя) какой угодно аэрофон, здесь не подлежит сомнению сравнение с мехом волынки (другой аэрофон никак не может надуваться). В Жарковском р-не Тверской обл. нам встречалась аналогичная поговорка, связанная с конкретным волынщиком: «И с тех пор, как: „ах, ты, Семенова дуда“. Обзываемся мы теперь так. <...> Если кто сердитый, говорим: „а-ой, Семенова ты дуда!“» (Анна Васильевна Мищенко, 1928 г. р., д. Залужье). «Что сердитый... тянувший сидит: „Что ты сидишь, как дуда Семенова, тянувший? Почему не веселый?“ Это... говорим. А чаво так, что тая дуда такая невеселая была?» (односельчанка собеседницы). Вариант поговорки, возникший, очевидно, из-за незнания волынки, был записан нами в д. Медведово Бежаницкого р-на Псковской обл.: «натянуться, как дударь». Дударями на памяти наших собеседников называли, скорее всего, музыкантов, играющих на флейте. Но историческая связь с бытованием волынки и в этом районе весьма вероятна. Дальнейшее изучение подобной фразеологии может дать более определенную картину распространения инструмента. Небезынтересно и сравнение, записанное в д. Спицино (Великолукского р-на), то есть от скобарей, севернее территории носителей белорусских говоров, поляков: «Была́ дудá, а́на́ как пробка, духом игра́ть на́да»⁴⁰. Ви-

³⁷ См. обобщающие сведения Я. Штелина (Nachrichten von der Musik in Rußland // Beylagen zum Neueränderten Rußland / Hg. Haigold M. J. J. Riga; Leipzig, 1770. Т. 2. S. 70), а также наблюдения И. Г. Беллермана (Bemerkungen über Rußland in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse. Erfurt, 1788. Т. 1. S. 364–365). Последний автор называет волынку «при больших общественных увеселениях самым любимым инструментом», а также подчеркивает близость более простых русских волынок в окрестностях Санкт-Петербурга к эстонскому *torupill*. Об использовании бычьего пузыря говорит и знаменитая «Старина о большом быке». См.: *Власова З. И.* К вопросу о традиции в фольклоре («Старина о большом быке» в свете историко-этнографических данных) // Русская литература. 1982. № 2. С. 170.

³⁸ Вып. 10. СПб., 1994. С. 37.

³⁹ Там же.

⁴⁰ См. указанную статью в Псковском областном словаре. Сведения о деревне (ныне Куньинский р-н) получены из картотеки Словаря при филологическом факультете СПбГУ. Автор выражает благодарность сотрудникам факультета за разрешение пользоваться этими чрезвычайно ценными этнографическими материалами.

димо, не до конца понятное сравнение с пробкой вызвано все же ассоциацией с прочно замкнутым сосудом, находящимся под давлением, каким является воздушный резервуар волынки.

3. Дуда и скрипка в Северной Беларуси

За долгое время волынка во многих странах Европы занимала чуть ли не первое место в крестьянской музыкальной практике. Вытеснение ее прежде всего связано с массовым распространением классической скрипки, а в значительной мере и с рожденной еще в эпоху барокко идеей инструментального ансамбля с подвижным, акцентуированным басовым сопровождением. Позже и ручная гармоника сыграла свою роль. Процесс этот в народной музыкальной практике начался еще в XVIII в. в Австрии⁴¹, а в XIX–XX вв. (в большей или меньшей степени) охватил другие страны Европы – Венгрию⁴², Румынию⁴³, Швецию⁴⁴, Эстонию⁴⁵, Латвию⁴⁶. Не была исключением и белорусская дуда, хотя главная причина ее исчезновения, на наш взгляд, еще не нашла достаточного отражения в современной белорусской этноорганологии.

По упомянутым выше наблюдениям П. Д. Шестакова, еще в середине XIX в. дуда была «любимым инструментом» смоленских крестьян. Несколько позже появляются первые свидетельства о вытеснении волынки скрипкой и другими инструментами у северо-восточных белорусов.

⁴¹ В немецкоязычных землях – за исключением района Эгерланд в Богемии – волынка исчезла в XVIII в.; см.: *van der Meer J. H.* Beitrag zur Typologie der westeuropäischen Sackpfeifen // *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*. Bd. I. 1969. S. 104. Г. Хайд для Австрии последнее связывает с распространением классической скрипки, а также с вытеснением бурдонного принципа гармонически ориентированным басовым сопровождением; см.: *Haid G.* Bordunierende Formen im Ländler // *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. 25. Wien, 1976. С. 88–99.

⁴² По мнению Б. Шароши, в Венгрии в XIX в. прежде всего цыганские капеллы вытеснили волынку, ставшую впоследствии инструментом любительских музыкантов и нищих. См.: *Sárosi B.* Professionelle und nichtprofessionelle Volksmusikanten in Ungarn // *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*. VII. 1981. S. 14–15.

⁴³ *Habenicht G.* Die rumänischen Sackpfeifen // *Jahrbuch für Volksliedforschung*. 1974. № 19. S. 123.

⁴⁴ *Лунг Я.* Шведская народная музыка. М., 1981. С. 46.

⁴⁵ «Расцвет эстонской вольночной музыки продолжался до начала XIX в., потом начался ее уход. Волынка сначала была вытеснена скрипкой» (*Taul J.* Der estnische Dudelsack togurill, реферат на Симпозиуме Международного вольночного фестиваля в г. Страконице, 1979. С. 2). То же пишет И. Тынурист: «До середины XIX в. волынка считалась главным музыкальным инструментом на свадьбе, замененная впоследствии скрипкой, а наконец ручной гармоникой» (*Tonurist I.* Pillimees pulmas // *Pillid ja pillimäng eesti külaelus* [Инструменты и инструментальная музыка в эстонских деревнях]. Tallinn, 1996. С. 100. Цит. по резюме на нем. яз. С. 103).

⁴⁶ «Gradually replacing the old instruments, especially bagpipes, and partly adopting their repertoires, the violin became the most popular folk-music instrument in and after the 1800s» (*Muktupavels V.* Latvia // *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 8: Europe. New York; London, 2000. С. 504).

Журналист и писатель В. О. Михневич приводит поговорку «Волянка и гудок сберегли наш домок», которой будто бы дразнили витебцев. «Значит ли это, – спрашивает автор далее, – что витебцы прославились волянщиками, подобно тому как ярославцы – песенниками, вятчи – свистоплясцами и пр.? Во всяком случае ныне, как известно, волянка и гудок употребительны гораздо меньше прежнего, их вытеснили такие новейшего изобретения инструменты, как гармоника, скрипка и т. под.»⁴⁷ Крупный собиратель П. В. Шейн пишет о том, что в Белоруссии «дудари уступили теперь место скрипачам или скоморохам»⁴⁸. Также и Н. Я. Никифоровский в обширном исследовании «Дудар и музыка» первого называет предшественником «музыки, т. е. скрипача»⁴⁹. Наконец, о вытеснении волянки крестьянскими ансамблями с участием скрипки пишет Е. Р. Романов: «На свадьбе же дударя можно видеть теперь только в том случае, если она совершается в его деревне. Тут он является героем дня, и новейшие „музыки“ – скрипка и цымбалы – волей-неволей уступают свое место дударю»⁵⁰. О свадебном обряде Городокского р-на тот же автор замечает: «После закуски жених отвозит невесту домой; позади их едут сватъи, поют песни, а музыканты играют на дудах, а в последнее время на скрипке с бубном»⁵¹.

Налицо параллель поначалу скептического отношения к скрипке как к народному инструменту – со стороны и крестьян, и интеллигенции (В. О. Михневич, Е. Р. Романов) с неприязнью по отношению к гармонике несколько лет позже, когда скрипка уже прижилась. В часто цитируемой статье из «Харьковских губернских ведомостей» говорится о том, что на Смоленщине в деревнях на гуляниях «пресловутые „гармоники“» встречаются «очень редко: крестьяне предпочитают скрипку, балалайку, свирель и рожок, находя, что гармоника „годится только разве для гульбы в кабаке, а не для песни“, то есть не для аккомпанемента пению»⁵². Тем

⁴⁷ *Михневич В. О.* Очерк истории музыки в России. СПб., 1879. С. 84, 85.

⁴⁸ *Шейн П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. I. Ч. 1. СПб., 1887. С. 530. «Скоморох» в Северной Белоруссии довольно распространенное название скрипача и других профессиональных музыкантов. Собиратель предполагает и более раннее распространение скрипки: «Из музыкальных инструментов в прежнее старое время были в ходу дуда и скрипка, и преимущественно первая» (там же). При этом Шейн, правда, опирается на такой малонадежный для исторической органиологии источник, как песенные тексты, в то время как цитированное выше положение явно основывается на собственных наблюдениях.

⁴⁹ *Никифоровский Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дудар и музыка // Этнографическое обозрение. 1892. № 2–3. С. 185. См. наст. изд. С. 212.

⁵⁰ *Романов Е. Р.* Вымирающий инструмент. С. 127.

⁵¹ *Романов Е. Р.* Белорусский сборник. Вып. 8: Быт белоруса. Вильно, 1912. С. 395.

⁵² № 233. 11 сент. 1889. С. 3. Записки представляют собой часто цитируемый пересказ статьи из газеты «Новое время» (к сожалению, без указания номера), еще не вошедшей в этномузыкаловедческую литературу.

не менее в статье имеется косвенное свидетельство о позднем появлении народной скрипки: «Благодаря этой любви к музыке, создалось в губернии в последнее время скрипичное искусство как кустарный промысл»⁵³. Еще Е. Р. Романов подтверждает, что «пошлая гармоника... по народным воззрениям, символ распушенности и развращенности молодежи, успешней вкусить от плодов пресловутой фабричной цивилизации во время отлучек на отхожие промыслы»⁵⁴. Между тем какую карьеру сделала «пошлая гармоника» всего за несколько десятилетий! Этот процесс подтверждается возникновением, например, профессиональной школы великолепных гармонистов-виртуозов, открытой в 1980-е гг. А. В. Ромодины в Городокском р-не Витебщины⁵⁵.

Свидетельства этнографов середины XIX – начала XX в. в целом подтверждают процесс постепенного вытеснения волынки классической скрипкой (в частности как ансамблевого инструмента) в Витебской Белоруссии. Причина этому, с одной стороны, в сложности изготовления дуды и ухода за ней, а с другой – в изменениях исполнительского стиля и репертуара⁵⁶. Правда, Е. Р. Романов описал и случаи, когда аудитория отдает предпочтение дуде перед «новейшими музыками» – скрипкой и цымбалами. Таким образом, прагматические соображения музыканта могут вступать в противоречие с эстетическими представлениями его окружения. Заметим, что игра на волынке представляет значительные технико-исполнительские трудности. Если начинающий музыкант на скрипке – пусть она в более позднее время и «самы цяжки инструмент»⁵⁷, – несомненно, через несколько дней в состоянии сыграть какой-то короткий мотив, то для волынщика освоение элементарных штрихов (деташе, стакато – не использованием струи воздуха, а исключительно через орнаментику) – задача, требующая длительного времени.

На территории сегодняшней Беларуси самые ранние свидетельства об инструменте с названием «скрипка» или «скрипица/скрыпица» относятся к XVI в.⁵⁸ В Польше еще в XV в. *skrzypce* была атрибутом низ-

⁵³ Там же.

⁵⁴ Романов Е. Р. Вымирающий инструмент. С. 123.

⁵⁵ Ромодин А. В., Ромодина И. А. Традиционное искусство Поозерья. Вып. 1: Обрядовая музыка. Грампластинка. Ленинград: Мелодия, 1989, С20 29387 000; Вып. 2: Вечериночная музыка. Ленинград: Мелодия, 1990, С20 30043 002.

⁵⁶ Никифоровский Н. Я. Дудар и Музыка. Наст изд. С. 218–219, 223; Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты. Самозвучащие, ударные, духовые. С. 119, 120. По словам Е. Р. Романова, дударь «упорно не желает играть заносных „кадрелей“, „полек“, „леньтия“ (ляньсье) и т. п.» (Вымирающий инструмент. С. 127). Однако знаменитый городокский дударь Г. Славчик, помимо традиционных плясок и свадебных мелодий, играл и «полечку» (транскрипция: *Моргеништерн* У. К вопросу о корнях современной традиции игры на балалайке и на гармонике в России. № 4; название записи «полька» относится, очевидно, только к первому разделу композиции).

⁵⁷ Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты. Струнные. Минск, 1982. С. 96.

⁵⁸ Там же. С. 109.

ших слоев общества⁵⁹. Возможно, это разновидность фиделя, по крайней мере, не скрипка, которой тогда еще не существовало⁶⁰. Вряд ли белорусские источники XVI в.⁶¹ позволяют иную трактовку. На каких инструментах играли белорусские городские скрипачи⁶², сказать трудно. Надежные свидетельства о белорусской скрипке в крестьянской среде относятся лишь к XIX в. Это несколько изменяет представления о скрипке как о древнем смычковом инструменте. В Северо-Восточной Белоруссии (в отличие от Центральной Псковщины⁶³) во время появления классической скрипки в деревне инструменты типа средневекового фиделя (гудка) давно уже вышли из употребления (иначе этномузыкологи нашли бы хоть какие-то сведения о них). Достаточно позднее заимствование скрипки витебскими и смоленскими крестьянами в то же время процесс весьма не механический, и можно только удивляться тому, как органично прижилась «заморская скрипка» в местных традициях.

⁵⁹ *Stęszewski J.* Geige und Geigenspiel in der polnischen Volksüberlieferung // *Die Geige in der europäischen Volksmusik* / Hg.: W. Deutsch, G. Haid. Wien, 1975. С. 26. Перев. на рус. яз.: Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. М., 1988. Ч. 2. С. 63. Выдвинутые некоторыми польскими и русскими исследователями предположения о будто бы польских народных истоках классической скрипки подвергались основательной критике Э. Далиг. См.: *Dahlig E.* Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce. Warszawa, 2001.

⁶⁰ *Stęszewski J.* Geige und Geigenspiel in der polnischen Volksüberlieferung. С. 22 (на рус. яз. см.: *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. Ч. 2. С. 59).

⁶¹ *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Струнные. С. 109.

⁶² Там же. Автор упоминает скрипачей городов Клецка и Белицы.

⁶³ Имеются в виду сведения об инструментах без выемок по бокам из Опоченского (*Мехнецов А. М.* Народная традиционная культура Псковской области. Обзор экспедиционных материалов. Т. II. СПб., 2002, С. 458), Локнянского и Новосokolьничского (там же, с. 59), а также из Островского р-на (*Morgenstern U.* Die Musik der Skobari. Т. 1. S. 109–110). Эти данные соотносятся с бытованием гудка в Пскове (*Привалов Н. И.* Гудок. Древнерусский музыкальный инструмент, в связи с смычковыми инструментами других стран. СПб., 1904. С. 20, 21) и в Островском р-не в середине XIX в. (*Morgenstern U.* Die Musik der Skobari. Т. 1. S. 108–109). Немаловажны и многочисленные свидетельства о вертикальном способе держания скрипки у псковичей, неизвестном в Беларуси, где исполнительская техника инструмента подробно изучена (*Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Струнные. С. 93–96). Подобные сведения, собранные Приваловым «в одном из глухих уголков Псковской губернии» (*Привалов Н. И.* Гудок. С. 29), недавно были подтверждены наблюдениями А. М. Мехнецова в Гдовском (*Мехнецов А. М.* Народная традиционная культура Псковской области. С. 84), Островском, Палкинском (С. 274), Красногородском (С. 458–459), Порховском (С. 638), Локнянском и Новосokolьничском (Там же. Т. 2. С. 59) р-нах. В то же время трудно соотнести с гудошной традицией и факт изготовления скрипки с долбленным корпусом, и скрипичную исполнительскую фактуру у русских музыкантов (подробнее об этом: *Morgenstern U.* Die Musik der Skobari. Т. 1. S. 361–364).

4. Наследие волынщиков

Вернемся теперь к стилевым элементам волынки в игре на гармонике. В указанной выше работе 1998 г. мы пытались выявить следующие признаки: 1) постоянный бурдон в басовой партии на протяжении целого инструментального периода или значительной его части, 2) активное обыгрывание репетиционных звуков мелодии (необходимое волынщику для артикуляции), 3) нисходящая вступительная фраза. Последний признак, правда, можно соотнести и с псковской двойной жалейкой, оказавшей значительное влияние на местный гармошечный исполнительский стиль (старинная новоржевская тальянка – резуха) не только в фактуре и гармонической структуре, но и в орнаментике местных наигрышей⁶⁴. Постоянно такого рода фразу (нисходящую вступительную) использует и белорусский дударь Г. К. Славчик из Городокского р-на Витебской обл., игра которого была записана Е. В. Гиппиусом в 1931 г. (№ 1, 2)⁶⁵. Г. Г. Славчик, как правило, с помощью подобной формулы обозначает тематические разделы композиции.

Почти во всех частях Псковской, Тверской и Смоленской обл., в которых найдены исторические и этнографические сведения о волынке⁶⁶, у местных гармонистов наблюдаются в большей или меньшей степени типологические признаки волыночной игры. Подобные признаки в репертуаре подавляющего большинства музыкантов мы находим в местных наигрышах «под песни». На Псковщине и на пограничных территориях Тверской обл. – в «Великолукском скобаре»⁶⁷. Нередко черты исполнительского волыночного стиля встречаются в «Камаринской», в Восточной Белоруссии (и у «поляков» Южной Псковщины) также известной как «Лявониha»⁶⁸. Из всех знакомых нам гармонистов лишь знаменитый

⁶⁴ *Morgenstern U.* The double clarinet trostyanki in the Pskov region. Once more on the sources of Russian accordion playing // *Concepts, Experiments, and Fieldwork. Studies in Systematic Musicology and Ethnomusicology* / Hg. R. Bader, Ch. Neuhaus, U. Morgenstern. Frankfurt am Main, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Wien. 2010. С. 325–349.

⁶⁵ См. цитируемый И. Д. Назиной (Беларуская народная инструментальная музыка. Минск, 1989. № 135) наигрыш из сборника З. В. Эвальд «Песни белорусского Полесья» (М., 1979. С. 135). Некоторые наигрыши музыканта были также помещены в нашей статье (*Morgenstern U.* К вопросу о корнях современной традиции игры на балалайке и на гармонике в России) по записям Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом). Автор пользуется случаем еще раз выразить глубокую благодарность дирекции ИРЛИ и сотрудникам Фонограммархива за предоставление копий.

⁶⁶ Лишь в Порховском р-не это косвенные данные (гук как название басовых клавиш на гармонике).

⁶⁷ Название наигрыша условное, типологическое. В традиции наигрыш с его функциональными разновидностями называется «Под песни», «Под драку», «Скобаря», «К девкам», «От девок», а в Тверской обл. также «По деревне» или – в более позднее время – «Калинка» или «Великолукская».

⁶⁸ См. примеч. в сборнике И. Д. Назиной «Беларуская народная инструментальная музыка» (Минск, 1989) к наигрышу – «Лявониha па-даўнейшаму» (№ 218).

Владимир Прокофьевич Яковлев (1937–2007), уроженец д. Манёво Куньинского р-на, волыночную мелодику и фактуру распространял и на более поздние танцевальные формы («Краковяк», «Коробочка» и др.). О догармошечном происхождении вышеуказанного репертуара говорят и многочисленные сведения об исполнении соответствующих наигрышей на одинарных и двойных кларнетах (жалейка) или флейтах (дудка, свирель).

Ладовая основа «Великолукского скобаря» – ионийская секста. «Камаринская» может и не выходить за рамки квинты или даже кварты. В наигрыше «Скобаря» некоторые гармонисты могут захватывать и верхнюю октаву, хотя значительно чаще включается субкварта. Такая гипоионийская организация лежит и в основе строя многих западнославянских волынок, например богемского «козла», условно: $g - h - c1 - d1 - e1 - f1 - g1 - a1$ (тональный центр: $c1$). Неполный (без второй ступени) гипоионийский строй в рамках ноны можно соотносить с северобелорусскими свадебными наигрышами⁶⁹. Звукоряд «козла» полностью совпадает с вокальной имитацией свадебного наигрыша под голошение Анны Ивановой Зверевой из усвятской д. Рагозы⁷⁰. Звукоряд дуды, на которой играл Г. К. Славчик, отличается от описанного строя «козла» лишь минорной окраской (№ 2) или, реже, нейтральной терцией (№ 1), а также повышением редко используемой высшей ступени на полутон ($b1$ вместо $a1$ в данной транспозиции). На инструментах с гипоионийским строем играли и белорусские дудари Стефан Шаховец и Федор Стесь, выступавшие в 1931 г. на ВДНХ в Москве⁷¹. Строй литовской разновидности *Labanoro dūda*, судя по игре Йуозаса Вольдемараса из Свенцянского у. Виленской губ.⁷², соответствует неполному гипомиксолидийскому ладу (с пропущенной второй ступенью) в октаве.

Относительно строя литовско-белорусской дуды заметно противоречие между фонографическими и письменными источниками. Дудари Г. Славчик, Т. Шаховец, Ф. Стесь и Й. Вольдемарас играли на инструментах с плагальным ладом (гипозолийским, гипоионийским и гипомиксолидийским) и с бурдоном, соответствующим основному тону на четвертой ступени полного звукоряда. Е. Р. Романов же называет в качестве строя

⁶⁹ Разумовская Е. Н. Традиционная музыка русского Поозерья (по материалам экспедиций 1971–1992). СПб., 1998. № 64, 65, 67, 68.

⁷⁰ «Голошение под язык» известно по записи, входившей в грампластинку «Традиционное искусство Поозерья. Вып. 1» (см. примеч. 51), а также по выступлениям Фольклорной студии «Санкт-Петербург» под руководством А. В. Ромодина.

⁷¹ Фонографические записи того времени недавно были оцифрованы Д. Сухим. Ссылаюсь на сообщение В. Калацея, любезно приславшего мне эти ценные материалы.

⁷² Запись Э. Вольтера 1908 г. в Берлинском фонограммархиве, опубликованная и транскрибированная в изд.: *Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos 1908–1942. The Phonograms of Lithuanian ethnographic music 1908–1942* (книга с двойным CD) / Eds. A. Nakienė, R. Žarskienė. № 11, 12. Vilnius, 2007.

чантера полную октаву «простой гаммы»⁷³. При этом, по его данным, бурдон звучит октавой ниже низшего тона чантера. Р. Слюжинскас, опираясь на дипломную работу А. Фокаса «Lietuviškas dūdmaišis»⁷⁴, также называет мажорную октаву, то есть автентичный лад. И в современных реконструкциях белорусских и литовских фольклорных ансамблей, судя по всему, автентичные лады преобладают. Такие реконструкции дуды, на наш взгляд, еще нуждаются в проверке⁷⁵. Здесь весьма полезна была бы и реконструкция белорусских мелодий из репертуара дударя Дисненского уезда, тексты которых сообщил Е. Р. Романов. К ним относятся жнивная, волочebная и несколько свадебных песен⁷⁶. Скорее всего, и эти песни соответствуют ладам с субквартой, столь характерным для северо-белорусских обрядовых жанров. Их мелодии с чантером, настроенным в автентичном ладу, то есть без субкварты и субсекунды, по большей части неисполнимы без существенных потерь.

Разумеется, ладовые аналогии между гармонными наигрышами и волынки сами по себе еще не позволяют делать историко-генетические выводы. Для этого необходимо учесть также мелодику (включая микромелодику) и фактуру. Первый предполагаемый признак волыночного стиля на гармонике – *продолжительный бас* (или аккорд) в басовой партии, или же одноступенный аккомпанемент на протяжении всего (или почти всего) периода. С двумя такими примерами из Островского р-на Псковщины⁷⁷ сопоставим наигрыш на тальянке «Под песни» («Скобарь»), записанный Н. Л. Котиковой и С. М. Слонимским в г. Великие Луки (№ 3)⁷⁸. Протянутые басовые тона несколько нарушают привычную для жанра бинарную гармоническую структуру (стабильное расположение устоя и неустоя). Особого внимания здесь заслуживают и некоторые версии местных остинатных наигрышей, записанные от гармонистов в Жарковском р-не (№ 4–5), на родине дударя Семена. Соответствие бурдонной фактуры с когнитивными установками гармонистов – по крайней мере как допустимое решение – подтверждается не только игрой нескольких музыкантов, но и репликами гармониста Н. В. Гаврилова непосредствен-

⁷³ Романов Е. Р. Вымирающий инструмент. С. 127.

⁷⁴ Клайпедская консерватория, 1989.

⁷⁵ Необходимо заметить, что в настоящее время эстонский мастер Андрус Таул и латышский мастер Марис Янсонс изготавливают волынки с гипоионийским строем. Судя по многочисленным видеоматериалам фестиваля «Дударский фест» (<http://www.dudar.info/>), белорусские мастера-музыканты, такие как Александр Лось, Тодор Кашкурович и Денис Сухой, в последние годы также изготавливают волынки, настроенные в плагальных ладах.

⁷⁶ Романов Е. Р. Вымирающий инструмент. С. 128–131.

⁷⁷ Моргенштерн У. К вопросу о корнях современной традиции игры на балалайке и на гармонике в России. Указ. изд.

⁷⁸ Автор выражает глубокую признательность композитору за любезное разрешение пользоваться записями, хранящимися в Фонограммархиве ИРЛИ (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге.

но во время записи бурдонной версии «Морозовской» (№ 4). Наигрыш «По деревне» (№ 5) был записан от А. Е. Крылова, слышавшего в раннем детстве игру на дуде (см. выше). Бурдон здесь прерывается лишь к завершению шеститактного построения, то есть при третьем исполнении двухтактного основного мотива, на кадансовом обороте. Подобным образом бурдон в басовой партии иногда использует Н. М. Коршаков из Западнодвинского р-на Тверской обл. (соседнего с Жарковским р-ном) в наигрыше «По деревне» (№ 6). На родине этого музыканта, в Шараповском сельском округе, нами были записаны воспоминания о дуде.

Второй, более распространенный признак волыночной игры касается *орнаментики* или, скорее, *микромелодики*. Здесь уместно вспомнить то обстоятельство, что на волынках с открытым чантером (к которым относятся волынки Северной и Восточной Европы), невозможно повторить один и тот же звук без включения форшлага, поскольку струя воздуха, как правило, не прерывается. Часто эти форшлагы не входят в основной звукоряд наигрыша⁷⁹. Иными словами, не всегда речь идет об орнаментике. Это хорошо видно в игре упомянутого городокского дударя (а также в игре западно- и южнославянских⁸⁰ волынщиков, играющих на инструментах с одинарным чантером). Преобладающую микромелодику с подключением нижней кварты музыкант технически осуществляет с помощью так называемой *закрытой аппликатуры*⁸¹. Волынщик закрывает все грифные отверстия и поднимает, как правило, только тот палец, который нужен для извлечения того или иного звука. К окончанию соответствующего звука палец снова опускается. Таким образом, между двумя звуками мелодии звучит форшлаг на самой низкой ступени звукоряда инструмента – субкварте (когда постоянно открывается второе снизу отверстие, в качестве форшлага может прозвучать и тоника). Нередко суб кварта выступает не как форшлаг, а как четная шестнадцатая, но и в этом случае она не воспринимается как часть основной мелодии, а придает предыдущему звуку стаккатную артикуляцию⁸². Тем не менее мы пытаемся передать в транскрипциях реальное расположение длительностей, а также, в меньшей степени, восприятие штрихов. Такой способ (не исключая других решений) может наглядно продемонстрировать аналогии с игрой на гармонике, на которой собственно орнаментальная функция низшего тона редка. Небезынтересно в этой связи

⁷⁹ Б. Гарай говорит о «мелодически нефункциональных звуках» (см.: *Garaj B. Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku*. Bratislava, 1995. С. 71).

⁸⁰ Там же. См. также, например: *Rice T. May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Chicago Studies in Ethnomusicology). Chicago, 1994.

⁸¹ Описанную технику нельзя путать с вилочной аппликатурой на флейте, как способом расширения звукоряда. Несмотря на некоторые чисто двигательные параллели по отношению к данному приему игры на волынке, эта техника ни исследователями, ни современными музыкантами не применяется.

⁸² *Garaj B. Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku*. S. 73, 74.

снова вспомнить наигрыш, записанный Ф. Б. Смирновым⁸³ на юге Архангельской обл., где в качестве форшлага используется исключительно нижняя ступень звукоряда. Тип гармоника собирателем точно не указан, но в качестве местных разновидностей инструмента Смирнов называет тальянку и – скорее всего, не случайное название – *волынку*.

Псковские гармонисты субкварту используют чаще всего в быстрых мелодических построениях на четных шестнадцатых (№ 7–9), также как городокский дударь в «Лявонихе» (№ 2). Субкварты в этих наигрышах сколь-либо мелодического веса не имеет, и, если заменить ее паузами, наигрыш останется узнаваемым. В «Лявонихе» А. Л. Козлова (№ 10), исполняемой в весьма быстром темпе, субкварты проскальзывают, как правило, на четных восьмых.

Особого внимания заслуживают минорные наигрыши смоленско-тверского пограничья. Исполнение «Подприпевочной» выдающегося гармониста Духовщинского р-на Смоленской обл. Анатолия Александровича Козлова (№ 11) представляет значительную трудность как для правой, так и для левой руки музыканта (особенно сложна координация мелодии с изощренным басовым аккомпанементом). Незаурядное исполнительское умение требуется от музыканта при исполнении, в частности, субкварты на четных шестнадцатых. В своей округе известен и молодой первоклассный музыкант Михаил Леонидович Сорочинский, уроженец Бельского р-на Тверской обл.⁸⁴ Виртуознейшая и в то же время ориентированная на лучшие местные традиции игра этого гармониста в уличном наигрыше «Расходная» нередко включает ту же мерцающую субкварту (№ 12). Небезынтересно заметить, что М. Л. Сорочинский с огромным интересом слушал игру на болгарской гайде в исполнении Д. В. Новикова. Музыкант даже просил волынщика повторно сыграть местную свадебную песню «Березу», которую он сам же проникновенно спел. Эта спонтанно возникшая исполнительская ситуация может свидетельствовать о том, что игра на почти забытой волинке созвучна внутренним установкам музыкантов Тверской Смоленщины.

У псковских гармонистов волиночная мелодика также необычайно развита⁸⁵. Необходимо учитывать тот факт, что на гармонике-хромке

⁸³ Смирнов Ф. Б. Искусство сельских гармонистов. М., 1962. С. 43, 44.

⁸⁴ Благодаря любезной рекомендации А. А. Козлова, нам довелось встретиться с М. Л. Сорочинским в августе 2009 г. в пос. Озерный Духовщинского р-на Смоленской обл. В записях принимали участие И. И. Стесев и Д. В. Новиков. Впоследствии с музыкантом работали этномузыкологи М. Шильнов (Гетеборг) и Е. Н. Разумовская, по инициативе которой М. Л. Сорочинский в ноябре 2009 г. с большим успехом выступил в Санкт-Петербургском доме композиторов.

⁸⁵ Об особой виртуозной школе южнопсковских гармонистов пишет А. В. Ромодин; см. его работу «Народные музыканты юга Псковщины» (Живая старина. 1999. 4(24). С. 8–10). Автор признателен коллеге, впервые познакомившему его в 1988 г. с записями куньинского гармониста Кирилла Алексеевича Кутузова (1932–2005), а год спустя, в Увятском р-не, с Владимиром Прокофьевичем Яковлевым. Оба музыканта в совершенстве владели указанными волиночными приемами мелодики и фактуры.

такое постоянное скольжение субкварты (мерцающий внутримелодический бурдон) весьма неудобно для исполнителя: самый подвижный палец правой руки приближен к бурдону, в то время как остальные пальцы (кроме большого) вынуждены справляться с основной мелодией в пределах полного пентахорда с большой терцией. На аэрофонах, в звукоряд которых входит диатонически заполненная квинта или секста вместе с нижней квартой, подобная микромелодика, наоборот, оказывается самым естественным исполнительским приемом. Такого рода звукоряд, судя по всему, из всех восточноевропейских духовых имеют только волынки.

В Оленинском р-не Тверской обл., там, где священник С. Разумихин в свое время составил не совсем удачное описание дуды, некоторые гармонисты в виде периодически мерцающего бурдона используют не субкварту, а тонику (№ 13–15). Правда, ладовая трактовка здесь неоднозначна, поскольку в местном наигрыше «По деревне» («Завидовская») нижнее $g1$ в известной степени соперничает с минорным центром $a1$ и соответствующим басом/аккордом (№ 14). В этих наигрышах бурдон может быть связан непосредственно не с волынкой (неизвестной современным музыкантам), а с жалейкой (дудка, рожок), звукоряд которой обычно начинается не с субкварты, а с основного тона мажорного (или с субсекунды минорного) звукоряда. Такая связь тем более вероятна, что Николай Иванович Кожанов (1932 г. р., уроженец Бельского р-на, переехавший во время войны в д. Липовка Оленинского р-на Тверской обл.) помнит оленинского пастуха, игравшего на жалейке не только сигнальные мелодии, но и местный наигрыш «По деревне». Гармонист даже пытался привлечь пастуха к совместной игре, что, однако, не увенчалось успехом. Весьма вероятно, что постоянная замена основного мелодического звука нижним тоном $g1$ в третьем такте наигрыша «По деревне» восходит к жалеечной мелодике, обусловленной закрытой аппликатурой. Вероятно также, что сходный тип жалейки с несигнальной функцией (Н. И. Кожанов помнит инструменты из коровьего рога и с шестью отверстиями) некогда использовался местными волынщиками в качестве чантера⁸⁶.

Помимо использования в мелодике или микромелодике, мерцающий бурдон на субкварте нередко применяется в виде двухголосной фактуры на правой клавиатуре гармоники (№ 16–19). Бурдонное двухголосие с субквартой на гармонике-хромке возможно только в тех случаях, если нижняя тоника находится во внутреннем ряду правой клавиатуры, когда нижняя кварта находится на соседней клавише. То же самое относит-

⁸⁶ Подобное предположение подтверждается рассказами музыкантов, записанными С. Н. Старостиным на юго-западе Тверской обл. Выражаю благодарность коллеге за разрешение включить его наблюдение, высказанное в устной беседе, в настоящую статью. Уместно вспомнить и о «жалейкообразном» чантере смоленской волынки И. П. Чарвинского.

ся и к мерцающей субкварте в одноголосной фактуре. Технически субкварта извлекается или кончиком указательного пальца (так поступают гармонисты Порховского р-на Псковщины, а также западнодвинские, смоленские музыканты, см. ил. 9), или аппликатурой *barré*, когда бурдон захватывается вторым суставом указательного пальца (особенно это распространено в Куньинском р-не Псковской обл., см. ил. 10). Разумеется, такая двухголосная фактура, строго говоря, на волынке с одинарным чантером неисполнима. И все же постоянное включение тоники и особенно субкварты в мелодическую партию гармоники можно объяснить влиянием волыночного стиля. В тех обследованных местностях, где живы воспоминания о волынке, указанные исполнительские приемы относятся прежде всего к «уличному» жанру «под песни». Бурдонные фрагменты встречаются также в вариантах плясового наигрыша «Русская» из Западнодвинского р-на Тверской обл. (№ 20) и Духовщинского р-на Смоленской обл. (№ 21). Небезынтересно, что и севернее «дударского» ареала, в пос. Славковичи Порховского р-на, мы сталкиваемся с подобного рода волыночными элементами. Евгений Сергеевич Муров (1920 г. р.) субкварту в некоторых эпизодах «Камаринской» использовал почти непрерывно⁸⁷. Иван Васильевич Васильев (1911–1996) также постоянно включал субкварту на протяжении нескольких периодов в местные наигрыши «под песни»⁸⁸. Таким образом, не только инструментальная терминология, но и музыкально-стилевые признаки указывают на следы волыночного музицирования севернее русско-белорусского пограничья.

5. Заключение

Исторические, этнографические, а также лингвистические данные (музыкальная терминология, бытовая фразеология) подтверждают существование волынки/дуды не только на территории белорусских говоров, но и на Средней Псковщине. Как правило, это был инструмент с одним бурдоном и с одинарным чантером – прямым или снабженным коровьим рогом, подобно жалейке. В репертуаре современных гармонистов постоянно встречаются исполнительские приемы – порой весьма неестественные для этого инструмента, – в фактуре (бурдон в басовой клавиатуре, эпизодический или непрерывный; бурдонное двухголосие на правой клавиатуре), а также на уровне мелодики (мерцающий бурдон на четных шестнадцатых), не вполне объяснимые вне влияния волыночной игры. Можно предположить существование местных различий строя псковской и смоленской волынок⁸⁹. На псковских инструментах имелся, скорее всего, неполный гипоионийский строй, аналогичный не только западнославянским волынкам, но также и инструменту шведского во-

⁸⁷ *Morgenstern U.* Die Musik der Skobari. T. 2. № 103.

⁸⁸ Там же. № 32, 33.

⁸⁹ В настоящее время практической реконструкцией названных типов волынки занимается Д. В. Новиков.

лыньщика Яна Пулка из Эстонии⁹⁰. На территории бывшей Смоленской губ. (включая нынешний Бельский р-н Тверской обл.), судя по местным минорным наигрышам, можно предположить бытование волынки и с гипозолийским строем, на которой, в свою очередь, играл городокский дударь Г. К. Славчик.

Репертуар, в котором присутствует волыночный стиль, вырисовывается довольно четко. Прежде всего, это местные наигрыши «под песни»: великолукский тип «Скобаря», смоленско-тверские «Завидовская», «Подприпевочная», «Расходная». Согласно единичному свидетельству, «Завидовская» (название часто относилось к более ранним смоленским наигрышам вроде «Расходной») входила в репертуар духовщинского дударя Тараса. Известно, что «Камаринская» (старая «Лявониха») исполнялась на волынке (дуде) носителями северобелорусских говоров (Городокский р-н Витебщины, Демидовский р-н Смоленщины). Связь «Камаринской» с репертуаром русских волыньщиков, в частности поздних скоморохов, весьма вероятна. Наигрыш был широко распространен по крайней мере в XVIII в. (то есть задолго до исчезновения волынки в России), о чем свидетельствуют сборник Кирши Данилова и другие источники⁹¹. О более раннем происхождении текста «Камаринской» свидетельствует его близость к раешному стиху XVII в.⁹², а также тесная связь со скоморошинами⁹³ и небылицами. «Камаринская» в качестве «Rysk dans» представлена также и в двух вариантах в репертуаре шведско-эстонского волыньщика⁹⁴. Вероятно, в репертуар волыньщиков

⁹⁰ По личному сообщению Б. Ныберга, находящаяся в Стокгольмском музее музыкальных инструментов волынка Яна Пулка снабжена шестью передними и одним задним грифными отверстиями. Существование гипозолийского строя становится очевидным из обобщающего анализа транскрипций О. Андерсона. См.: *Allmo P.-U. Säckripan i Norden*. Примеч. 13. С. 278, 469. Соответствующий раздел монографии принадлежит Б. Ныбергу.

⁹¹ *Дуккерман В. А.* «Камаринская» М. И. Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957. С. 67, 68, 162.

⁹² Там же. С. 75.

⁹³ Особый интерес представляет упомянутое выше «Сказание о большом быке» (см.: *Власова З. И.* К вопросу о традиции в фольклоре («Старина о большом быке» в свете историко-этнографических данных)), со стиховым размером «Камаринской», в котором описывается изготовление волынки из бычьего пузыря.

⁹⁴ *Allmo P.-U. Säckripan i Norden*. S. 469. № II: 21, II: 22. Другой русский танец из репертуара Пулка, приводимый Б. Ныбергом (Там же. С. 278), напоминает известную с XVIII в. плясовую формулу (2/4 /TS/TD/), для которой мы в свое время, основываясь на смоленском скрипичном наигрыше, предложили типологическое название «Голубец». См.: *Morgenstern U. Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland*. Berlin, 1995. S. 114, 115. Б. Ныберг предполагает, что плясовые наигрыши распространяли эстонские или русские музыканты с иными инструментами, нежели волынка, – возможно, это исполнители на знаменитой петербургской гармонике-минорке (личное сообщение от 11.08.2008). Однако нельзя полностью исключить знакомство родившегося в середине XIX в. Пулка с русскими волыньщиками (следует также учитывать псковские источники того времени у В. И. Далья).

входил и плясовой наигрыш «Русская» («Русского», «Барыня»). Помимо единичных свидетельств из Духовщинского и Жарковского р-в об исполнении «Барыни»/«Русской» дударем, следует учесть и своеобразную исполнительскую версию этого наигрыша белорусского волынщика Г. К. Славчика (№ 1), а также применение мерцающего бурдона в «Русской» Н. М. Коршакова (№ 20) и А. А. Козлова (№ 21).

Таким образом, мы приходим к выводу, что до появления в России ручной гармонике на Южной и Средней Псковщине, а также в Смоленской и Тверской губ. встречалось немало волынщиков, в репертуар которых входили «Камаринская», «Русская», а также великолукский наигрыш, относительно недавно получивший название «Скобаря» (вместе с западнодвинской разновидностью «По деревне»). На волынке также исполнялись смоленско-тверские инструментально-вокальные формы жанра «под песни» («Расходная», «Подприпевочная», «Завидовская»).

Хочется надеяться, что дальнейшие исследования в представленных местных традициях, как и в других регионах России, пополнят наши знания о наследии русских волынщиков.

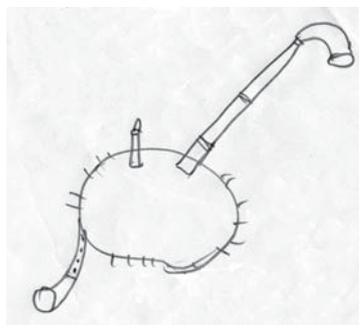


1. Дуда из Лепельского районного краеведческого музея
Сурба А. В. Асаблівасці дэбору беларускай дуды // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. Мінск: БДУКіМ, 2011. С. 66–74. Рис. 5



2. Нечеткий рисунок дуды из с. Бобровки, Ржевского у., Тверской губ. (сер. XIX в.)
Разумихин С. Село Бобровки. С. 270 (см. примеч. 30)

3. Дуда из Смоленской губ. из коллекции И. П. Чарвинского (1883 [1884?]-1973).
Рисунок по памяти экспериментального мастера В. В. Брезгунова (2009)





4. Литовский волынщик
Lietuvių etnografinės muzikos
fonogramos 1908–1942. P. 62
(см. примеч. 72)



5. «Дударь белорусский (Виленская
губ., Дзисенский п.)» (нач. XX в.)
Фотография М. Кушинского
(по З. Е. Пржерембскому, см. примеч. 14),
Biblioteka Narodowa (Варшава).
Poczt.5799b. [http://www.polona.pl/dlibra/
doccontent2?id=8462](http://www.polona.pl/dlibra/doccontent2?id=8462)



6. «A national dance»
Гравюра из книги Р. Пинкертон «Russia, or, miscellaneous observations...» После с. 78
(см. примеч. 72)



Па гарэ дудар ходзіць,
Карагод дзяўчат водзіць.
Дзевачкі-пралесачкі,
Не ідзіце ў арэшачкі,
А то вас ваўчок паесць,
А то вы заблудзіце.

«Пасля «благаслаўлення», пака пара ўсядзеца на вызначанае месца, за сталом, — пісаў П. В. Шэйн, — музыкі (музыканты) спяваюць адну з наступных песен:

Ёсць у мяне рашато пер'яў,
Куплю вам питушка-певна,
Коли жыў буду — скрыпку добуду,
Дочушку каханую
Век не забуду».

[192. Т. 1. Ч. 1. С. 101]

Мал. 15. «Дудар беларускі» П. Аненскага.
Люстрацыя к заходне-рускім нарысам
М. П. Шпілеўскага

7. «Дударь белорусский». Рисунок П. Аненского.
Спилевский П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. Т. III. Минск, 1855.
По кн.: Скорбагатчанка А. Беларуския народныя... Рис. 15 (см. примеч. 14)



8. «Перед белорусской корчмой. Пляска под дуду».
Рисунок Р. Жуковского из Альманаха «Рочник лютерацкий». XIX в.
По кн.: Скорбагатчанка А. Беларуския народныя... Рис. 17 (см. примеч. 14)



9. «Расходная»
М. Л. Сорочинский берет субкварту указательным пальцем (см. нот. примеч. № 12)



10. «К девкам»
В. В. Валуев берет тонику и субкварту указательным пальцем в позиции барре (см. нот. примеч. № 17)

1. Русская (Русского)

① ♩ = 138

sempre

② 0,447 s.

③ 1,039 s.

④

⑤

⑥

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "1. Русская (Русского)". The score is written on a single staff in G minor (one flat) and 2/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 138. The piece is marked "sempre". The score is divided into six numbered sections (① to ⑥). Section ① starts with a long melodic line. Section ② is marked with a duration of 0,447 s. Section ③ is marked with a duration of 1,039 s. Sections ④, ⑤, and ⑥ contain various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Musical score for a piece in B-flat major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata over the final note. The second staff continues the melodic line. The third staff features a triplet of eighth notes marked with a '3'. The fourth staff concludes the phrase with a fermata over the final note.

2. Плясовая [Лявониha]

$\text{♩} = 148$

Musical score for "2. Плясовая [Лявониha]" in B-flat major, 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff has a tempo marking of quarter note = 148 and a "sempre" marking with a hairpin. The second staff continues the melodic line. The third staff features a triplet of eighth notes marked with a "3". The fourth staff concludes the phrase with a fermata over the final note. The fifth staff continues the melodic line.

3. Под песни (Скобарь)

$\text{♩} = 87$

The musical score is written for piano and consists of four systems of three staves each (Treble, Middle, and Bass). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 87. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and triplets (marked with '3'). The bass line provides a consistent eighth-note accompaniment, while the treble line features more complex rhythmic patterns and melodic lines.

4. Морозовская (По деревне)

$\text{♩} = 93$

Musical score for '4. Морозовская (По деревне)'. The piece is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 93. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the right hand plays a melody with eighth notes and triplets, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody with triplets and accents. The third system concludes the piece with a final chord and a quarter rest in the right hand.

5. По деревне

$\text{♩} = 111$

Musical score for '5. По деревне'. The piece is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 111. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment with chords. The second system continues the melody with triplets and concludes with a final chord and a quarter rest in the right hand.

6. По деревне

$\text{♩} = 112$

Musical score for 'По деревне' in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 112. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A '3' is written above the first triplet in the bass staff.

7. Под драку (Скобаря)

$\text{♩} = 92$ simile

Musical score for 'Под драку (Скобаря)' in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 92 and the dynamic is 'simile'. The score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff features a steady accompaniment of eighth notes. A '3' is written above the bass staff in the third system, indicating a triplet.

8. Скобаря

$\text{♩} = 104$ (accel. $\rightarrow 113$)

The musical score for '8. Скобаря' is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 104, with an acceleration to 113. The melody in the right hand features eighth-note patterns and triplets. The bass line in the left hand consists of quarter notes and eighth notes. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and includes a triplet in the right hand. The third system concludes the piece with a final chord in the right hand.

9. Скобаря (Локнянская)

$\text{♩} = 101$

The musical score for '9. Скобаря (Локнянская)' is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 101. The melody in the right hand is primarily composed of eighth notes. The bass line in the left hand features chords and quarter notes. The second system includes a change in time signature from 2/4 to 3/4.

10. Лявони́ха

$\text{♩} = 182$

Musical score for 'Лявони́ха' in 2/4 time, tempo 182. The score consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, including a triplet and a trill. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures.

11. Подрипево́чная

$\text{♩} = 96$

Musical score for 'Подрипево́чная' in 2/4 time, tempo 96. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The right hand contains complex melodic passages with sixteenth-note runs and triplets. The left hand features a steady accompaniment with chords and eighth-note patterns.

12. Расходная

$\text{♩} = 91$ *sempre stacc.*

13. По деревне (Оленинская)

$\text{♩} = 123$

14. По деревне (Завидовка)

$\text{♩} = 109$

15. Лявони́ха

Musical score for 'Лявони́ха' in 2/4 time. The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with chords and single notes. The second system continues the melodic development with some slurs and accents. The third system shows a more complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The fourth system concludes the piece with a final cadence and a repeat sign.

16. Скоба́ря

Musical score for 'Скоба́ря' in 2/4 time. The score consists of one system of piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 120 (♩ = 120). The key signature is one sharp (F#). The melody in the right hand is characterized by rapid sixteenth-note passages and triplets. The left hand provides a steady bass line with chords. The piece ends with a final cadence.

17. К девкам (Скобаря)

$\text{♩} = 124$

Musical score for 'К девкам (Скобаря)' in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 124. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The piece concludes with a fermata over the final note.

18. Под драку (Скобаря)

$\text{♩} = 100$

Musical score for 'Под драку (Скобаря)' in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The piece concludes with a fermata over the final note.

19. Длинный Скобарь

$\text{♩} = 97$

Musical score for 'Длинный Скобарь' in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 97. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The piece concludes with a fermata over the final note.

20. Русская

$\text{♩} = 106$

Musical score for '20. Русская' in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as quarter note = 106. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in the third measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

21. Русская

$\text{♩} = 93$

Musical score for '21. Русская' in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as quarter note = 93. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in the third measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Примечания к нотным примерам

В транскрипциях игры на волынке (№ 1, 2) и на гармонике-тальянке (№ 3) сохраняется тональность оригинала. Наигрыши на гармонике-хромке для более удобного сравнения аппликатурно-исполнительских приемов приводятся в стандартной высоте (начиная с с¹).

1. Плясовой наигрыш (Русская) [Русского]¹

Дуда. Записано 15.10.1931 Е. В. Гиппиусом от Г. К. Славчика, род. в 1836 г. в Городокском р-не Витебской обл. Фонограмма в двух местах обрывается. Фонограммархив ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ФВ 3503-3.

2. Плясовая [Лявониha]

См. № 1. ФВ 3503-2.

3. Под песни (Скобарь)

Гармоника-тальянка. Записано в 1963 г. Н. П. Котиковой и С. М. Слонимским в г. Великие Луки Псковской обл. Фонограммархив ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, МФ2226-01. Благодарю С. М. Слонимского за любезное разрешение пользоваться настоящей записью.

4. Морозовская (По деревне)²

Гармоника-хромка. Записано 25.10.2005 совместно с В. В. Виноградовым в д. Данилино Жарковского р-на Тверской обл. от Н. В. Гаврилова (род. 1929³).

5. По деревне

Гармоника-хромка. Записано 24.10.2005 в д. Зеленьково Жарковского р-на Тверской обл. от А. Е. Крылова (1933–2008).

6. По деревне

Гармоника-хромка. Записано 6.09.2009 в г. Западная Двина Тверской обл. от Н. М. Коршакова (род. 1933 в д. Козлы).

7. Под драку (Скобаря)

Гармоника-хромка. Записано 23.09.2005 совместно с И. И. Стесевым в с. Усмынь Куньинского р-на Псковской обл. от И. И. Рыскова (1939–2006).

8. Скобаря

Гармоника-хромка. Записано в августе 1988 г. в с. Усмынь Куньинского р-на Псковской обл. от Д. Т. Подстежонка (1937–2005) другом исполнителя, любезно предоставившим автору копию записи. (Данные об авторе записи утрачены.)

¹ В № 1, 2 названия по архивным данным. В квадратных скобках указаны названия, использованные самым исполнителем на фонограмме.

² «Морозовская. Вот видишь – один аккорд. Один палец. И ничего, что один палец... Одним пальцем можно играть».

³ Место рождения указывается только в случае несовпадения с местом записи.

9. Скобаря (Локнянская)

Гармоника-хромка. Записано 8.09.2006 совместно с И. И. Стесевым в д. Жолобово Новоскольничского р-на Псковской обл. от В. Н. Павлученкова (род. 1934).

10. Лявониха

Гармоника-хромка. Записано 13.09.2006 совместно с И. И. Стесевым в д. Жигары Куньинского р-на Псковской обл. от Л. Н. Козлова (род. 1950).

11. Подприпевочная

Гармоника-хромка. Записано 28.10.2005 совместно с В. В. Виноградовым в г. Духовщина Смоленской обл. от А. А. Козлова (род. 1950 в г. Тула, с раннего детства проживает в Духовщинском р-не).

12. Расходная

Гармоника-хромка. Записано 9.08.2009 совместно с И. И. Стесевым и Д. В. Новиковым в пос. Озерный Духовщинского р-на Смоленской обл. от М. Л. Сорочинского (род. 1974 в Бельском р-не Калининской обл.).

13. По деревне (Оленинская)

Гармоника-хромка. Записано 7.07.2006 совместно с А. В. Ромодиным, Е. В. Бородулиной и Р. В. Кошелевым в с. Молодой Туд Оленинского р-на Тверской обл. от В. М. Коргузова (род. 1932 в д. Киселево).

14. По деревне (Завидовка)

Гармоника-хромка. Записано 12.10.2005 совместно с В. В. Виноградовым в д. Липовка Оленинского р-на Тверской обл. от Н. И. Кожанова (род. 1932 в Бельском р-не Калининской обл.).

15. Левониха

См. № 14.

16. Скобаря

Гармоника-хромка. Записано 11.09.2006 совместно с И. И. Стесевым в г. Великие Луки Псковской обл. от И. Н. Никифорова (род. 1934 в д. Рудьково).

17. К девкам (Скобаря)

Гармоника-хромка. Записано 24.09.2005 совместно с И. И. Стесевым в д. Хомушино Куньинского р-на Псковской обл. от В. В. Валуева (род. 1942 в д. Лужок).

18. Под драку (Скобаря)

Гармоника-хромка. Записано 7.07.2006 совместно с А. В. Ромодиным и Е. В. Бородулиной в д. Липицы Куньинского р-на Псковской обл. от П. В. Максимова (род. 1924 в д. Курилково).

19. Длинный Скобарь

Гармоника-хромка. Записано 25.09.2005 совместно с И. И. Стесевым в д. Прихабы Куньинского р-на Псковской обл. от В. М. Григорьева (род. 1957 в д. Хлебаниха).

20. Русская

См. № 6.

21. Русская

См. № 11.

У истоков этноинструментоведческой мысли в Беларуси

Одним из зачинателей музыкально-инструментальной науки в Беларуси по праву следует считать известного этнографа и фольклориста Николая Яковлевича Никифоровского (1845–1910). Будучи уроженцем Витебской губернии, выпускником духовной семинарии Витебска, преподавателем народных училищ и семинарии Витебска и Витебской губернии, он посвятил всю жизнь изучению истории, материальной и духовной культуры, устнопоэтического творчества своего края. Никифоровский опубликовал свыше 20 исследований, в том числе «Очерки Витебской Белоруссии» (ч. 1–8, 1892–1899). Второй из этих очерков – «Дудар и Музыка»¹ посвящен двум народным музыкантам, выполнявшим ведущую, доминантную роль в культурной жизни сельского населения северной Беларуси. Данный очерк представляет собой, без сомнения, первый опыт *регионального* изучения традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси.

Сфокусировав внимание на общественно-культурной деятельности дударя² и музыки, то есть скрипача³, Никифоровский рассматривает весьма широкий спектр исследовательских вопросов, что позволяет раскрыть некоторые важнейшие закономерности и механизмы становления инструментализма в северобелорусской традиции. Так, он впервые отмечает свойственную ей эмоционально-психологическую поляризацию «искусства» лирников, чье пение под колесную лиру притягивает к себе тех, кому «моркотно» (то есть грустно), и дударей, скрипачей, традиционно «подливавших масла в весельное тепло». Кроме того, указывает на факт четкой дифференциации музыкальной деятельности на женскую, вокально-песенную и мужскую, инструментальную. При этом возрастная циклизация народных музыкантов раскрывается на примере последовательной смены музыкальных инструментов, которая сопутствует переходу мальчиков из одной возрастной группы в другую. Детальное изучение этого процесса – от простейших звуковых «игрушек», которые взрослые делают для детей, до изготовления все более

¹ Никифоровский Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дудар и Музыка // Этнографическое обозрение. 1892. Кн. 13–14. № 2–3. С. 170–202.

² Так, в Беларуси дударем называли народного музыканта, игравшего на дуде; в России же дуда известна под названием «волынка», а исполнитель на ней – «волынщик».

³ Это название народного скрипача сохраняется в Беларуси и в настоящее время; кроме того, оно закрепилось за музыкантами, играющими и на других инструментах.

конструктивно усложняющихся музыкальных инструментов самими детьми – позволяет проследить тот путь, каким только немногие из них приходят к «дударству» и «музыкарству» (то есть к игре на дуде и скрипке).

В очерке Никифоровского оба музыканта – и дударь, и музыка-скрипач – предстают творцами своего особого, масштабного и многоликого мироздания – музыкально-инструментальной культуры Витебщины. Они выступают создателями ее материальной базы – музыкальных инструментов (причем один из них – дуда – принадлежит, прежде всего, северобелорусскому региону), посредниками между инструментарием и живым/неживым миром, исполнителями инструментальных произведений, носителями и хранителями региональных музыкально-инструментальных традиций, «общественными служителями» крестьянской общины, неременными участниками древнейших календарно-земледельческих и семейно-родовых обрядов, всевозможных празднеств, увеселений, танцев и т. д. Раскрывая многогранность деятельности народных музыкантов с характерной для нее направленностью на то, чтобы радовать и веселить людей, Никифоровский, по существу, закладывает фундамент *комплексного*, многоаспектного метода исследования музыкально-инструментальной культуры Витебщины, который только к концу XX столетия утверждается в качестве одного из основополагающих в отечественном этноинструментоведении.

Большое внимание в очерке уделено неременным спутникам обоих музыкантов – дуде и скрипке. Подробно и тщательно описаны особенности их конструкции, осознанный выбор «строительных» материалов и способов их обработки, выделено несколько типов северобелорусской дуды и скрипки, сопутствующие их изготовлению предостережения и запреты, определен репертуар дударей и скрипачей, в котором преобладает танцевальная музыка в ансамблевом вокально-инструментальном воплощении. Весьма любопытны наблюдения исследователя, касающиеся функционирования типичных для Витебской Беларуси ансамблей, включающих две скрипки или скрипку и треугольник⁴, предшественником которого была стальная подкова. Именно туда, где играют ансамбли, и устремляются все «ищущие плясов и скоков разных». Автор отмечает также исторически закономерную смену музыкальных инструментов, происходившую в конце XIX в.: дуда, игра на которой вызывала насмешки из-за раздутых щек дударя, его налитых кровью глаз, висящего между ногами «гука», уступила место «старушке-скрипке», а оба эти инструмента – уже довольно широко распространившейся гармонике, превосходящей их по своим выразительно-акустическим возможностям.

⁴ Позже на Витебщине треугольник объединяется с гармоникой, что свидетельствует о сохранении ансамблевой традиции даже при появлении нового музыкального инструмента.

Хотелось бы особо выделить еще один аспект исследования Никифоровского, имеющий отношение к функционированию дуды и скрипки в контексте общественно-культурных традиций Витебщины, в их множественных исторически сложившихся связях с разными сторонами бытия народа: традиционным укладом жизни, обычаями, обрядами, увеселениями; реальными и мифологическими, бытовыми и собственно музыкальными представлениями, взаимоотношениями с крестьянской средой в целом и участниками обрядовых обходов, танцующей молодежью, родителями девушек-невест и даже с нечистой силой, о которой говорится в приведенных автором преданиях, пословицах, поговорках и песнях. Что касается типа этих отношений, то они, как показывает Никифоровский, отличаются амбивалентностью, что объясняется реальной оппозиционностью взглядов сельской общины, с одной стороны, нуждающейся в музыкантах и музыке, с другой же – хорошо осведомленной о недостатках этих «общественных служителей», нередко отличающихся житейской безалаберностью и склонностью к выпивке.

Как видим, в информационно емком и разноплановом по содержанию очерке Никифоровского переплетаются самые разные, но всегда глубоко взаимосвязанные исследовательские аспекты: социально-исторический, функциональный, эмоционально-психологический, органо-логический, социологический, культурологический и др. К сожалению, высказанные исследователем идеи и мысли не были подхвачены и развиты его современниками; недостаточно известны они и в наши дни. Вернуть современной науке очерк Н. Я. Никифоровского «Дудар и Музы́ка», представляющий собой результат тридцатилетней научно-собирательской работы, – значит по достоинству оценить ее и признать истинную значимость вклада ученого в создание отечественного (и не только!) этноинструментоведения как самостоятельной научной дисциплины уже в конце XIX в.

Н. Я. Никифоровский

Подготовка текста к публикации И. Д. Назиной

Дудар и Музыка¹

Ци правда, ци не, али здавнику кáжуць старéи люди, што кылі йде человек (мужчина средних лет) спытыкнётца, там пэвни грав, áбо стыяв музыка; а кыли йде ён пáнец альбо шлэпнитца, там бизотменно пухува́ный ёсь ци дудар, ци музыка².

Шуточное поверье в Витебской Белоруссии

От «старэцкiй нуды́»³, от «бизпритомника Сумона» и сродных ему «богадельных баб» я перехожу к другим типам общественных служителей – «дудару́» и «музы́ке», т. е. беру противоположности, не имеющие, по-видимому, ничего общего. Из-за первой насущной потребности – куска хлеба – «старец идéць сыба́к дражнiць», тревожить мирных людей; между тем, огражденные в большинстве случаев от подобной необходимости хозяйственным довольством, «дудар и музыка идуць людей смяшiць», т. е. тешить. «Айдé людём моркотно, там старец пяéць»; но где те же люди «пыциша́ютца», там «дудар и музыка» вторят веселью, подливают масла в «вясéльное цяплó», – что и выражено в конечных словах «вясéльной припéўки»:

А як дудку почу́юць,
Самы нóжки танцуюць.

Удостоверяют, что некоторые «ста́рцы» (странствующие нищие певцы. – *И. Н.*) поют свои песни под аккомпанемент скрипки и даже лиры; в Витебской Белоруссии ничего подобного не встречается, и соединение «старэцкiй» песни с наигрываньем на скрипке странно здесь в той же мере, как танцы перед гробом. Где поет «ста́рец», там нет места ни «дудару́», ни «музы́ке», и где последние заиграли, там нет «ста́рца». Это

¹ Музыка – музыкант; в прежнее время и в данном случае именно скрипач.

² Правда ли, нет ли, но издавна говорят старые люди, что если где-нибудь мужчина споткнется, там наверно играл или стоял скрипач; а если где упадет или шлепнется, там непременно погребен или дудар, или скрипач.

Пэвни и *пэвно* – вероятно, наверно, должно быть. *Пáнуць* – упасть. *Пухува́ць* – погresti, зарыть; отсюда *похов*, *-ва* (иначе *хоўтуры*, *-р*) – похороны. *Йде*, *айде* – где, где-нибудь.

³ *Нуда*, *-ды* – нужда, лишение; *нуд*, *-да* – зуд, нечистоплотность; прил. *нудный*; глаг. *нудець* – беднеть, *нудиць* – запустить тело; тошнить; нареч. *нудно* – во всех значениях: бедно, зудит, тошнит.

подтверждает и подбор присловий, относящихся к жизни и деятельности тех и других, где красноречиво выражается подобная мысль, напр.:

«Айде музѣйка граіць, туды старец ни ляниць»⁴,
«Айде дудар граіць, старец дольки ни маіць»,
«Айде старец пяець, туды музѣйка ня йдець» и проч.

Правда, на «кирма́шном сбóю»⁵ иногда можно еще встретить почти рядом «старца» и «музѣку»; но тут каждый из них служит двум противоположным потребностям, каждый остается чем-то похожим на противоположный полюс.

Однако, при очевидной противоположности, те и другие имеют кое-что и общее. Так, прежде всего, они все общественные служители, и служба их одинаково клонится к удовлетворению душевных потребностей народа. Даже если иметь в виду личное состояние самих деятелей, то «истинный Сумон», по окончании своей невеселой службы, чувствует себя не менее успокоенным, чем «дудар» и «музѣйка» после игры на своих инструментах. Это понятно: во-первых, они принесли пользу другим; во-вторых, по особому свойству музыки, действующей успокоительно на собственную душу певца и музыканта, они принесли пользу и себе, не только получением вещественной награды, а и музыкальным воздействием на собственную душу. Эта общность и сближение могут пойти и дальше – что видно будет из настоящего очерка; лично для меня они смягчают скачок от «старечества» к «дударству» и «музыкарству», а также служителям этого дела – «дудару» и «музыке», услаждающим жизнь белорусского простолюдина.

Прежде всего я считаю долгом упомянуть, что тяготение к музыкальности присуще простолюдину Витебской Белоруссии в той же мере, как и всякому обитателю подлунной. Колыбельное дитя или совершенно, или временно смолкает, когда до его слуха донеслись музыкальные звуки: «блзнюкі и блзноткі»⁶ забывают свои «бавы», ссоры, драки, начатые работы; женихи, а в особенности «княгини»⁷ туды то́льки й лидяць, отку́лицька музѣйки лицяць»; угрюмый муж остановится сосредоточенным вниманием на песне и музыкальной игре, и уж во всяком случае часто предпочтет их немому времяпровождению; наконец, «лысы́й дед и сдяці́нвившаяся бабка» не отвернут своих старческих ушей от музыкальных звуков, особенно когда эти звуки относительно «сгра́бны»⁸, идучь полю́цку». Таким образом, тяготение к музыкальности обнимает все воз-

⁴ *Лянуць* – взглянуть; *лидець* – глядеть.

⁵ *Сбой* народа – толпа, собрание, иначе *сграй*, в особ. для отгения непринужденности.

⁶ Шалуны и шалуны, от *блэзын* – шалун.

⁷ Так обыкновенно назыв. девушка между обручением и браком; здесь в значении совершеннолетней, невесты.

⁸ *Сграбный* – стройный, пропорциональный, красивый.

растные стадии; всем музыка любя, по сердцу; в душу каждого вносит некоторое успокоение, отвлекая от заурядного будничного состояния. Что́ нужды в том, если все слышимое часто знакомо-перезнакомо? Таково уж общее свойство музыкальности, что одни и те же звуки, тысячу раз слышанные, касаясь уха в тысячу первый раз, вновь действуют на душу, вновь оживляют ее.

Однако, помимо этого, музыкальность белоруса воспитывается с детства многими условиями. Под напев тонкого голоса сестренки-няни, ласкающего голоса матери и разбитого, правда, но опять же ласкающего голоса бабы-няни успокаивается и засыпает в колыбели дитя; нет этого напева – дитя не так скоро забудется и уснет. Те же няни унимают детские капризы и слезы воспроизведением голосов – петушка, кукушки, овцы, козы, кошки и проч. или словами – «ди-ли́, ди-ли́, диль-диль»⁹, напевают то плясовой, то песенный мотив. Всякому известно, что детская улыбка служит ответом на доставляемое удовольствие, и дитя снова ищет его, снова просит «петушка» и «ди-ли», насколько позволяет детское умение сделать это. При дальнейшем развитии понимания, дитя самостоятельно воспроизводит подобие колыбельных напевов.

Когда, по оставлении колыбели, свет божий расширился перед детскими глазами, тогда стали разнообразнее и толчки к воспитанию музыкальности. То материнские, то сестрины, домашние на посиделках, святочные, крестьбинные, свадебные песни, то таковые же пастушьи, полевые не обойдутся без слушателей-детей, которые «прицямляюць»¹⁰ напевы и текст и, уловив из песни кому что любо, воспроизводят облюбованное коленце и в одиночку, и «ску́пившись»¹¹. Наблюдатель детских «бáвов» видел и слышал неоднократно, как, при помощи травяного листка, дети воспроизводят летом петушье «кукуреку» хором, в одиночку и «на-пираспéхи»¹². Уложенный в длину между приставленных друг к другу боком больших пальцев, этот листок позволяет извлекать не только подражательные петушку, а и другие звуки, с двумя-тремя переменными тонами. Дуновением в ключ, в короткий, но глухой с одного конца ствол тростинки, пера – легко воспроизводится птичий свист, а таковой же свист при помощи собственных зубов и губ помогает воспроизводить то коленце слышанной песни, то всю песню. Натянутая вдоль лавки и в особенности взятая одним концом в зубы нитка, льняной стебель, тонкий прутик и проч. при толчке или ударе по ним, в свою очередь, дают звуки, и притом в множестве тонов, смотря по степени натянутости. Наконец, появляются «пищики» из пера, соломинки, тростинки и вообще тонко-

⁹ Также *дыли-дыль!* – подражание скрипке, откуда *дыликаць* – играть на скрипке, *дылька* – скрипка (по-детски).

¹⁰ *Прицямляць, прицямливаць* – примечать.

¹¹ *Скупицца* – соединиться в компанию, от *купа* – куча.

¹² Вперегонку, кто кого превзойдет в чем бы то ни было.

го стволистого растения. Не умеет дитя сделать «пищика», ему помогут старшие – и оно играет до окончательной порчи инструмента, который немедленно же можно заменить новым. Полушечный, бывало, а ныне грошовый «глиняный кóник», дающий три переменные звука, наталкивает на необходимость клапанов в «пищике», коих прорезается до пяти в стволе «пищика», чрез что последний превращается в «пысвирёлку». Настоящая посвирелка с ласкающими слух звуками получается только в то время, когда древесная кора легко отделяется от древесины весною, исключительно с молодого, ровного и гладкого лозняка: кора строгивается с места осторожным перевертыванием ее на древесине, обрезается по концам, при чем вырезаются клапанные отверстия; после этого «стволина» осторожно стягивается на тонкий конец лозняка. Несложность приготовления инструмента и новизна решительно сбивают «с панталыку» сельских детей: с «пысвирёлкой» возится домашний «блáзын» и «блáзнюк», пастух и конопас, коротающий ночь на лугу или лесной пустоши.

Благодаря простоте, а главное, недолговечности, и «пищик», и «пысвирёлка» уступают первенство «жулейцы». Эта последняя готовится уже более опытной рукой, причем пригодная чурка прожигается насквозь по сердцевине проволокой или высверливается тонким буравчиком одновременно с клапанами, при строго рассчитанном расстоянии между ними. Прочный, но чувствительный язычок жулейки прикрепляется в настоящем месте головки. Следует сказать, что до жулейки доходят очень немногие и тешатся ею недолго, по крайней мере, жулейка не бывает в руках свыше 15-летних музыкантов.

Одновременно с пищиком и, отчасти, посвирелкой идет изготовление лучинной скрипки и игра на ней. Кусок толстой лучины, обломок тонкой доски, старая трепалка, у которой есть уже готовая шейка, с протянутыми вдоль насмоленными нитками, проходящими чрез лучинную же кобылку, дает подобие скрипки, а прядь лошадиных волос, натянутая на согнутом прутике и, в свою очередь, обильно посмоленная, позволяет извлекать из нитяных струн кое-какие переменные звуки. При усовершенствовании мастерства скрипка доходит до формы скрипичной деки и даже имеет колки.

Нетрудно угадать, что пищик, кóник, посвирёлка и жулейка дают толчок к образованию «дударá», а нитка, натянутая вдоль лавки, или в зубах, или на описанной выше скрипке подготавливает будущего «музы́ку». Разумеется, если бы все «музыка́ющие блáзны» доходили впоследствии до «дударá» или «музы́ки», то от них и житья не было бы на свете, как нет теперь покоя горожанам от бесчисленных арфистов и т. п.

Уже с первых внеколыбельных дней инструментальная музыкальность становится достоянием одних лишь мальчиков, тогда как девочки «йграюць песни на гриба́х, ды дилили́кьюць» языком, и встретить девочку с пищиком или посвирелкой так же необычно, как необычно по-

явление «жѳнки» в мужской шапке вместо «хѳстки» (платка). Но по мере подрастания и мальчики отстают сначала от пѳщиков, коников и разных дудок; с окончанием пастушеского возраста они отстают от посвирелки; когда же батька пригонит к бороне, сохе и косе, тогда и жулѳйка переходит к новому поколению подростков. Таким образом, благодаря указанным обстоятельствам, «дудары» и «музыќи» не полонят белорусского света, как того можно было ожидать.

Но все же из множества когда-то «музыковавших блазнов» найдутся такие «упарцины»¹³, с языка которых не сходит «ди-ли, ди-ли, диль-диль», руки которых чешутся даже за сохою и косою к тому или другому музыкальному инструменту и перед глазами которых неотступно стоит дуда или скрипка. Эти упрямыцы музыкального дела составят предмет моего настоящего очерка, вернее, личных воспоминаний лет за тридцать. Очень возможно, что здесь я повторю многое из того, что уже сказано раньше, что так или иначе известно просвещенному наблюдателю простонародной жизни: пусть это зачтется мне в недостаточное знакомство с этнографической литературой по данному предмету, но да не отнимется право говорить о виденном лично и слышанном от достоверных лиц.

I Дудар

Где сыскать, где увидеть теперешнего «дударя»? Посещая села и деревни Витебской губернии, я вот свыше двадцати лет бесплодно ищѳ увидеть его и услышать игру на дуде в тех местах, на кои указывают как на «самыи дударныи». Забавно: в Зябковской вол[ости] (Дрисс[енский] у[езд]) есть один только «дудар Василь», и отсюда отсылают к «самым дударам» в Клястицкую вол[ость], где оказывается их немногим более; отсюда, в свою очередь, указывают на Юховичскую волость как на «самую дударную». Почти то же встречаете вы в черте между Суражем, Городком и Велижем. А между тем здесь (Островские, Козловичи, Кабище), как уверяют, «самое дударское гнездо». Что же касается восточной окраины Витебского уезда, то, даже насколько мы помним, «дудар» всегда составлял здесь нечто редкостное и на него, как и на его игру, сходились смотреть почти с тем же «цекавством»¹⁴, с каким бежали когда-то смотреть на приведенного мишку. Сколько уясняю себе дело, «дудары» редко бывали «пророками в отечестве своем», а потому они и появлялись в местах подалее от родных деревень, где их мало или вовсе не знали, где их дуда не прискучила слушателям, а скорее была новинкою. Обыкновенно «дудар» не боялся «музыќи», т. е. скрипача, но он всегда считал

¹³ Упарцина – упрямец, упрямыца; упартысь, -тысьци – упрямыство; прилаг. упартый; глаг. упарциць, упартываць.

¹⁴ Цекавсто и цекавысь, -сьци – любопытство, иногда также цекавства, -ствы, так как сущ. ср. р. на -ство могут переходить в жен. род: птаство и птаства – птицы.

¹⁵ Кирмаиш – праздничная ярмарка.

свое дело проигранным, а дальний путь напрасно пройденным, когда при каком-нибудь собрании народа – на «кирма́ше»¹⁵, сельском храмовом празднике, бойком «игрище» – он наталкивался на другого такого же «дударя». Кажется, что он ставил себе правилом: или все, или ничего, т. е. общее внимание к нему и его инструменту, а не часть внимания. Сходиться же для совместной игры, подобно скрипачам, «дудары́» не могут в силу того обстоятельства, что каждая дуда есть нечто законченное и самостоятельное относительно гармонии; она обходится без дополнения, и музыкальный строй «двух дуды́в» часто не совпадает; наскоро же изменить его, немедленно состроиться для данной минуты решительно невозможно. И в самом деле: например, одна дуда имеет построение в ля, тогда как другая, сооруженная иною рукой, без всяких камертонных справок, построена в соль и т. д.; понятно, что совместная игра при таком условии дает дисгармонию, и, как мало ни взыскателен белорусский простолудин, все же он поймет, что игра «нисгра́бна» а потому не станет и слушать ее; оставалось бы разве заняться внешним видом дуды, которая не может надолго занять зрителя, так как дуда общеизвестна и внешний вид ее прост, однообразен во всех случаях.

Видевшие дуду лично не откажутся припомнить вместе со мною, что корпус ее состоит из кожаного мешка, напоминающего формою желудок (киндю́к) животного, бычачий пузырь или мятый «кульком» мех животного, вроде бурдюка, – что на самом деле и бывает с употребляемою для этого шкурою барсука, теленка, козленка. Чаше же всего корпус дуды делается из выкроенных кусков кожи, плотно пригнанных и сшитых. В том и другом случае кожа обязательно должна быть мягкой, не пропускающею воздуха, ради чего она обильно напитывается жиром и чистым дегтем не только при устройстве дуды, но и во время ее службы. В верхнюю часть корпуса, дающего небольшую шейку, вставляется деревянная «сб́ска» (трубочка длиною в 4 вершка) для вдувания туда воздуха, причем скрытый в корпусе конец ее запирается подвижным «залогом» (клапаном), чтобы введенный воздух не уходил обратно через соску. Впрочем, большинство дуд не имеет залога, дело которого отправляет простое сворачивание соски в сторону или вниз, причем перегнутая шейка запирает обратный проход воздуха. В противоположную, нижнюю часть корпуса также плотно вставляется «пирабо́р», деревянная трубочка (около 8 верш[ков] длиною) с 6-ю клапанными отверстиями на лицевой стороне и одним на нижнем, для большого пальца правой руки. В головке этого перебора, обыкновенно скрытого внутри корпуса, находится пищик из крепкого пера. Вынутый из дуды «пирабор» не что иное, как описанная выше «жулейка» и, подобно ей, дает целую октаву звуков простой

¹⁶ Гук, -а – соб. гул, эхо, откуда гучный, гучно; также зов; глаг. гукаць и гукаць – кликать; здесь «гук» – бас, как иногда и называются «гуки» у дуды.

гаммы. По ту и другую сторону перебора, несколько выше от основания дуды, в корпус ее плотно вправлены «два гуки»¹⁶, концы которых с пищиками в них скрыты в корпусе. По внешнему виду гуки напоминают курительные трубки с прямыми чубуками и имеют неодинаковую длину: если один гук длиною в аршин, то другой будет только три четверти его. Каждый из гуков обыкновенно дает один нижний звук, а именно: длиннейший – октаву самого нижнего звука «пирабора», короткий – неизменно квинту первого гука.

Как видно из описания дуды, построение ее просто, хотя в то же время не так, как представляется с первого взгляда или при произнесении слова «дуда́», в житейском быту имеющего немало иносказательного смысла и вошедшего в поговорки, пословицы, песни. Правда, выделанная кожа, сало, деготь, гусиное и индючье перо, несколько деревянных чурок – все это недорогие и всегда доступные материалы; правда и то, что шило, дратва, нож, кусок толстой проволоки или буравчик – несложные инструменты, служащие для ее приготовления; но вот что главное – умение распорядиться материалом, построить такую дуду, на которую и самому можно поглядеть, и людям не стыдно показать. А это может сделать не простак какой-нибудь, но знаток «дударного» дела, притом владеющий музыкальным ухом. Не упоминая о чисто рукодельной ловкости при сооружении дуды, достаточно сказать, что не всякому известны следующие условия: а) срезать молодой побег кленового дерева на со́ску и перебо́р гораздо лучше молодиком, чем в другую лунную четверть; б) желательно, чтобы обе эти части вышли из одной чурки, а не «колядованными», т. е. сборными; в) еще лучше, если и гуки́ будут из одного пня с со́скою и перебо́ром; г) перо пищика лучше «роняное», чем с убойной птицы. От соблюдения этих условий зависят: звонкость перебора и гуков, удобство обработки «крохкого» дерева¹⁷, отсутствие соперников – дударов, или «едынатство»¹⁸, долговечность пищика и проч. К сему следует прибавить, что кожа корпуса должна быть не с палого, а с убойного животного и что, хотя гуки могут быть выстружены из любой плахи, наподобие «пипки»¹⁹, самородки-гуки́ лучше всех, а такие самородки нужно разыскивать в лесу и опять же срезать их молодиком. Прожигание или сверление деревянных частей дуды, обработка конечного отверстия гуков с постепенно расширяющейся воронкой, укрепление

¹⁷ *Крохкий* – хрупкий; сущ. *крохкысь*, *-сьци*. Такое свойство имеет дерево, срубленное молодиком (в новолуние), почему и не годится на такие поделки, как обручи, дуги, обода, полозья.

¹⁸ *Едынатство* и *едыньсь*, *-сьцы* – единство, соединение, уния; прил. *едный*, глаг. *едынацца*.

¹⁹ *Пипка* – трубка; нос, преимущественно вздернутый вверх. *Пипа* – забава, когда на ладонь ребенка делается незначительный плевков, по которому старший водит указат. пальцем и приговаривает «пипа-пипа, кашку варила» и проч., что известно под выражением «делаць пипу». Глаг. *пыкаць* – курить трубку; междом. *пык-пык*.

пищиков и прочная вставка в корпус всех деревянных частей только и могут быть ведены опытной рукою. Что же касается подведения звуков в гармоничный строй, то и при музыкальном ухе на это нужна особая сноровка и умение. От незначительного перемещения пищика получится звук то выше, то ниже требуемого; то же произойдет от лишнего стружка в гуковой воронке, изменения ширины трубочки, укорочения гука и проч. Приходится повторить, что сооружение дуды далеко не просто, особенно если принять в расчет указанные выше инструменты, которыми орудует захолустный мастер-простолоудин.

Описанная мною дуда есть наиболее типичная, чаще других встречаемая. Ниже такой дуды стоит простейший вид ее – с одним «басующим гуком». Такую дуду обыкновенно сооружает малоопытный мастер или тот, у которого недостает времени на сооружение полной дуды. Она не имеет, конечно, широкого распространения, хотя посильно служит «скокам и плясам». Еще ниже этой дуды стоит дуда без корпуса: играющий берет в рот одновременно гук и перебор и играет на последнем, как на жулейке или посвирелке, а «гук только басуиць». Если есть досужий охотник «бусуваць», то это дело поручается ему, а при двух гуках – двум лицам. Путем игры на бескорпусной дуде гуки обыкновенно подгоняются к перебору прежде, чем последует окончательное помещение их в корпус. Знакомые с игрой на духовых инструментах согласятся со мною, что игра на бескорпусной дуде утомительна, тем более что грубая отделка пластинок в пищиках обязывает дударя «ныдумайца» (надуваться) более обыкновенного; а при этом условии он поневоле красен как рак, с красными, налитыми глазами, трескотней в ушах и с припухлыми «завушницами». Ясно, что бескорпусная дуда имеет еще меньше распространения, чем дуда «одногучная».

Самую совершенную дуду следует признать «мыщянку», или «моцьянку», которая имеет сравнительно большой корпус²⁰, соску с залогом и от трех до шести гуков сверх перебора, расположенных по обеим сторонам корпуса. Следует сознаться, что я видел «моцьянку» только один раз, мельком, и притом еще в раннем детстве. Мои воспоминания о ней сейчас воскрешает недавний очевидец «моцьянки», молодой выслужившийся солдат, Нарцис Шляхто, уроженец б[ывшего] Суражского уезда. По его словам, «моцьянка» может играть свыше четверти часа от введенного в корпус воздуха, причем соска не сворачивается вниз или в сторону, как в обыкновенной дуде: воздух, следовательно, удерживается

²⁰ Слово *моцьянка* может быть производимо или от *моца* – сила, крепость, или от *моция* – помощь; складчинное дело. [Скорее это искажение слова *мульта́нка* (чаще во множ. – *мульта́нки*), название инструмента – род дуды с несколькими, большею частью с 7-ю, дудочками. По объяснению Голэмбёвского, она особенно была употребительна у молдавских пастухов, откуда и получила свое название, так как Молдавия называлась иначе *Мультаны* (Gol. Gry i zabawy. Warsz. 1831. 221). – *Примеч. ред.* «Этнографического обозрения».]

«залогом». Что же касается игры на «моццянке», то она, по его выражению, «дужа пригожа», хотя в то же время «гуки страшно равуць и дурáць гылову на разны гылысы». Очевидно, что «моццянка» значительно сложнее обыкновенной дуды, а это служит немалою помехою к ее распространению. Даже в самом «гнезде дударства» (Островские, Козлови-чи, Кабище) встретить «моццянку» так же трудно, как и обыкновенную дуду в окрестных местах Витебска. О «моццянке» нужно добавить, что она, как и всякая благоустроенная дуда, имеет часто все деревянные ча-сти не струженные, а отточенные или на токарном станке токарем, или на простейшем подобии его – «кружале», на котором вытачиваются ко-лесные ступицы и миски. Это придает дуде более изящества, хотя в то же время отнимает у гуков ту прочность, какую имеют, например, гуки-самородки и даже выструженные из чурки.

Когда дуда сооружена по всем правилам «дударской» техники и когда владелец ее не поспеет на крохи сала и дегтя для смазки корпуса хотя один раз в год, то она долго-долго послужит и «дудару», и добрым людям на потеху. Тогда не страшна ей ни сырость, от которой гибнет скрипка или требует ремонта, ни другие вредные условия. Напротив, не в при-мер скрипачу, «дудар» с одинаковою безнаказанностью для инструмен-та играет и под солнечным припеком, и под проливным дождем, – что на самом деле и бывает, когда «дудар» состоит, например, участником волочобничанья или сопровождает свадебный поезд. В том и другом случае не приходится, так сказать, выдумывать «надвóрья» (погоды. – *И. Н.*), а мириться с тем, какое Бог пошлет, не приходится подстилать соломки, если где суждено упасть. Стоит припомнить, что каждая почти «волочобная песня» с первых же слов напоминает слушателям о непри-ятной участи «волочобников»:

Ишли-брялі вылочэбнички...
Вылочилиси – пымочилиси...

На самом деле эта неприятность для волочобников заходит иногда очень далеко: не говоря о возможной на Пасхе слякоти, дожде, частых до-рожных лужах, коварных выбоинах и канавах, волочобники еще обильно «смачиваются» водкой, то «угостительными» хозяевами, то на складчин-ный счет в попутной корчме, благодаря чему им и лужи, и канавы, и ру-чьи становятся «по колено». Как участник и, пожалуй, один из главных деятелей среди волочобников, «дудар» не может избежать некоторых до-рожных случайностей, подобно своим товарищам: то «опунéтца»²¹ в ка-наве, то упадет в лужу и проч. Понятно, что все дорожные невзгоды и случайности переносит вместе с хозяином и его спутница – дуда.

²¹ *Опунуца* – очутиться где-нибудь, в данном случае – окунуться, погрузиться, упасть в воду.

Кроме волочобничанья, в «дударных» местах «дудар» сопровождает свадебный поезд, как в том удостоверяют очевидцы и как о том упоминается в свадебной песне:

Играй, играй, дудынька, с сёл до сёл,
Каб наш Миколка быв вясёл...

Или:

Играй, играй, дудынька, с сила́ ды сила́,
Каб наша Авгинька была висила́...

Если припомнить бешеную езду, с которою свадебный поезд обыкновенно мчится, накачиванье дудара угостительными хозяевами, чтобы тот лучше играл, да торчанье «дудара» в телеге или санях, то будет понятно, что и здесь он не застрахован от всяких неприятных случайностей: то некстати подпрыгнет в своем экипаже, а то и совсем выскочит вон, а «куды дудар, туды й дудка», – говорит присловье. Наконец, следует упомянуть еще об одной, правда, редкой, но возможной случайности, это – «битье струмента», при котором «здаётца, бьюць по дудцы, а дудару больно», т. е. в случае драки. При этом прочные гукі могут сослужить и необычную для них службу, как оборонительное орудие. И несмотря на массу всех этих невзгод, хорошо сделанная дуда остается часто решительно неуязвимою. Этому невольно должен завидовать «музы́ка» (скрипач), который, с некоторою завистью подчас, пожалуй, думает про себя, что «у дудцы усі нячисцики²² сидяць». И действительно: в то время, когда скрипач переменит несколько струн, склеит несколько раз скрипку, «дудар» много-много, если переменит пищики да смажет корпус дуды.

Третья, и главная, служба «дударá» – игра «дели (для) ско́ков и пля́сов разных». Но я должен сказать, что даже хорошо знающий свое дело «дудар» все же не много наигрывает плясовых мотивов, песен и того меньше, а что-нибудь «жалобосное»²³ он решительно не в состоянии сыграть. В этом случае «дудара» выручает то обстоятельство, что на один и тот же мотив подберутся десятки припевов, а на один и тот же «пляс» можно «отколоць скоки два-три».

Что бы ни играл «дудар», он становится хозяином веселья: песни и припевки сторонних участников поются под тон, указываемый дудою, что не похоже на скрипача, который «годиць» (угождает. – *И. Н.*) большинству, сам поддельваясь к тону начатой песни и припевки. Напустив «духу» в дуду, «дудар» продолжает игру на ней, благодаря постепенному нажиму корпуса той и другой рукой, а сам в это время может подзадорить слушателей к веселью наскоро пропетой припевкой, перекинуть-

²² *Нячисцик* – сдержанное наименование черта; бранное название жидов, цыган, татар и вообще нехристиан.

²³ *Жалобосный* – печальный, грустный, траурный; *жалоба* – траур, вещественным выражением коего служит висящее чрез отворенное окно полотенце, пока покойник дома, иногда и до шести недель.

ся словом с соседом, «курнуць пі́пки», даже «оброкі́ныць чарычку», предупредительно поднесенную к его губам, – что ловкачи-«дудары» проделывают успешнее своего собрата – скрипача.

Когда «дудар» обрывает игру, то он или совершенно отнимает пальцы от «пирабора», или делает трель на клапане, дающем самую высокую ноту, до окончательного выхода из дуды воздуха. Эта финальная трель всегда резко отзовется на лицах расплясавшихся, причем ноги их начинают как-то «скыродіць»²⁴, – что бывает похоже на останавливающееся движение мельничных колес и жерновов после задержания воды.

Как выше упомянуто, «дудар» недолюбливает «дудара», равно как и скрипач, который, по крайней мере в первое время стычки, уступает «дудару» и невольно обращается в его слушателя. Так бывало в былое время, когда «дудар» искал «кирмаша», праздника и игрища; теперь, наоборот, «дудара» приходится искать: точно выходец с того света, он сам уже таится от «музыки» и от чужих людей. Да где его сыскать, где увидеть? В самых «дударных» местах говорят, что он «тут быв, да нима́ш»²⁵, и указывают на новые «самыи дударныи мейсцы». Быть может, условия построения дуды, не многим доступные, влияли, как и теперь, на то, что «дудары» всегда были чем-то редкостным. В связи с этим стоят и следующие немаловажные причины: а) малочисленность тонов и отсутствие между ними минорных; б) трудно поправимая порча, происшедшая во время игры; в) исчезающая склонность белорусского простолюдина к кропотливому труду, каковой труд неразлучен с построением дуды; г) распространение дешевой гармоникой, где совместились все, что имеют дуда и скрипка вместе, и д) наконец, комическое построение самого инструмента и таковое же состояние «дудара» во время игры. Когда «дудар надме́ць дудку», то последняя, по некоторым отзывам, невольно напоминает толстяка на поджарых, растопыренных ножках или чертика, которому играющий норовит откусить удлиненную головку («соска»), придерживая в то же время за хвост («пирабор»). Назойливый смельчак и скалозуб не преминет спросить у играющего: «ци ў гылову́, ци ў хвост ты яму́ дмешь?» Праздный зевака будет ухмыляться издали и раздутым щекам музыканта, и быстрому перебору пальцев на чертиковом хвосте; в заключение, иная «сципная»²⁶ девка посоромитца» не только

²⁴ *Скыродіць* – боронить на пашне; волочить, заплетать ноги. *Скорода* – борона, в укоризненном значении – упрямый, несговорчивый человек.

²⁵ *Нимаш* и *нимашитка* – нет, в отсутствии. В следующей шуточной припевке встречается целиком приведенная поговорка:

Ой, дед, дяду́линька!
А йде ж твоя бабу́линька?
Тут была, тут нима́ш –
Поехыла на кирмаш.
Ци ня чорт ие́ понёс,
Ни пыдмазывши колёс?!

²⁶ *Сципный* – степенный, скромный, стыдливый; сущ. *сципнысь*, *-сьци*.

потанцевать, но и подойти к играющему «дудару» из-за комического напоминания дуды о «сорóмности». Нет сомнения, что «дудар» понимает свое положение, но принужден крепиться, как по материальным расчетам, так и по личной любви к своему инструменту, той любви, которая привязывает мать к уродливому детищу, а мастера – к своему изделию. И ради этой любви «дудар» идет на саможертвы: переносит «ухмылки и шкелі різни»²⁷, даже изменяет традиционное держание дуды. Прежние, «стоючі»²⁸ дудары держали дуду на видном месте груди, где она висела «ны раменю»²⁹, обхватывавшем шею; современные же «дудары» точно прячут ее под левую мышку, хотя гуки и те и другие часто держат «за п'ясы́м».

Казалось бы, можно пророчить исчезновение дуды и вымирание «дударов». Но местный «дудар» не хочет вымирать, хотя и тяготится своим современным положением, которое загнало его в захолустье, в редняки. Если бы он и распростился окончательно с белым светом, то и тогда не так скоро воспоследует полная забывчивость о нем самом и его инструменте, так как оба они вошли в многочисленные песни, припевки, пословицы и поговорки, которые переживают и своих творцов. Наконец, добродушный «дудар» подарил свое имя скрипачу и гармонисту, под каковым именем народ знает того и другого, хотя скрипку и гармонику называет собственными их именами.

Как в «дударных» местах, так и в местах, где дуда не встречается более, а знакома лишь заочно, по описаниям очевидцев, любимую музыкальную потеху «блázнов»-подростков и даже готовящихся в женихи служит передразнивание дуды, т. е. коллективное воспроизведение игры на ней голосовыми средствами, известное под ходячим термином «дражниць дудку». И в воспоминаемое время, и сравнительно недавно мне приходилось быть неоднократным свидетелем этого передразнивания. Кроме досужих часов в праздничные дни, весельчаки «дражнюць дудку» преимущественно на конопасных ночлегах, где этой молодежи полный простор и где перед тлеющим костром приходится коротать праздное времяпровождение. В некоторых отдельных случаях воспроизведение дуды бывает настолько удачно, что отдаленный слушатель принимает его за настоящую игру; в особенности такой обман весьма обыкновенен, когда «пирабором» служит действительная «жулейка» или «пысвирелка». «Заправитель» дела, или, как его называют, «завыда́й», обыкновенно

²⁷ Ухмылка – улыбка. Шкелі, -ль (и шкелів) во мн. ч. – остроты, насмешки; глаг. шкелить.

²⁸ Стоючий – настоящий, действительный, человек с призванием и любовью к делу; так называлось иногда также лицо, отбывающее подводную повинность при волостном правлении, иначе – стойковий (от «стоять»).

²⁹ Ны раменю – на ремне. Раме́нь (ремень) не следует смешивать со словом раме – рамо, плечо.

улаживает голоса участников в «два гúки», примерно, *до* и *соль*, а сам берет верхнее *ми* и проделывает возможно отчетливый «пирабóр»: «Была ду-да ў Виль-ни. Ли-бо бы-ла, ли-бо не. Ды ду-ши³⁰ ж ни бы-ла! Бы-ла, бы-ла! Ни бу-ла!» Поется до насыщения, причем «гуки» неизменно тянут одно и то же: «гу-у-у!» даже и в том случае, когда ко рту приставлены пастушьи трубы, наскоро спроворенные из свежей древесной коры. Для большей иллюзии «зывыдай» держит под левою мышкою скомканый полушубок или сермягу, кои время от времени придавливает, как это делают с дудой и настоящие «дудары́». Если же «пирабóр» производится языком, то для образности «зывыдай» держит обеими руками небольшую чурку, на которой перебирает пальцами, как на переборе. Иногда под те же гукí «зывыдай» поет: «Были у бацьки три сыны, ды ух я!» – игривую белорусскую песню, пронесенную во все концы России нашим певцом Агрневым-Славянским и так хорошо известную здесь, на месте*. Или, уломав голоса в минорный строй (*до-ми-бемоль*), «пирабóр-зывыдай» проделывает голосом канторские выкрики, те почти исступленные выкрики, кои раздаются в синагоге, или молитвенном еврейском доме, на следующий текст: «Ой, дúды! Грай, мо́и дúды! Ой-ой-ой!..»

Подражание дуде, воспроизведение игры на ней голосовыми средствами перешло и в города, в мир, стоящий несколько выше простолудина. Так, еще в 1865 г. я слышал это в Витебске от прекрасного в свое время певца А. А. Гиитто, который, составив «гуки» *до-ми*, пел в виде «пирабóра» следующую неместную песню, лично мною не отысканную в песенных сборниках:

На́стя-ла́стя, Настю́ха-ластю́ха моя!
 Приворо́жила меня ты к себе!
 Ты позволъ, моя Настенька,
 Ты позволъ, моя душенька,
 К пивовару тебя в гости зазвать.
 «Ты зови, ты зови, молодой!
 Ты не сделай худобы надо мной!
 Худобы у нас не водится,
 С худобы живот заводится;
 Худоба у нас на печке лежит,
 Худоба у нас на припечку...»

При этом «гуки» опять-таки аккомпанировали «гу-у!».

Во всех случаях подражания дуде финальный звук бывает возможно высоким взвизгом или трелью, причем, однако, он не выходит из пределов установленной гармонии.

³⁰ *Ды-души* (от «душа») и *ды-ли-Буг* (польск. *dalibóg*) – клятвенные слова, равносильные «ей-богу».

* См. варианты этой песни в опис[ании] малорусской свадьбы с Седл. губ. г. Н. Янчука (Труды Этногр. отдела. Кн. VII. С. 159, примеч. к песне 180).

Кроме песенного упоминания, «дудар» со своим инструментом живет в пословицах, поговорках, присловьях и даже загадках. Привожу их из своего сборника.

1. Купив дуду́ на свою бяду́.
2. Як от дуды – никуды́.
3. Поку́ль дуду надме́шь, дык семь вярсто́в пройдешь (или: ўвесь хлеб пожрешь).
4. Дуй ў кулак, покуль бацька дудку купиць.
5. Надувся, як дуда икая́ (какая-ниб.).
6. Дуда ты едыкыя! (укоризна).
7. Ни дуди ты моей гыловы!
8. Дуда ты Кисялёвскыя! (дер. Киселево, Городок. у[езда], где когда-то проживал капризный «дудар»; во многих местностях, впрочем, вставляют здесь имена окрестных деревень).
9. Подсучи́ць, подстро́иць, подсудо́биць, уто́рнуць кому-нибудь дудку – значит: сделать неожиданную преграду, неприятность, зло отомстить и проч.
10. И по́вна, и ро́вна – концы граюць (загадывают о дуде).
11. Сьма́ длинныя, бок диравый, конец закручистый – и пяе́ць (то же).

Но «дудар» и его инструмент, кажется, не умрут и в тех многочисленных «звисках» (именах, прозвищах), кои они подарили деревням и семействам. Ведь не одна волость имеет Дударёнков или Дударо́во; эти фамилии и названия так часты по Витебской Белоруссии.

Ласкательные имена «дудара» (дударо́к, дударо́чек, дуда́рынька) и его инструмента (дудынька, дуду́лька, дуду́ська, дуду́ленька, дудусенька) сопровождают прощание простолюдина Витебской Белоруссии с пособниками его редкого веселья, «подливающими масла в вясельное цяплó».

II Музы́ка

«Музы́ка», т. е. играющий прежде исключительно на скрипке, а теперь и на гармонике, не имеет ласкательного «звиска», как его предшественник. По наследству он – «дудар», по роду инструмента – «музы́ка» и – не то заискивающе, не то пренебрежительно – «па́ня музыканця». Скрипка не вошла, подобно дуде, в многочисленные песни, пословицы, поговорки; нет ей чести в воспроизведении голосовыми средствами, нет особенного почета ни дома, ни «ў людёх», под каковыми следует разуместь лиц положительных, что называется солидных. Правда, в двух-трех припевах упоминается о скрипке и скрипаче; но это упоминание скорее пренебрежительное, сделанное за неимением подходящего для рифмы слова, как очевидно из следующих припевов:

1. Ди-ли, ди-ли, скрипка!
Ляциць баба с припка,

³¹ Пся-ю́ха – собачья кровь; ю́ха – кровь, преимущественно животных.

- А дед іе́ зы вуха:
«Куды ляцишь, пся-ю́ха?!³¹»
2. Скрипа-скрипа, скрипица!
Ляциць баба с припица³²,
А дед іе́ зы вуха:
«Куды ляцишь, старуха?!»
3. Ой, играйца, музы́ки!
Мое лапци вилики;
Мне татулька сплѐв
Ны святэ́й Покров...

На этих песенных упоминаниях о скрипке и скрипаче можно, пожалуй, и обчесться. При этом не следует забывать, что первые две припевки хотя и не детского происхождения, но составлены для забавы детей. Обыкновенно мать или «нянька» протягивает детскую ручонку, а кистевым ребром собственной руки водит, как смычком, поперек локтевого сочленения протянутой ручонки и поет то ту, то другую припевку. Обидное, право, песенное упоминание! Немногим счастливее и скрипач, который под именем «музы́ки» сопоставляется с великими лаптями в третьей припевке...

Как ни обидно это, все же скрипачи не переводятся с лица Белорусской земли, подобно «дударам», а растут на смену своим предшественникам, проходя одни и те же музыкальные пути.

Интересно проследить, как доходят до «музы́ки».

Раньше я упомянул о детских усилиях воспроизвести скрипку забавы ради и о том, что эта забава прекращается около того времени, когда к услугам дома потребуются детские силы и в особенности когда «бацька приго́ниць мальца к сосэ́ (сохе. – *И. Н.*) и косо́». У значительного большинства на этом обрываются все связи со скрипкой; у небольшого же меньшинства, с музыкальными наклонностями и впечатлительною натурою, за сохою и косою руки чешутся на скрипку, а на языке держится «ди-ли, ди-ли, диль-диль». Вот эти-то лица и становятся «музы́ками», они-то немалозначущи не только в своем муравейнике, но и за пределами его.

Я мало погрешу, удостоверяя, что «музы́кою» делается мужчина от 15 до 40 лет, т. е. он служит музыкальному делу приблизительно 25 лет. Раньше указанного возраста «музы́ка» не может рассчитывать на успех из-за своего «блзно́цтва», свыше же этого возраста «человек соромитца ходиць пы музы́ках». Кто вместе со мною видел белорусских скрипачей, тот подтвердит сказанное, хотя в то же время припомнит о незначительных изъятиях. Насытивший свои музыкальные потребности и, в особен-

³² *Припица*, -цы, *пристик*, -ника, -нка, *прип*, -па – предпечный выступ с кирпичною или глиняною площадкою; иногда – деревянный помост у боковой стороны печи, называемый лежанкой. Здесь разумеется в последнем значении.

ности, обзаведшийся «живою скрипкой», т. е. женой и детьми, бросает музыкальную службу гораздо раньше, особенно если житейское положение пригонит его к деятельному участию в собственном хозяйстве или к выборному служению (десятский, сотский, староста, старшина). Нынешний бездомник – «музыка», истый служитель скрипичного дела, завтра же бросает «музыкаваць», если только его обстоятельства переменялись к лучшему, если он вдруг оказался приставленным к делу, к верному куску хлеба. Полную 25-летнюю службу в большинстве случаев несут «мылоццы», отпускные, отставные солдаты, бедные «жихары»³³ и бобыли. Все эти лица не живут, однако, музыкальными трудами исключительно, подобно городским музыкантам, и занятие музыкой считают прибавочным, побочным.

«Музыка» получает музыкальную выправку дома, самоучкой, по слуху. Он не только не начинает с гаммы, но часто даже не знает ее во все время своей музыкальной деятельности и тем не менее излюбленный «пляс» или песню наигрывает сразу. Правда, сначала они мало бывают похожи на настоящие и делаются таковыми после продолжительных упражнений и усилий. Обыкновенно начинающий «музыка» зорко присматривается к движению пальцев опытных скрипачей и тайком воспроизводит таковое на первой попавшейся чурке, поводя в то же время по ней соответственным смычком, т. е. прутиком, и «ди-ли-лика» мотив. С такою предварительной подготовкой начинающий «музыка» «пиликыиць» на настоящей скрипке. Дабы не тревожить домашних или спастись от их насмешек и отцовского запрета, «музыка» практикуется в сарае, овине, бане, в поле на ночлеге и прочих уединенных местах. Получив там некоторую выправку, молодой «музыка музыкаиць» сперва среди домашних, а потом и у соседей. Сколько собственная уверенность, столько и уверения сторонних выводят его на дальнейшую дорогу – на посиделки, игрища, «кирмашные» и праздничные сборища и проч.

Мне не удавалось видеть первого появления молодого «музыки» на общественном сборище, а потому я не могу сказать ничего достоверного ни о самом скрипаче, ни о впечатлении его первой игры. Я видел молодого «музыку» на последующих играх, несколько обтертым, с долею уверенности в собственных силах, с каковою уверенностью он остается во все время музыкальной службы. Припоминаю «музыку» перед толпою молодежи, направляющейся к «кирмашу» или игрищу, когда он заранее был договорен своими односельчанами и соседями; припоминаю его в одиночку на том же пути, когда время от времени он наигрывал «плясы» и песни – подавал о себе весточку; припоминаю «музыку» на том же пути с ленивою, надменною походкою, что значит – за ним посылали послан-

³³ *Мылодец-мылицца* – наемный годовой работник, батрак; работница – *мыличанка*, -нки. *Жихыр*, -ра – вообще хозяин; сущ. *жихырство*, -ва; глаг. *жихыриць* – хозяйничать.

цев, просили «музыкаваць»; припоминаю, наконец, захожего, чужедальнего «музыку», который подходил к сборищу со спрятанной скрипкой то под полою, то под армяком «ўнакідку»: не удастся поиграть – никто не заметит неудачи, никто не узнает в нем скрипача. И во всех этих случаях «музыка» самоуверен, знает себе цену; кроме того, он не последний на всяком «веселлю». В числе передовых поезжан «музыка» сопровождает «князя и княгиню» до самого подъема молодых от первого сна, до окончательного водворения их в том или другом родительском доме; то же передовое место принадлежит ему и в среде волочобников, которые не преминут шутливо напомнить о злополучной доле «музыки»:

Музыкава горкыя доля:
Яго жонка ня любіць.
Дайца ж яму кусок сала,
Каб жонка любіць стала...

Что же касается молодежи, ближайшим образом заинтересованной игрой «музыки», то она не скупится на всяческое внимание и предупредительность: один подаст «сысонуць пипки», другой поднесет чарочку водки, третий – талое и прогоняющее «смагу»³⁴ яблоко, а красавица поднесет орешков – «зубы троху пыбавиць». Все же вообще стараются придать ласкательную форму имени «музыки» – Микилайка, Созонька, Зиновейка, хотя этому Микилайке, Созоньке, Зиновейке истекает добрых 40 лет. Как знать? Может быть, в этом сказывается та снисходительность, которая оттеняет отношения возрастных к детям, а людей положительных к «блажным»? Если же кто из почитателей «музыки» позволит себе прогуляться на его счет, «состроиць шкэли якии ни-ли-будь», то и это облекается в безобидную форму «жарта» (шуткі) и не заходит далеко. Кажется, что самые недоступные красавицы «хилютца»³⁵ к музыке в большей мере, чем к своим поклонникам-парням, с которыми они «лымаюць Мицэлицу» или «откальваюць Лявониху»³⁶ под игру Микилайки. Когда последний вздумает опереться на ласки красавиц и пойти дальше музыкального дела, он горько ошибется: внимание и ласки – только временные пути к возбуждению музыкального духа скрипача, «каб ён лепи (лучше) грав», а не то сердечное влечение, которое приводит к серьезному сближению. Как красавица, так по преимуществу родители ее видят в «музыке» не совсем путного человека и знают, что своей игрой он не накормит ни жены, ни детей; напротив, как показывает опыт, некоторые «музыки» приводили в разорение даже готовое хозяйство. Недостаток домовитости, притяжение к рюмке – не вызывают глубокого расположе-

³⁴ Сма́га – сухость губ и во рту. Сма́жыць – жарить, печь, напр., мясо, сало, колбасу.

³⁵ Хиліцца – склоняться в чью сторону, льнуть, ютиться; пыхиліцца – наклониться, готовиться к падению.

³⁶ Мецэліца и Лявоніха – любимые танцы белорусов; первый из них употребляется, впрочем, и малорусами (Метэліця).

ния к «музыке» ни со стороны «княгини», ни со стороны «сця й цёщи»³⁷, не говоря уже о том, что на «музыке» в известных случаях покоятся «нячйсьцики», – как о том сказано будет ниже. Хотя редко, но случается, что в числе предбрачных условий родители невесты ставят требование, чтобы будущий зять их бросил «музыкаваць». В этом случае происходит нечто похожее на тот брак пьяницы с дочерью корчмаря, о котором говорится в ходячей поговорке: «Шинкар дужа любийць пьяницу, али дочкй николи ня’ддась замыж зы ягб!»

На игрищах, «кирмашах» и других праздничных собраниях «музыка» получает наемную плату вперед, от размера которой зависит и продолжительность самой игры. Обыкновенно предстоящий «скок» или «пляс» оканчивается двумя-тремя яйцами, столькими же баранками, дешевым «пёрником», «цукёркой»³⁸ или деньгами – от одной до трех копеек. Так как плата не обуславливается раньше и скорее добротна, то решительно от воли и благоусмотрения «музыки» зависит продлить или оборвать «пляс», часто в самом разгаре. В предупреждение подобного случая танцоры спешат «пыдгурасциць»³⁹ музыку» к продолжению игры спешною подачею новой платы или незачетным гостинцем, – что имеет место при «скоках ма́льцов с де́вкыми», особенно «лю́быми». Вообще же наниматели не очень бранят «музыку» за приостановку игры, а скорее заискивающе-вежливо замечают, что можно было бы поиграть и подольше. На это последний докторально отвечает: «Скольки зыплацишь, стольки й пыскачишь!»

Совершенно не то при найме «музыки на вясёлле» и при волочобном обходе. В первом случае он делается кабальным батраком, и не «музыка» обрывает песни и «скоки», а, напротив, его обрывают, когда прискучит скрипичная «вижжолка»; нет этой остановки и прямого запрета – «музыка» обязан играть неумолчно, безостановочно. Правда, во время «скоков» иные танцоры подают платные крохи; но это никому из гостей не обязательно, а для хозяев даже и нежелательно. При волочобном хождении «музыка» становится в подневольное положение, как первенствующий участник, и непослушному, строптивому «музыке» товарищи могут «струмёнцину разбить», не говоря о вычете или полном лишении платы. Тут же они осмеивают песнею положение «музыки», часто верное действительности:

У музыки горкыя доля:
Яго жонка ня любийць,

³⁷ *Тесь* (сця, сцю, сцём и т. д.) – тещь, произносимое иногда в косвен. падежах и так: *цисця, цясцю, цясцём*.

³⁸ *Пёрник* и *пупра́ник* – пряник. *Цукёрка*, *-ки* – конфетка; *цукрува́нный* – сахаристый, засахаренный; *цукрува́цца* – сахариться.

³⁹ *Пыдгурасциць* (от «гораздо») – подзадорить; подвысить, натолкнуть, навести на дело.

Ня любиць и ни цалуиць;
А хыць и пыцалуиць,
Дык назад отплюиць.

Другие выпрашивают ему «на боты» или «горелки», которая при «горькой доле музыки» послужит клином, вышибающим другой клин. Для полноты дела следует сказать, что, при правильном течении волочобничанья, «музыка» получает равную долю из волочобного сбора, как участник, и сверх того особую, в том случае, если его «струмэнщина» потерпела урон, напр., порвалась струна, лопнула кобылка, расклеилась или разбилась самая скрипка.

Понятно, что не все «музыки» пользуются одинаковым расположением нанимателей; нужна музыкальная известность и продолжительное знакомство с нанимателями. Кто играет все «плясы» и любую песню, кто умеет «дылика́иць»⁴⁰ игру, т. е. делать быстрые «пираборы», тот может рассчитывать на большую и лучшую часть нанимателей: более нарядные красавицы и парни, богатейшая часть их, группируются при «знатном музыке», тогда как беднейшие и захудалые танцоры ютятся около начинающего скрипача или такого, который не стяжал известности играть в одиночку. Правда, под одиночную игру «музыки» молодежь охотно танцует – лишь бы не плясать без музыки, так как

Бяз дудки, бяз дуды
Ходюць ножки не туды;
А як дудку почуюць,
Самы ножки танцуюць...

Однако ищущие «плясов и ско́ков» охотнее пойдут туда, где играют вдвоем и где, в дополнение, есть бубен и подкова, заменяющая стальной музыкальный треугольник. Ввиду этого два «музыки» стараются «ску́пицца», соединиться для игры, «стаць ды па́ры»: один из них, с лучшей выправкой, «дяржиць вярхи», а другой, начинающий, примерно, только «басуиць», т. е. держит втору. Если оба «скупившиеся музыки» равномерны, т. е. одинаково могут «диржаць вярёх и басуваць», то, во-первых, такой подбор является наиболее желательным, а во-вторых, они распределяют заработки равномерно. Лопнет или отойдет струна у примы, басующий перескакивает на «вярхи́» и, не прерывая «пляса», играет, пока товарищ управится с своей бедою, чего не сделаешь при различной выправке играющих. Впрочем, при этом случается и так, что басующий продолжает свое дело в такт «пляса», который, таким образом, не останавливается.

Как ни скромна бывает заработная плата «спáрившихся музы́к», все-таки в конце концов они найдут чем поделиться, кое-что принесут ребятишкам на молочишко: около рубля деньгами, полные «кишани и

⁴⁰ Дылика́иць – делать деликатно, не грубо, чище.

зыпазушше перников, цукерык, оборанкыв», не считая орехов и тех подаяний, которые «торкыютца»⁴¹ музыкам» не в счет платы и которые составляют частный дар то одному, то другому скрипачу.

На этом строятся взаимные отношения «скупившихся музык», хотя и не совсем дружественные, то чисто товарищеские; всякие недоразумения разрешаются установившимися обычаями, т. е. играем мы равномерно – плату делим поровну, а нет – так делим пропорционально. Товарищесственные отношения «музык» еще выразительнее оттеняются на «кирмашах», сельских праздниках и игрищах, куда их стекается немало со всей «окружицы». Располагаясь иногда в пяти шагах друг от друга, они не смотрят враждебно на такое соседство, подобно «старцам и дударам». Гул толпы, плясовой топот как бы ставят между ними преграду; танцующие же достаточно слышат своего «музыку». Можно даже сказать, «музыка» тут часто служит своим нанимателям двоякую службу близким соседством с другим скрипачом, у которого танцуют близкие им люди или такие, перед коими желательно показать танцевальную прыть и удалство. Смело можно надеяться, что каждый «музыка» достаточно поработает, лишь бы не пропустить времени, в котором, по-видимому, вся суть. А началом этого времени (на кирмашах и сельских праздниках) служит выход из церкви «дяков», концом же – поздние сумерки, когда нанятые скрипачи провожают игрою натешившихся танцоров.

С весеннего рассвета и до конца сравнительно теплой осени «музыка» тешит молодежь под открытым небом и только в ненастную погоду уходит в опустелый овин, сарай, строящееся здание, просторные сени и проч. Зимнею же порой, когда у «музыки кыляниюць руки», он делает свое дело в просторной хате, «исцёпке»⁴², корчме. Почти всякая игра, а зимняя – по преимуществу, наталкивает «музыку» на особую музыкальную хитрость – выпрашивание «чарычки дели грёлысьци» – особыми скрипичными звуками, кои он то вставляет в игру, то проделывает во время остановок. Я не умею выразить этих звуков подходящим термином, извлекаются же они из одной струны безостановочным проведением по ней пальца вверх и вниз, при неотрываемом движении смычка по той же струне, – что дает звук, похожий на слово «пи-и-ть!». А для того чтобы вызвать в слушателях больше внимания, «музыка» смиренно потупляет глаза, придает лицу плаксивое выражение и наигрывает причитанье, напоминающее голошенье над покойником, вставляя в него по временам музыкальное «пи-и-ть». Даже не заинтересованные «плясами и скоками» сторонние лица не могут воздержаться от того, чтобы не

⁴¹ *Кишёнъ, кишиня́* – карман; во множ. числе – *кишани*, -нев. *Торкыцца* – наскоро, поспешно подаваться; вторгаться куда не следует; присесть как-нибудь.

⁴² *Кыляниць* – коченеть, твердеть; сущ. *кылянисть*, -сьци; прилаг. *кыляный* – жесткий. *Исцёпка* – изба чрез сени, под одной крышей с жилой избой, часто без печи и полатей.

внять плачущему «музыке», и подносят ему чарочку. Разумеется, что такой прием для выпрашивания чарочки ведет к злоупотреблению, особенно если «музыка любилец хлыбыснуць» и если он окружен подгулявшими простаками. Прямодушный «дудар» не прибегает к подобной хитрости уже потому, что его инструмент не дает минорных тонов, необходимых для воспроизведения плача и голошенья; если он не прочь выпить на чужой счет, то прямо заявляет, что «гуки сохнуць», охрипли или – дуда требует промочки.

Говоря о скрипичной игре при разных случаях, я считаю необходимым упомянуть о «пўке», который хотя и не составляет необходимой принадлежности ее, но довольно часто сопровождает скрипичную игру одиночного «музыки». Обыкновенно досужий слушатель, испросив позволения скрипача, становится с левой стороны его и тонким прутиком бьет по басу и по терции «до та́хты»⁴³ наигрываемой пьесы. Это, собственно, и есть «пук», или «пўкывка». Замечательно: как бы ни было скромно сборище вокруг «музыки», тут почти всегда найдется охотник «пукаць», которым является иногда лицо солидное по летам и общественному положению. И до сих пор я не понимаю, что влечет к «пўкывке». Отправляя добровольную службу с поразительным терпением от начала до конца игры, «пукающий» не только не получает музыкальной платы, а, напротив, тратится сам на задабриванье «музыки» и замирение его, когда приходится нечаянно ударить «пўкывылкый» по перебирающим пальцам. В то же время честь и слава игры принадлежит всецело «музыке». По сознанию последнего, «пукающий» составляет для него нечто вроде лишнего, «заплечного игрока в карты», терпимого в силу необходимости, из-за невозможности «откыса́цца»⁴⁴ от него.

Скрипка белорусского «музыки» не требует особого описания: в общем она похожа на всякую скрипку, только отдельные части ее и способ изготовления заслуживают некоторого упоминания. Так, прежде всего, внутри скрипки, под правой стороной кобылки, помещена не постоянная, а передвижная «душа» (подпорка), устанавливаемая на месте при помощи тонкого шнура, концы которого выходят наружу чрез «эсы»⁴⁵ и связываются под нижнюю декою. Углубление в нижней части головки заливается простою перегонной смолою, которая заменяет канифоль. Когда смычок требуется посмолить, скрипач перевертывает скрипку и «смольиць» смычок, хотя бы даже во время игры. К верхней части завитушки, иногда проколотой насквозь, прикрепляются две петельки: одна из них служит для вешанья скрипки, а на другую нанизываются запас-

⁴³ *Ды тахты* – в такт; сущ. *та́хта*, -ты. Но глаг. *тахтуриць* – спешно идти с небольшой поклажей; *оттахтуриць* – быстро отнести, оттащить.

⁴⁴ *Откыса́цца* – отвязаться, отстать, отделаться. *Ка́снысь*, -сьци – придирика, прицепка, приставанье; прил. *ка́сный* – в том же значении.

⁴⁵ *Эсы* – прорези в деке в форме латинской буквы S.

ные струны, кои и болтаются под головкой. Эти незначительные особенности не изменяют внешнего вида скрипки даже и тогда, когда последняя сработана дома, собственными усилиями «музыки», или местным скрипичным мастером.

Чтобы избежать лишней склейки, мастер норовит сделать верхнюю деку из цельной доски, которая не доводится до равномерной толщины, а имеет многочисленные горбины, впадины, даже сучки; то же и с нижней декою. Ясно, что такая скрипка не может дать мягких, цельных звуков; узловатые струны, по расчету покупаемые довольно дешево, дают звуки неровные, разбитые, а непомерно тонкие квинты и секунды, поддерживающие высокий строй, делают вдобавок эти звуки пискливыми. Но ни сам «музыка», ни его слушатели не придают особенного значения указанным недостаткам, твердо веруя, что «стоящий музыка зыйграиць и на кочерзе».

«Пысмыкайла» (смычок) сооружается уж слишком просто: не удался в выработке или сломается «настоящий пысмыкайла», можно обойтись с помощью согнутого кнутовища с натянутым на нем пучком волос из лошадиного хвоста. Висит ли скрипка или находится в пути, «пысмыкайла» безотлучно при ней, заткнутый между струнами и верхним грифом.

Кроме личного самодельного приготовления, покупки, мены и подарка, скрипка переходит в новые руки и по наследству, наравне с другою движимостью. В последних случаях в особенности на скрипке лежит особый отпечаток давности, будто она окрашена в темный цвет. Ничуть не бывало: только пожив немало на белом свете и перенеся различные невзгоды – погоду, пыль, копоть избы, пачканье мух и прусаков, – она дошла до «цьмяного цвету»⁴⁶. От старой скрипки можно бы ожидать, что она приобрела музыкальную мягкость и звучность, как это бывает с долголетними скрипками. Но к белорусской скрипке этого нельзя отнести: подобно старушке, она начинает «дядціницца», т. е. давать звуки если не хуже, так и не лучше звуков своего детства. Неумелая склейка при ее изготовлении, а затем и в последующее время, когда она разбилась или расклеилась, заклейка скважин бумагою, законопачиванье их тряпкою, смолою довершают музыкальную гибель скрипки. Но и при этом условии она переходит из одних рук в другие и служит свою старушечью службу.

Скрипичная стройка заслуживает небольшого упоминания. Начинаящему, например, «музыке» она решительно не дается, пока не подоспел сторонняя помощь. Забавно видеть, как он вполне правильно делает переборы пальцами и движение смычком, уловленные на игре опытного скрипача, и в то же время извлекает для уха невозможные звуки; настроит ему скрипку – и «музыка» играет всеми узнаваемую пьесу. Да и более опытный скрипач не всегда скоро управляется со стройкой, которую на-

⁴⁶ Цьмяный – темноватый, матовый; сущ. *цьмянысь*, *-сьци*; глаг. *цьмяницць*.

чинает с квинты. Доведя последнюю до условной тугости, «музыка» довольно долго подгоняет к ней секунду, то отпуская, то поднимая колок, пока, наконец, не уловит искомого интервала. Тогда он приплюсывает и задвигает колок в головку до возможной тугости. То же происходит и с остальными струнами и почти всегда неисправными колками. Ради сбережения струн и свободного «подтыка пысмыкайлы», скрипач отпускает после игры все струны и даже вынимает кобылку, причем «душа» освобождается от нажима верхней деки и падает; новая игра вызывает установку кобылки, «души», поднятие и опускание колков и поплеывание на них и т. д. Камертоннойстройки здесь не существует, да и немногие «музыки» знают про камертон. Правда, один раз мне удалось видеть стройку под «пищик», бравший звук квинты; но ни я сам, ни мои знакомцы не можем указать на другой подобный случай. Взаимопомощь «скүпившихся музык» в значительной мере облегчает стройку, которая в этом случае пойдет скорее, чем у одиночного скрипача.

К стройке и скрипичной игре нужно присоединить способ держания скрипки. Держат ее без всяких правил, часто упирая слишком низко в грудь, – что имеет и свою выгоду для играющего «пляс»: он может озира́ть танцующих и играющих, играя, так сказать, на память. «Музыка» осмеёт держание смычка «по-буцяно́вому», когда скрипач как будто готовится «дювбаць»⁴⁷ струны, – что не похоже на заурядное держание «пысмыкайлы» всею кистью, за окончательность его.

Финалом скрипичной игры при «танцах и скоках» служит пискливый звук, издаваемый при нажиме струны у самого конца верхнего грифа. Как и при дударной игре, этот писк разбивает удовольствие, является зловещим для танцующих. Иногда же финальный писк извлекается проведением смычка по струнам ниже кобылки – что известно под типичным выражением «хопиць (хватить) зы кобылку». Кстати сказать, небрежный и в особенности подгулявший «музыка» перескакивает за кобылку довольно часто, некстати, помимо воли. Неожиданность, неуместность этого перескакивания придают выражению «хопиць зы кобылку» индизказательный смысл.

На вопрос о том, не занимаются ли му́зыкой также белорусские женщины, я могу, нисколько не погрешая против истины, утвердительно сказать, что ни «дударом», ни «музыкою» женщина не бывает. Сколько приходилось наблюдать, одно простое держание скрипки женщиной вызывает в окружающих шутки да насмешливые остроты на ее счет. Менее странно будет появление женщины верхом на лошади по-мужски, чем появление женщины-скрипача не только в общественных собраниях, но и в тесном кружке. И в отношении му́зыки, как и во многом другом, местная крестьянка сторонится от мужских дел и довольствуется свои-

⁴⁷ Как *буцян*, т. е. аист, сильно согнувший шею, готовясь клевать почти у собственных ног. *Дювбаць* – клевать, от *дюба*, *дюбка* – клюв.

ми, чисто «жанóцкими»: она «гра́йць песни», т. е. поет их, она «ска́чиць», т. е. танцует под музыку, но даже и в этих случаях она почти свободна от вмешательства мужчин. Песен с ними мужчины не поют, потому что и не помнят их столько, сколько помнят женщины, да и грубый мужской голос не подходит под лад тонких голосов женщин, с детства выправленных в унисонное пенье и редко – в октаву. «Скоки и плясы» женщина большею частью отправляет с сестрицами и «посёстрыми»⁴⁸. К слову сказать, если случится наблюдать совместные танцы мужчин с женщинами, то у нашего простолюдина, «у-простоци»⁴⁹, они кажутся гораздо целомудреннее, чем танцы в других слоях общества. Так, мужчина не берет здесь женщины за талию, женщина не кладет руки на плечо мужчины; те и другие держатся скромно за руки, а при турах поддерживают под локти друг друга. Но когда женщины танцуют особняком, то пары держатся низко за талию или за середину рукава, а иногда обняв шею соседки.

В последнее время в «скоки и плясы» ворвались полька и нечто похожее на кадрили, а «музы́ка» научился играть полонезы и «Грицю», которыми заменяет «Лявóниху», «Руськую» и проч. «Ломание кыдриля» есть вместе с тем «ломание старожитных звычайев», сказавшееся не на одних только «танцы-плясы»⁵⁰. Целомудренность старинных «скоков и плясов» нарушалась, правда, и прежде припевами, в большинстве случаев «сорóмными», когда подгулявший «дядька», альбо «дядина»⁵¹, желая тряхнуть стариной, вламывался непрошеным гостем в кружок танцующей молодежи и припевал под игру. Не смея перечить праву старшего, молодежь в то же время не осмеливалась ни поддержать, ни тем более повторить нескромную припевку, чтобы не оскорбить чувства стыдливости своих подруг и товарищей и не обнаружить потери этого чувства перед зрителями, в числе которых нередко можно подметить «та́тык ды ма́мык». Обыкновенно «дьяво́цкая» часть начинала жаром гореть, а «сципныи ма́льцы» закусывали губы и потупляли головы. Теперь, по-видимому, дело обстоит иначе и свобода нравов пролагает себе дорожку и в белорусское захолустье.

Чтобы покончить с «музы́кою» и его инструментом, я приведу из личного сборника некоторые приметы, поверья и загадки, относящиеся к скрипке и скрипачу.

⁴⁸ Здесь понимаются не родственные названия, а ласкательно-товарищеские, соответствующие словам «братец», «побратим».

⁴⁹ *У-простоци* – в простоте, в деревенском быту, иначе – *у-прысцини* (тоже от «простой»), что не следует смешивать со словом «простыня», которое обыкновенно заменяется полонизированным «*прысцира́дла*».

⁵⁰ *Тынцы-плясы* (род. *тынцы-плясыв*) – общее название танцев вечеринки, уже проделанных, но не готовящихся.

⁵¹ Хотя так называется и сестра отца и матери, но исключительно это имя принадлежит жене дяди; ласкат. *дядинка*, *-ки*.

1. При сооружении дуды требуется, как было сказано выше, чтобы все деревянные части ее были по возможности не только из одного дерева, но из одного пня, даже чурки. Приготовление скрипки, наоборот, требует, чтобы части были собраны из деревьев разнородных, – тогда и звуки скрипки будут возможно более разнообразны, причем незадачливость одного дерева восполнится другим. Работающий скрипку должен соблюдать те же условия, что и при сооружении сохи.

2. Так называемое скрипучее дерево не служит строительным материалом, а идет лишь на дрова да на изгороди. Скрипичный же мастер не должен совсем избегать такого дерева, особенно если оно имело тонкий дискантовый скрип, который усилит скрипичные звуки; но зато «музыка» не будет долго пользоваться такой скрипкой: беспокойное и «нипритомное» на пне дерево остается таковым и в скрипке, которой оно сообщает непоседливость. До своей конечной гибели скрипка проживет лишь столько лет, сколько их имело скрипучее дерево.

3. Пока мастер не собрал всего нужного на скрипку материала, он не должен начинать работы, так как в противном случае он никогда не закончит скрипки.

4. Подобно многим другим работам, изготовление скрипки должно производиться тайком даже от самых близких лиц. Если уж нельзя вполне избежать сторонних наблюдателей, так нужно укрыться от них, по крайней мере при первостепенной работе – склейке дек (скрипичного корпуса), иначе скрипка будет давать расплзающиеся звуки.

5. Будь скрипичный мастер одним из лучших «музы́к», он сам не должен обыгрывать скрипки после сооружения ее, предоставив это дело другому лицу, хотя и с плохой исправкой.

6. От характера первых звуков, извлеченных смычком из новой скрипки, зависит дальнейшая музыкальная судьба скрипки и успешное пользование ею. Так, если эти звуки были минорны, то скрипач не будет успевать в игре, в заработках, а скрипка недолго послужит хозяину; совершенно обратного следует ожидать, когда первые звуки были веселые.

7. Для новой скрипки обязательно должны быть и новые струны, также и смычок, по крайней мере для первой игры. Волоса для смычка, обыкновенно черные, из хвоста живой лошади предпочтительнее всем другим, хотя волоса жеребца стоят ниже волос мерина, а волоса последнего – ниже волос кобылы.

8. При продаже или мене скрипки прежний владелец ее или совершенно снимает струны, или отрезает концы их в свою пользу. Здесь повторяется нечто похожее на то, что происходит при про-

даже или мене лошади, с которой прежний хозяин снимает свою узду или оброть.

9. Струна обязательно порвется, если в числе праздных зрителей и слушателей скрипача окажется лицо, имеющее одинаковые по цвету глаза со струнным мастером или с убившим животное, из кишок которого приготовлена струна. Наоборот, танцор с подходящими под условие глазами удерживает от перерыва даже надежную струну.

10. Тогда как некоторые лица, напр. пчеловод, лесник, мельник и, отчасти, рыбак, имеют то или иное сношение с «нячисциками», скрипач не может его иметь. Тем не менее «музы́ка» не свободен от приставаний нечистой силы, особенно во время усиленной игры. Многие с уверенностью утверждают, что, уловив место на определенном расстоянии от играющего, можно видеть, как один или несколько «нячисциков» пляшут около пальцев «музы́ки», цепляются хвостом за пальцы, а ногтями за струны. Если «нячисцики» уж очень разгуляются по струнам, пальцам и колкам, то первые рвутся, вторые млеют, а третьи отпускаются.

11. Когда скрипка приобретена «ў-складку», то первое пользование ею должно принадлежать или тому, кто первым внес «складко́выи гроши», или младшему по возрасту. Тогда скрипка послужит участникам равномерную службу.

12. Подобно всякой музыкальной игре, скрипичная игра при насадке, особенно курице, нежелательна: выйдут исключительно петушки и все цыплята с пискливыми голосами.

13. У боло́ци сцяв (срубил), у хлеви зняв, на руки ўзяв – пла́чиць (загадывают на скрипку).

14. У леси ўця́та, у хлеви ўзята, ны руках плачиць (то же).

15. Пяе́ць питушок с чытыро́х кишок (то же).

Заключая свои воспоминания о «дуда́рстве и музыка́рстве», я считаю уместным повторить, что дешевая гармоника пришлась по вкусу простолюдину нашей Белоруссии, и хотя она не вытесняет окончательно скрипки, зато и не уступает ей в распространенности. Старушка-скрипка должна позавидовать своей молодой товарке, которая уже успела забраться и в песни. В полународных песнях нового пошиба, имеющих у меня под руками, о гармонике упоминается в следующих теплых выражениях:

Пыд вокошечкым сидела,
Прала беленький лянóк;
У вокошечко глидела,
Откуль миленький идéць;

А мой миленький идець,
Нов гармонию нясець,
Пыд диревиньку подходиць –
Широчей гармонь разводиць.
А гармония сы басами –
Граиць разным гылысами...
Што гармонь ни йграиць,
Што мине ни висялиць?!

(Зап. в Коше, Город[окского] у[езда], крест. Ант. Яковлевым, 24 фев.
1891 г.)

В другой песне из той же местности о гармонике упоминается так:

Ошукався⁵² я, мальчишка,
Што из Пицира пойшов...
Не с ким Ивани пыгуляць –
У гармоню пыиграць...

По своей сравнительной новизне в губернии гармоника еще не успела войти ни в пословицы, ни в поговорки, ни даже в загадки, слагаемые в ближайшее время, как то можно видеть, например, из загадок о самоваре. Я не решаюсь предсказывать появление пословиц и поговорок касательно гармоника, но уверен, что они будут гораздо мягче пословиц и поговорок относительно дуды, если только когда-нибудь появятся на свет божий.

19 февр. 1892 г.
Витебск

⁵² *Ошукáцца* – ошибиться, обмануться; *ошука*, *-ки* – ошибка; *ошуканин*, *-нца* – обманщик. Но сродный глагол *шукаць* означает искать.

Сведения об авторах

Беркович Татьяна Леонидовна – заведующая кабинетом традиционных музыкальных культур Белорусской государственной академии музыки, кандидат искусствоведения, доцент (Минск).

Виноградов Валентин Валентинович (1974–2012) – научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Гаджиева Айшат Ахмедовна – ведущий научный сотрудник, хранитель коллекции музыкальных инструментов Российского этнографического музея (Санкт-Петербург).

Константинова Татьяна Леонидовна – младший научный сотрудник отдела музыкального искусства и этномузыкологии Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси (Минск).

Моргенштерн Ульрих – доктор, профессор кафедры истории и теории народной музыки Венского университета музыки и исполнительского искусства; Институт исследования народной музыки (Вена).

Назина Инна Дмитриевна – профессор кафедры белорусской музыки Белорусской государственной академии музыки, доктор искусствоведения (Минск).

Никифоровский Николай Яковлевич (1845–1910) – белорусский этнограф, фольклорист, краевед.

Прибылова Василина Михайловна – старший научный сотрудник отдела музыкального искусства и этномузыкологии Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси, кандидат искусствоведения (Минск).

Разумовская Елена Николаевна – преподаватель Музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов России (Санкт-Петербург).

Ромодин Александр Вадимович – старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург).

Якименко Тамара Семеновна – профессор кафедры белорусской музыки Белорусской государственной академии музыки, кандидат искусствоведения (Минск).

Содержание

От составителя.....	3
<i>Т. Л. Константинова</i> Колядные напевы северобелорусской традиции в их ареальных характеристиках: к вопросу о географических границах региональной музыкальной системы.....	6
<i>В. М. Прибылова</i> Масленичные песни днепро-двинского междуречья.....	17
<i>Т. Л. Беркович</i> «Борона» в обрядово-игровой календарно-песенной традиции Белорусского Поозерья.....	41
<i>Т. С. Якименко</i> Эпическое пространство весенне-календарного песенного цикла Белорусского Поозерья.....	51
<i>В. В. Виноградов</i> Троицкое «венчание коров»: локальные варианты обряда (По материалам русского-белорусского пограничья).....	65
<i>Е. Н. Разумовская</i> Традиция похорон и поминов на территории русско-белорусского пограничья (по музыкально-этнографическим материалам 1970-х – 2000-х гг.).....	88
<i>А. А. Гаджиева</i> Невельская знахарка Вера Ивановна Нарбут.....	108
<i>А. В. Ромодин</i> Двойственность творческого мышления традиционных северобелорусских цимбалистов.....	143
<i>У. Моргенштерн</i> Вольночные наигрыши у русских гармонистов.....	168
<i>И. Д. Назина</i> У истоков этноинструментоведческой мысли в Беларуси.....	209
<i>Н. Я. Никифоровский. Дудар и Музыка</i> Подготовка текста к публикации И. Д. Назиной.....	212
Сведения об авторах.....	239