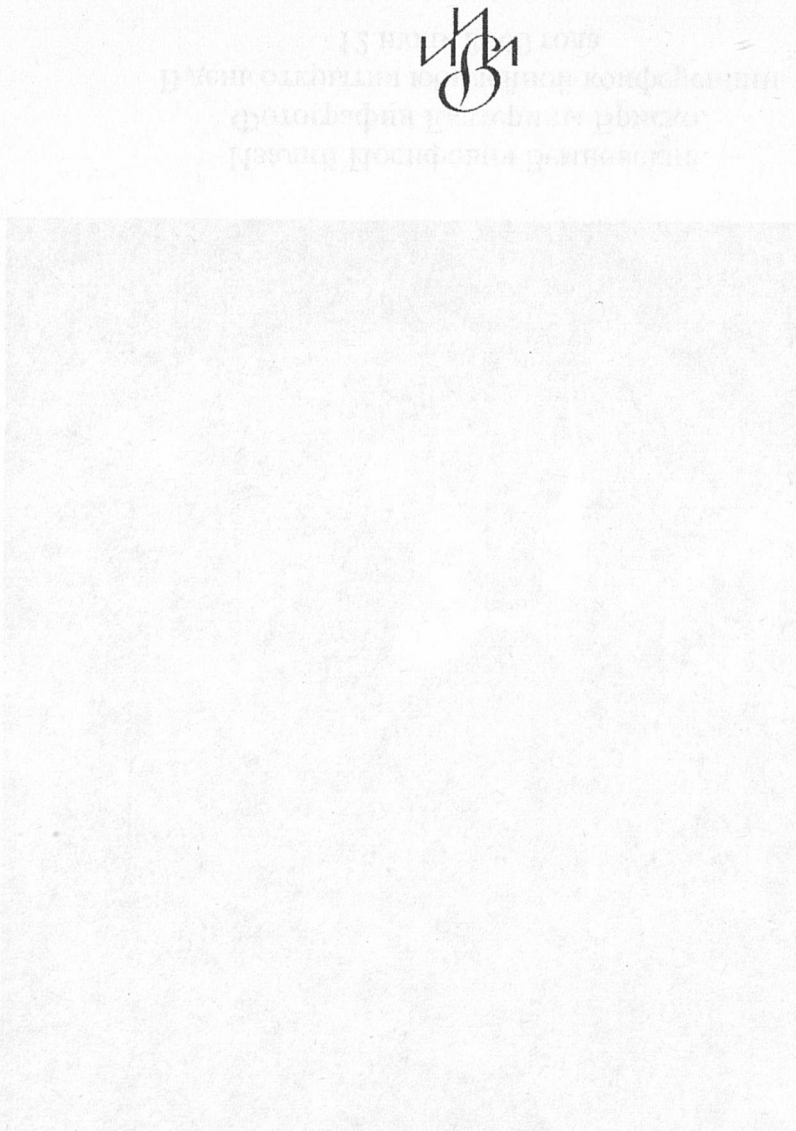
ФОЛЬКЛОР И МЫ

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА В ЗЕРКАЛЕ ЕЕ ВОСПРИЯТИЙ



Изалий Иосифович Земцовский.
Фотография Екатерины Бриско.
В день открытия юбилейной конференции
12 июня 2006 года

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий

Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского

Часть I

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2010

ББК 85.31
УДК 398.1

Редколлегия:
Н. Ю. Альмеева, кандидат искусствоведения (составитель),
А. Ф. Некрылова, кандидат искусствоведения (ответ. редактор),
А. В. Ромодин, кандидат искусствоведения

Editors:
Naila Yu. Almeeva (compiler),
Anna F. Nekrylova,
Aleksandr V. Romodin.

Ф759 Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий / сб. науч. статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. Ч. I / [сост. Н. Ю. Альмеева]; Российский ин-т истории искусств,– СПб., 2010. – 240 с.

Folklore and We Ourselves: Traditional Culture in the Mirror of Its Perceptions / A collection of scholarly articles dedicated to Izaly I. Zemtsovsky on his 70th birthday.

ISBN 978-5-86845-159-1

© Российский институт истории искусств, 2010
© Н. Ю. Альмеева, составление, 2010
© Коллектив авторов, 2010

Содержание

От составителя 9

И. Земцовский. Анализ, или Апология Любви 11

Традиционная культура в восприятии ее носителей: опыты проникновения

О. Пашина. Семантическое поле слова «ГОЛОС» в сознании народных исполнителей (на материале традиционной культуры восточных и южных славян) 33

Й. Жорданиа. «Вы люди ученые, и конечно вы знаете лучше». (несколько заметок о восприятии фольклора глазами его носителей и фольклористов) 44

Т. Рудиченко. Словари народной лексики как инструмент изучения традиционной культуры 53

Т. Калужникова. Мир звучащий в представлениях ребенка: мифопоэтический аспект (по материалам традиционной русской культуры) 60

Е. Разумовская. Культурное сознание современных носителей традиции, или Услышанные голоса 75

Традиционная культура как предмет науки: опыт определения границ

А. Ромодин. Восприятие восприятий: к изучению традиционного звукотворчества 95

Н. Альмеева. Обрядовый мелос народов Волго-Камья как исторический источник: реальное и эфемерное 112

М. Лобанов. Насколько далеко мы от фольк-лора? 130

В. Карцовник. Краткая апология рукописи, переписанной близ Тулузы 137

Традиционная культура
в восприятии исследователей

И. Мациевский. Этномузыковед и традиции:
Вечное взаимодействие 151

Ж. Пяртлас. О проблеме восприятия и нотации ладов
с подвижными ступенями:
эксперимент Листопадова и сетуские архаические звукоряды 158

И. Харисов. Взгляд на башкирский аруз
с позиций ритмики тюркской классической поэзии Волго-Уралья
(заметки к монографии З. А. Имамутдиновой) 171

В. Виноградов. Система почитаемых мест
и исследователь:опыт полевых наблюдений 179

Самоидентификация традиционной культуры

Т. Иванова. Пинежское «мы» и местная былинная традиция 191

И. Нуриева. Традиционная удмуртская музыка:
«свое» — «чужое» в музыкальном восприятии 199

М. Хрущева. К проблеме восприятия и восприятия фольклора
(на примере удмуртских обрядовых напевов) 206

А. Усманова. Взаимодействие тюркских локальных традиций
в Нижнем Поволжье (к проблеме приятия иноэтнического) 214

Фольклор и судьба

Н. Светозарова. Забытое имя — фольклорист Эллинор Иогансон 223

О. Герасимов. Судьба мастера 232

Сведения об авторах 238

Contents

Compiler's Foreword 9

Izaly Zemtsovsky (Berkeley, USA — St. Petersburg, Russia).
The Analysis or the Apology of Love 11

Traditional Culture in the Perception of Its Bearers: Attempts at Comprehension.

Olga Pashina (Moscow). The Semantic Field of the Word «Voice»
in the Consciousness of Folk Performers
(On the Basis of East and South-Slavic Traditional Culture) 33

Joseph Jordania (Melbourne, Australia — Tbilisi, Georgia).
«You Are Educated People and Certainly You Know Better»
(Notes about the Perception of Folklore by Its Bearers and by Folklorists) 44

Tatiana Rudichenko (Rostov-on-Don). Dictionaries of Folk Lexicon
as a Tool for Studying Traditional Culture 53

Tatiana Kaluzhnikova (Yekaterinburg). The World Resounding
in the Perceptions of a Child: The Mytho-Poetic Aspect
(On the Basis of Russian Traditional Culture) 60

Yelena Razumovskaya (St. Petersburg). The Cultural Consciousness
of the Contemporary Bearers of Tradition, or the Voices Being Heard 75

Traditional Culture as a Scholarly Subject: An Attempt to Define Its Borders

Alexander Romodin (St.-Petersburg). The Perception of Perceptions:
Toward the Study of Traditional Sound Creation 95

Nailya Almeeva (St.-Petersburg). The Ritual Melodies
of the People from the Volga-Kama Region as an
Historical Source: The Real and the Ephemeral 112

Mikhail Lobanov (St.-Petersburg). How Far Are We From «Folk-lore»?
(To the 160th Anniversary of the Introduction
of the Concept "Folklore" into Scholarship) 130

Viacheslav Kartsovnik (1954–2010). Short Apology
of a Manuscript Copied Near Toulouse 137

Traditional Culture in the Perception of Researchers

Yhor Macijewski (St.-Petersburg). The Ethnomusicologist and Tradition: Their Eternal Interaction 151

Zhanna Piartlas (Tallinn, Estonia). The Problem of the Perception and Transcription of Modes with Mobile Steps: Alexander Listopadov's Experiment and Setu Archaic Scales 158

Ildar Harisov (Berlin, Germany). A View of the Bashkir Arouz from the Position of the Rhythm in Turkic Classical Poetry from the Volga-Ural Area (Notes to the Monograph of Z. A. Imamutdinova) 171

Valentin Vinogradov (St.-Petersburg). The System of Venerated Places and the Researcher: The Experience of Fieldwork Observations 179

The Self-identification of Traditional Culture

Tatiana Ivanova (St.-Petersburg). The Pinega «We» and the Local Epic Tradition 191

Irina Nurieva (Izhevsk, Udmurtiya). Traditional Udmurt Music: «One's Own» and «Someone Else's» in Musical Perception 199

Margarita Khrushcheva (Astrakhan). About the Problem of the Perception and Interpretation of Folklore (The Case of Udmurt Ritual Melodies) 206

Adila Usmanova (Astrakhan). The Interaction of Turkic Local Traditions in the Lower Volga Area (About the Problem of Accepting the Alien) 214

Folklore and Destiny

Natalia Svetozarova (St.-Petersburg). A Forgotten Name — the Folklorist Ellinor Ioganson 223

Oleg Gerasimov (Yoshkar-Ola, Mari-El). The Fate of a Bagpiper 232

About the Authors 238

От составителя

XIX век для российской фольклористики был веком первых наблюдений над культурой устной традиции, знакомства с ее этническим разнообразием и временем накопления фактического материала. XX столетие стало периодом активной экспедиционной деятельности этнологов разных профилей в нашей многонациональной стране и временем публикации ценнейших текстовых материалов, этнически и стадиально разнообразных. Оказалось, что устная народная традиция — это многомерная, далеко еще не познанная до конца сфера культуры человечества, которая живет и развивается по своим законам и имеет разные языки выражения. Активное научное осмысление этого богатейшего материала способствовало формированию различных подходов и методик изучения. К настоящему времени назрела необходимость свести воедино существующие методики, созревшие в разрозненных научных школах, и определить, насколько адекватны они феномену традиционной культуры. Стало ясно, что фольклористика — это не узко специальная область науки, и сегодня уже невозможно исследовать фольклорные феномены вне их многомерного познания (филологического, этнографического, этномузыкологического, этноорганологического, этнопсихологического, этноакустического и т. п.). Наступило время интеграции взглядов на фольклор как феномен человеческой деятельности.

Настоящий сборник статей составлен по следам Международной конференции «Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятий», организованной сектором фольклора Российского института истории искусств (12–16 июня 2006 года). Конференция была приурочена к 70-летнему юбилею выдающегося российского ученого И. И. Земцовского. Личность профессора И. И. Земцовского — это счастливый образец многогранного исследователя. Музыковед, композитор и филолог по образованию, последователь научной школы В. Я. Проппа, знаток ряда европейских языков, уникальный специалист, ориентирующийся в традиционной музыке народов мира, автор более 500 публикаций (монографий и статей), известных международной научной общественности, сотрудник сектора фольклора Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиКа) — ныне Российского института истории искусств (РИИИ) со дня его основания (1969), он уже около пяти десятков лет разрабатывает фундаментальные проблемы изучения музыки устной традиции на основе исследования им русского фольклора, а также на материале фольклора народов России и разных континентов Земли. Воспитывая аспирантов из разных

регионов Советского Союза, И. И. Земцовский создал основы научной школы и внес существенный вклад в формирование высокого всесоюзного научного престижа сектора фольклора, ставшего центром притяжения исследовательских сил. Сектор фольклора ЛГИТМиК всегда был полиэтническим ареалом, и во многом благодаря аспирантуре И. И. Земцовского. Под его руководством написаны кандидатские диссертации по музыке устной традиции русских, казахов, татар, нанайцев, удэ, азербайджанцев, литовцев, латышей, удмуртов, калмыков. Его ученики со временем стали ведущими специалистами в области изучения традиционной музыки. С середины 1990-х годов И. И. Земцовский востребован в университетах Беркли и Стенфорда (США) как лектор и руководитель научных семинаров по проблемам музыки устной традиции народов мира. При этом он периодически участвует в научной жизни сектора фольклора РИИИ как один из руководителей Школы молодого фольклориста, продолжает публиковать вновь написанные научные труды (за последние 10 лет их более 70).

Внимание к живому процессу интонирования произведений устной традиции, учет многочисленности точек восприятия фольклора и разнообразия процессов традиционной жизни, в которые входят явления фольклора, — основополагающие научные установки, на которые И. И. Земцовский опирается в своих исследованиях и на которые он ориентирует своих учеников.

Ученым была предложена тема конференции, отражающая многогранность предмета и множественность его восприятия с самых разных позиций.

Задачей Международной конференции «Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятий» было привлечь к научному диалогу ведущих ученых-фольклористов, этнологов, занимающихся традиционными культурами разных народов, чтобы обсудить видимые и скрытые стороны творческого процесса, которые определяют понятие «фольклор». Это — мировоззрение этнофоров, этническая идентичность фольклора в сознании носителей традиций и ученых, экология традиционной культуры, принципиальная возможность ее существования в современном мире. Объектом дискуссий стала также личность исследователя, влияние его на получаемый результат. В конечном итоге состоялся научный разговор о судьбах традиционной культуры и путях ее наиболее полного осмысления.

Так определились и генеральные направления в тематике сборника: отношение к фольклорной традиции ее носителей, определение исследователями «контуров» самого предмета исследования, трансформация фольклора в разные исторические эпохи и возможность воспроизведения его специфики на сцене, семантический потенциал народной терминологии, музыкальное мышление этносов в контексте исторического времени и пространства.

И. Земцовский

Анализ, или Апология Любви

Где нет любви к искусству, там нет и критики.
А. С. Пушкин

Предисловие

Искусствоведам известно, как трудно соблюсти баланс между личной вовлеченностью в анализ и общенаучной тенденцией к избавлению от субъективности истолкования. Принято считать, что наука основана на повторяемости и типологии, пронизана претензиями на интерсубъективную значимость, логическую доказательность и системность, на зависимость от достижений предшествующих поколений и т. д. Например, В. И. Вернадский *противопоставлял* «научное построение миропонимания» философии и «религиозной интуиции», поэтическому вдохновению и, заметим, «музыкальному самоуглублению»[1].

Сосредоточиваясь на последнем, я, однако, избегаю каких-либо противопоставлений — по крайней мере, в настоящем тексте. Тот, кто помнит о синтетической парадигме, предложенной мною лет пятнадцать тому назад[2], не сомневается, что я ни в коей мере не отрицаю все богатство аналитических методик в пользу какой-либо единственной, будь она даже освящена таким именем как Любовь. Синтетическая парадигма открывает двери разным методам и подходам без какой-либо дискриминации. Другое дело, что сама любовь, как показал еще Гете в известном романе[3], *избира-*

---

[1] *Вернадский В. И.* Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 419, 420.

[2] *Земцовский И. И.* Текст — Культура — Человек: Опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 3–6; *Zemcovskij Izalij I.* Text — Kultur — Mensch: Versuch eines synthetischen Paradigmas. Festschrift zum 60. Geburstag von Wolfgang Suppan. Hrsg. von Bernhard Habla (Tutzing: H. Schneider, 1993). S. 113–128 (немецкий перевод Ульриха Моргенштерна); *Zemtsovsky Izaly.* An Attempt at a Synthetic Paradigm // Ethnomusicology, 1997. Vol. 41. No. 2. P. 185–205.

[3] *Goethe Johann Wolfgang.* Die Wahlverwandtschaften (1809). См. русский перевод А. Федорова под названием «Избирательное сродство» в кн.: *Гете И. В.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М., 1978.

тельна — ты избран ею, но и ты не всеяден, ты тоже любишь избирательно. Отсюда, кстати, такие очевидные аналитические предпочтения, как, например, Борис Асафьев и русская музыка, Владимир Янкелевич и французская, Филип Гершкович и нововенская школа, Болеслав Яворский и Шопен, Скрябин, и т. д. И у меня есть *избирательное сродство*, и не одно, но я сосредоточусь не на них, а на самом феномене *аналитической избирательности* — иначе говоря, на любви в творчестве искусствоведа, в его аналитическом мастерстве.

Аналитическая любовь, если позволено будет так выразиться для краткости, — феномен специфический. Можно любить многое — природу, музыку, семью, народ, фольклор, его исполнителей, и при этом не любить *процесс* анализа — не проживать любовь *в* процессе анализа. Любят даже искусствознание — и не знают любви в непосредственных аналитических занятиях. Правда, это специфическое переживание не может стать обязательным требованием к аналитику — скорей всего, это все же некий дар, однако, и я настаиваю на этом, дар *профессионала*. Согласно И. Г. Гаману, чтобы оживить «букву» для постижения «значения», необходимо «аппликативное отношение, необходима любовь Пигмалиона», страстное стремление «любящего», иначе «другое» останется «мертвой» и «немой» вещью[4]. Как бы странно для кого-то не звучало требование этого прусского мыслителя XVIII века, мне оно чрезвычайно близко, и, пожалуй, именно в обозначенном им русле и выстраивается все нижеследующее.

Мой текст состоит из двух разделов, связанных коротким интермеццо, и заключения. В первом разделе («Любовь особого рода») предпринят опыт определения этой самой любви в связи с научным идеалом, идущим еще от Гете. В центре внимания — взаимоотношение аналитика со своим объектом. Интермеццо посвящено В. Я. Проппу. Во втором разделе («Фольклор и мы») я подключаюсь к дискуссии на заглавную тему конференции в свете своего подхода и ставлю поднятый вопрос в непосредственную связь с природой мышления, как ее понимают психологи. В Заключении формулируется мой исследовательский идеал. В основе этого идеала лежит понимание искусствознания как науки и искусства одновременно. Потому мне так дорого старое российское словосочетание *музыкальный писатель*. А писателю надлежит воздействовать словом, чтобы к нему прислушивались.

---

[4] Цит. по статье В. Х. Гильманова «"Крестовые походы" И. Г. Гамана против Просвещения» // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2005. № 3. С. 25. (Johann Georg Hamann, 1730–1788). Ср. убеждение В. Г. Белинского: «Идеи истекают из разума; но живое творит и рождает не разум, а любовь» (*Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 3-х т. Т. 3. М., 1948. С. 378).

1. Любовь особого рода

Пока душа не испытала любви, ее не привлекает
Ум как бы прекрасен он ни был.
Плотин, III век н. э.

Моя статья посвящена тому, что существует в процессе анализа, но о чем не говорят. Вспомните рассказ «Косцы» Ивана Бунина: «...и всем нам было хорошо, спокойно и *любовно* без ясного понимания своих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть (курсив мой. — *И. З.*)»[5]. То же и в науке. Это та сторона научной деятельности, которая не вербализуется — и не только потому, что ее вербализация трудна, но и потому (и это главное), что не осознается *методологическое значение* такой вербализации — не осознается то обстоятельство, что личный опыт, будучи осознан и сформулирован, может со временем обогатить равно теорию и практику научного анализа, а иногда даже обозначить рождение особой исследовательской парадигмы.

В нижеследующем я рационализирую свой аналитический опыт, который протекает у меня, признаюсь, без какой-либо сознательной предпосылки, но скорее через *заражение* искусством (помните асафьевское: «...самому заражаться музыкой и писать о музыке так, чтобы заражать ею других»[6]?).

Согласно Гете, перечитывать которого всегда полезно, история знает четыре эпохи научного развития: 1) по-детски непосредственную, поэтическую, основанную на суевериях; 2) эмпирическую, исследовательскую, основанную на любопытстве; 3) догматически-доктринерскую, дидактически-педантичную, и 4) науку, которую автор «Фауста» называет *идеальной* — она отмечена сочетанием, на первый взгляд, невероятным, — *соединением методичности и мистицизма*, даже таинственности, если не поэтической загадочности[7]. Поэтому

---

[5] *Бунин И. А.* Повести, рассказы, воспоминания. М., 1961. С. 167. (Рассказ написан в Париже в 1921 г., т. е. уже в эмиграции.).

[6] Из письма Н. Я. Мясковскому от 15. 04. 1930; цит. по кн.: *Орлова Е.* Б. В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. Л., 1964. С. 243. Ср. важное уточнение, касающееся пристрастности и «зараженности» в анализе, у Александра Габричевского: «Во всяком искусстве беспристрастное понимание и пристрастная зараженность всегда друг друга обусловливают» (*Габричевский А. Г.* Морфология искусства / Сост. и прим. Ф. О. Стукалова-Погодина. Общ. ред. А. М. Кантора. М., 2002. С. 793).

[7] Гете так и пишет: «ideele, methodische, mystische». *Goethe.* Maximen und Reflexionen // Goethes Werke, Hrsg. von Erich Trunz. Band 12. S. 419. No. 399 (Hamburg, 1964). Что касается мистицизма, то его рассматривают серьезно даже представители точных наук; см., напр.: *Fritjof Capra.* The Turning Point. Bantam Books. 1982. P. 78. (Ф. Капра — автор международного бестселлера «The Tao of Physics». Berkeley, 1975).

простое *смотрение*, по словам Гете, нас не развивает — необходимо учиться смотреть «*духовными* глазами»[8].

В своей отчаянной тяге к истине гетевский Фауст, как мы помним, «*проклинал самомненье, которым ум наш обуян*». В. Я. Пропп в связи с этим заметил: «ему было душно от знания, которое его не трогает»[9]. Мне же хочется показать, что для обретения заветного знания искусствоведу вовсе не надо, как Фаусту, *продавать душу* дьяволу — лучше *обернуться душой* к объекту своего изучения.

Но что это значит, *обернуться душой*? Это значит *слышать*, как сказал бы Аполлон Григорьев, «*душевным ухом*»[10]. Спрашивается, не странно ли вести беседу о научном анализе языком красивых метафор? Разве не является анализ апофеозом рациональности? Не отрицая этой очевидности, я предлагаю, если угодно, встречную концепцию анализа как *никогда до конца не рационализируемого процесса* проникновения исследователя в свой объект.

Понятно, что я говорю не о любви вообще, и не о той любви к фольклору и его творцам, которая, безусловно, объединяет нас всех, а о той, никогда не декларируемой любви, которую многие из нас, оставаясь один на один с предметом анализа, восторженно исповедуют (или просто счастливо ощущают). Речь идет о любви особого рода — о любви как своеобразном *инструменте* анализа, или, скажу иначе, как о силе, порождающей самый анализ и определяющий не только его конфигурацию, но и своего рода интимный характер отношения аналитика с анализируемым. Хотя эстетическое и аналитическое наслаждения у творческой личности могут и совпасть, по природе своей это разные наслаждения. Любовь к народной песне, например, и умение петь ее — еще не гарантия того аналитического мастерства, которое я имею в виду.

Пожалуй, именно здесь я должен признаться, что обращение к фольклору произошло у меня поначалу вовсе не из какой-либо исключительной любви к нему. Правда, впервые я на какое-то время загорелся русским фольклором и анализом его мелодики еще в 15-летнем возрасте, в Музыкальном Училище при Ленинградской консерватории, в незабываемом классе Лидии Михайловны Кершнер (1905–1968), но только будучи уже 20-летним, то есть после первой университетской диалектологической экспедиции в Вологодскую область, я решил свою судьбу со всей возможной в те годы определенностью и — записался в семинар В. Я. Проппа (1895–1970). Параллельно — и это имело для меня огромное значение — я прослушал консерваторский курс русского

[8] Из предисловия к его работе «Теория цвета». (Точной ссылкой не обладаю).

[9] Неизвестный В. Я. Пропп. Научное издание. Предисл., сост. А. Н. Мартыновой. Подготовка текста, комментарии А. Н. Мартыновой, Н. А. Прозоровой. СПб., 2002. С. 82.

[10] *Григорьев Ап.* «Великий трагик». Рассказ из кн.: «Одиссея о последнем романтике» (М., 1915).

музыкального фольклора, прочитанный Ф. А. Рубцовым (1904–1986) с неповторимой интуитивной глубиной.

Если я что-то действительно любил тогда, так это Пушкина, Толстого и Герцена, Бетховена и Мусоргского, Рембрандта и Шагала, но мне казалось просто предосудительно заниматься тем, что любишь так сильно, и к тому же получать за это деньги. Поездка 1956 года все изменила — впервые попав в русскую деревню, я ощутил глубочайшее сочувствие к русским крестьянам, невообразимо тогда бедствовавшим, и при этом добрым, талантливым и, несмотря на все, оптимистичным. Думая об этих изумительных и, как мне тогда казалось, никому не известных людях, у меня появилось острое желание сделать для них хоть что-либо, что было в моих силах. Я даже обратился в журнал «Новый мир», в тот год еще возглавлявшийся А. Т. Твардовским, которого вскоре, правда, освободили от занимаемой должности, и статью мою тут же отвергли. Меня волновала, однако, не только социально-экономическая сторона деревенской жизни той поры — я был буквально потрясен и восхищен *искусством* вологодских крестьян и особенно их хоровым пением, которое бросало мощный вызов моим интеллектуальным способностям, так как явно не давалось в руки. Хорошо помню свою первую аналитическую мысль: как мало нот, и какая при этом бездна мастерства и смысла!

Но это еще нельзя было, пожалуй, назвать любовью — любовь пришла позже, в ходе углубления в открывающийся мне художественный материал и в породившую его жизнь. Довольно скоро, отдавая изучению фольклора все больше времени, я почувствовал себя сродненным с ним, ощутил его *своим*, то есть будто созданным специально для меня, для моей способности слышать, видеть, сопереживать и, что немаловажно, понимать, *как это сделано*. Скорей всего, я сильно преувеличивал свои возможности понимания, но *состояние* понимания и, главное, открытия закономерностей, не лежащих на поверхности, меня вдохновляло. Не будет преувеличением сказать, что, думая об анализе фольклора, я шел к нему как на любовное свидание. А если совсем правду, то соприкосновение с ним значило для меня больше, чем любовное свидание, и этим, наверное, все и объясняется.

Сегодня, пытаясь вербализовать свой многолетний опыт вхождения в фольклор и в его анализ, я прихожу к следующему.

Любить процесс анализа чуть ли не равноценно любви к своему кровному детищу, которое, даже если ты и не создал биологически сам, то все же смог *воссоздать* силой глубоко вовлеченного воображения. То есть ты его *будто* создал и — потрясен этим фактом, потрясен своей способностью *находиться* в изучаемом объекте как в эмоционально и интеллектуально живом, неповторимо пульсирующем художественном целом. Любовь, о которой я говорю, включает в себя тот уровень понимания, когда тебе искренне верится, что чудо творения этой изучаемой тобой красоты действитель-

но *дано* тебе. Ты тут не чужой — ты занимаешься своим кровным делом, ты нашел себя, и это делает тебя невероятно счастливым. Ты сознаешь, что твоя творческая сила, рождающаяся здесь и сейчас, — вовсе не фикция: она преображает тебя и дает тебе новое зрение. Видимо, именно эта сила и есть та загадочная *любовь аналитика*, волшебно превращающая анализ в творческий акт.

В момент исследования я знаю, что я как бы *нужен* предмету своего изучения: мы — неразрывная часть друг друга. Поэтому процесс анализа уподобляется, если угодно, любовному танцу. Любовь — это *конгениальность*, конгениальность без соподчинения. И если мне иногда, в счастливые моменты аналитического успеха, удается сделать мой объект яснее в глазах и других, то это только потому, что он сам делает меня лучше — лучше, чем я был и есть без него. Идя на любовное свидание, ты не всегда можешь быть уверен в полной взаимности, но тут, в мире, так сказать, *анализа по любви*, взаимность тебе обеспечена. Народ вовсе не безмолвствует — он раскрывает перед тобой свои сокровища, и твое богатство становится неисчислимым.

Вдумаемся в процесс анализа. Как только мы пытаемся что-либо понять, то сразу начинается пересказ, *перевод* на доступный нам язык, на язык нашего понимания, то есть начинается своего рода пересоздание анализируемого, и тогда успех всецело зависит от нашей способности воссоздать и дать ему *вторую* жизнь, ибо, признаемся, «первую» жизнь (т. е. жизнь «до нас») нам, очевидно, не дано ухватить вербально. И вот здесь, в этом решающем моменте анализа, мы как бы разделяемся на два принципиально различных лагеря; назову их условно, но образно: (1) лагерь *опьяненых любовью* и (2) лагерь *объективно трезвых*. Расходясь по разным лагерям, практически мы больше не встречаемся, так как даже редко читаем друг друга, увлеченные работой в своих исследовательских «отсеках». С этого момента разделения на два аналитические лагеря происходит нечто фундаментально важное, а именно — возникают *разные объекты* исследования. Изучая *по-разному*, мы, часто не отдавая себе в этом отчета, изучаем по сути *разное*.

Эти объектные отличия отдельных исследовательских школ науке еще предстоит глубоко осмыслить. Обозначая их по сути впервые, дадим им пока только образную характеристику: (1) «объект плюс наше сердце» (разумеется, *умное сердце*) и (2) «объект плюс наша рациональность» (если угодно, наш *аналитический скальпель*). В обоих случаях всегда и неизбежно в объект включается нечто радикальное от нас с вами. Как утверждал Марсель Пруст, «чтобы понять что-то, к видимому миру нужно присоединить невидимый мир желаний»[11]. Предмет анализа «нельзя оставить в стороне,

[11] Цит. по кн.: *Мамардашвили М. К.* Психологическая топология пути. СПб., 1997. С. 255.

отвернуться, — разъяснял Мераб Мамардашвили. — Предметы любви так не существуют, как и предметы художественного ви́дения»[12]. Вот это уже целиком и полностью про нас, ибо мы всегда занимаемся «предметами художественного ви́дения».

Тут на авансцену выходит особая наука — та, которая *зарождается* в любви: не вообще наука, а твоя собственная, наука *твоего* уникального по яркости ви́дения и слышания. Трудно полюбить науку *вообще*, если ты уже не испытал собственного любовного жара от интеллектуального соприкосновения с анализируемым. По словам Ф. Гершковича, «...настоящие "чувства", чем "горячее" они, прописаны в интеллекте»[13].

Понимание — по формуле В. Налимова — это приближение текста к самому себе: «к семантической ориентации своей личности. В этом своем подлинном проявлении понимание иррационально»[14].

В отличие от такого критического рационалиста, как, например, Карл Поппер, который был уверен, что наука может развиваться только благодаря *фальсификационизму*, то есть посредством проверки и опровержения собственных гипотез, и независима от типологии индивидов, В. Налимов[15] указывал на три момента, позволяющие считать науку по сути иррациональной: она опирается на озарения (1), на образы (2), и открывает возможность видеть мир через научно раскрывающееся *незнание* (3).

Пересказывая Пруста, Мамардашвили обратил внимание на то, что познание начинается вовсе не с восприятия, а с ангажированности: мы вообще не познаем, если нам не явился феномен, «то есть нечто, что само в себе о себе говорит», или, по слову Пруста, если нет впечатления, то есть *собственно-лично* присутствующего переживания или состояния мыслей, и это невербальное, но полное *присутствие* ничем заменить нельзя[16]. Оно соответствует «хорошему здоровью и любви», заметил Пруст[17], и назвал это также радо-

---

[12] *Мамардашвили М. К.* Лекции о Прусте. М., 1995. С. 308.

[13] *Гершкович Ф.* О музыке. М., 1991. С. 334 (из письма пианисту А. Любимову).

[14] *Налимов В. В.* В поисках иных смыслов. М., 1993. С. 99. Ср. фразу «Черубины де Габриак» (Е. И. Васильевой-Дмитриевой) из ее письма М. А. Волошину 1909 года: «понимать, но не проникаться, — ведь это проклятие!» (цит. по кн.: Новый мир, 1988. № 12. С. 154. Письма к М. А. Волошину. Публ. и вступит. ст. Владимира Глоцера). Хотя Г. А. Ларош справедливо заметил, что «суждения влюбленного не мерило для суждения других людей о предмете его любви» (*Ларош Г.* Избранные статьи. Т. 5. М., 1978. С. 209), в моем тексте речь идет не о критике и не о суждениях, но о *понимании*, причем о понимании *сути* феномена, критических суждений о котором может быть высказано сколько угодно.

[15] *Налимов В. В.* Указ. соч. С. 28–29.

[16] *Мамардашвили М. К.* Психологическая топология пути. СПб., 1997. С. 88–89.

[17] Цит. по: кн. *Мамардашвили М. К.* Психологическая топология пути. С. 494.

стью, и это состояние может стать стимулом для рождения словесного описания — описания как открытия некоей истины. И тогда, добавил бы я, у нас появляется шанс не интерпретировать, но понимать. «Лишь из наслаждения, испытанного самим, можно извлечь знание...»[18].

Понимание может быть только личным — как любовь. Понять можешь только ты сам — за тебя понимать никто не может. Нельзя любить за кого-то — любить можно только самому. Лозунг «можешь только ты» — начало всякого исследования[19].

Видеть вещи *извне*, заметил Пруст, то же самое, что их *не видеть*[20]. Он учил: произведение живет *через* нас, а если нам удастся в него войти, то оно живет *в* нас: «Мы не свободны перед лицом произведения искусства... мы должны его открыть, потому что оно необходимо и скрыто и его нужно открывать, как открывают закон природы»[21]. Прусту (кстати, в год его смерти) будто вторил Б. В. Асафьев: «лишь пафос обожания и любви помогает увидеть скрытое и услышать неслышное в суете житейской и в тисках школьных табулатур. Услышав ценное в любимом, я научился слышать это и в *нелюбимом* (курсив автора. — *И. З.*)»[22].

Истинная любовь дает не обладание, а свет. «Объекты сохраняют нечто от глаз, которыми на них смотрели с любовью» (Марсель Пруст)[23]. Любовь

---

[18] *Мамардашвили М. К.* Указ. соч. С. 466. Мерабу Мамардашвили словно вторил Алексей Лосев: «Начну с определения знания. Знание есть любовь. <...> Любовь есть узрение тайны любимого <...> Любовь есть ощущение родства с любимым <...> Знающая любовь не знает для себя никаких концов и ограничений. Она хочет бесконечности. <...> Любить — значит стремиться к порождению. <...> Чтобы создавать науку, нужно любить ее и находить в ней отзвук всем своим стремлениям» (*Лосев А. Ф.* «Сначала стань ученым» // *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. М., 1989. С. 324, 325, 327).

[19] Это глубоко понимал еще Гердер: «Те, кому не дано самим и без посторонней помощи чувствовать красоту музыкальной и гармоничной поэзии, никогда не научатся ощущать ее при помощи искусственных правил» (*Herder J. G.* The Spirit of Hebrew Poetry. Vol. 1. Burlington [Vt.]: Edward Smith, 1833. P. 229).

[20] *Мамардашвили М. К.* Лекции о Прусте. С. 518.

[21] Цит. по кн.: *Мамардашвили М. К.* Лекции о Прусте. С. 544.

[22] *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды (Петроград, 1922). Цит. по переизд.: Л., 1970. С. 193.

[23] Цит. по: *Мамардашвили М. К.* Психологическая топология пути. С. 238. В последнем российском издании романа Пруста перевод этих слов несколько иной: «Иные умы, увлеченные мистикой, склонны верить, будто на предметах остается некий след от взгляда, которым на них смотрят, и что памятники и картины предстают перед нами словно окутанные вуалью, сотканной за многие века любовью и созерцанием стольких восхищенных почитателей». (*Пруст Марсель.* Обретенное время. Пер. с французского Аллы Смирновой. СПб., 2000. С. 203).

сообщает объекту исследования особую ценность: объект, по выражению М. М. Бахтина, попадает в «атмосферу любящего сознания другого» и этот другой — то есть аналитик — «живо чувствует *другое* сознание»[24], иначе говоря, чувствует *форму*, ее спасительность, ее ценностный вес — красоту. Но для этого нужна вера в истинность своего состояния. Любовь — сила творческая и, значит, жизнедающая. Мертвое не звучит в ответ на призывы аналитика. Только живое светится и греет и взывает к такому аналитическому слову, которое в свою очередь излучает свет и тепло. Это свечение объекта и горячность его описания и есть, наверное, феномен взаимной любви. Аналитик несет свою любовь дальше — к читателю, и должен сделать все возможное, чтобы, так сказать, *не дать остыть своему анализу*. Признаюсь — это не мой образ: это перевод с азербайджанского. Как объяснил мне однажды Фаик Челеби, опытный исполнитель не должен дать *остыть мугаму*. Мне всегда бы хотелось следовать этому замечательному совету музыкантов *сазенде дестеси*. Музыковеды тоже имеют дело с объектами, существующими в исполнении.

Сегодня я спрашиваю себя: стоило ли прожить семьдесят лет, чтобы прийти к выводу, что анализ без любви — мертв? Для тех, кому знаком аналитический опыт, в чем-то подобный моему, это вопрос риторический. Стоит прожить и больше, чтобы как можно дольше не иссякало это счастье аналитического проникновения в искусство, потому что, по неопровержимой формуле Паскаля, «истина без любви — ложь»[25].

Интермеццо: «Проклятый дар»

Есть два способа не любить искусство.
Один — это просто его не любить.
Другой — любить его рационалистически.
Оскар Уайльд

Увы, я рос и работал в том идеологическом хронотопе, где и когда постулируемая сверху диалектика оглуплялась до смехотворных формул, согласно которым ничего больше не оставалось, как любить, например, «социалистическое по содержанию», худо-бедно извлекаемое из пристегнутой к нему якобы «национальной формы».

---

[24] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 137, 174.

[25] Блез Паскаль (Blaise Pascal, 1623–1662). *Мысли*. (Я пользовался английским изданием: *Pascal's Pensées*. Introduction by T. S. Eliot. New York, 1958). Как говорил тот же Паскаль, любовь всегда в состоянии рождения: это ее единственный модус существования. Потому, добавлю, только любовь и способна дарить сказочно вечную молодость...

Не о такой любви идет речь. Я говорю о любви, которая вдохновляла, например, В. Я. Проппа, однажды *открывшего*, что «композиция всех /сказочных/ сюжетов одна и та же»[26]. И это открытие сделало его счастливым.

Мне сказочно повезло: в советские годы моим учителем был В. Я. Пропп, от рождения одаренный этой самой «аналитической любовью», которой посвящен мой текст. Одна из последних записей в его щемящем «Дневнике старости» как раз об этом. (Помню, как на эту фразу обратила мое внимание Елизавета Яковлевна, вдова Проппа, в тот день, когда я посетил ее после кончины учителя, и она впервые показывала мне страницы его дневника, до того никогда не читанные и ею). «27. 01. 1969. <...> У меня проклятый дар: во всем сразу же, с первого взгляда видеть форму».

Счастливый дар ученого-аналитика! Как многим из нас не хватает такого редкого «проклятия»! Увы, это, пожалуй, единственное, что никакой, даже самый прекрасный учитель не способен передать даже самому способному ученику, потому что дар, как талант, не передается ни по наследству, ни научением. Любовь как аналитический метод рождается там, где искусство изучается как *художественная* форма, когда вскрывается, как говорил Пропп, ее *внутреннее сияние* — «излияние внутреннего совершенства» — то, что никогда не лежит на поверхности.

Разумеется, Пропп, как и большинство наших профессоров, учил нас и некиим общепризнанным эталонам и рациональным критериям научности. Среди них было все, чему можно научить. Но искусство влечет за собой гораздо больше того, во что рационализм предлагает нам поверить, а школа натренировать. Окунаясь в мир искусства, мы попадаем в некий заколдованный лес, где все наши понятия трансформируются или, по крайней мере, требуют уточнения. В свое время я говорил о триаде «музицирование-интонирование-артикулирование», будто бы неразрывной, но я не мог отрицать, что равнодушное исполнение — т. е. исполнение без понимающей любви — хотя и может иметь якобы образцовые музицирование и артикулирование, но не способно обладать *интонированием* — т. е. нести самого главного, а именно содержания *этого* музицирования и *этого* артикулирования[27].

Музыковеду, например, не достаточно иметь природный слух, ловко регистрирующий звучащее, — нужен слух, включающий его, как аналитика, в процесс обнаружения музыкального целого, — слух ухватывающий и, так

---

[26] См. публикацию в кн.: Неизвестный В. Я. Пропп / Сост. А. Н. Мартыновой. СПб., 2002. С. 327. Нижеследующая цитата — с той же страницы.

[27] Уточнение и развитие этой «триадной концепции» составляет предмет моих сегодняшних размышлений, которые я надеюсь оформить в виде статьи под названием «Триада музыкального существования».

сказать, *присваивающий*. В действительности связь пристрастного аналитика с анализируемым объектом может принимать чрезвычайно сильный характер. Как строго отчеканил Марсель Пруст, «мы не владеем ни одной линией, ни одним объемом, если наша любовь его не занимает»[28].

Представляется уместным сопоставить здесь три контрастных образца отношения к музыкальному анализу и к его главному инструменту — музыкально-аналитическому слуху. Их контрастность такова, что не нуждается в особом комментировании.

Первый относится к 1960-м годам, когда в ленинградской консерватории циркулировала чуть ли не апокрифическая история о юном и подающем надежды музыковеде, который на вопрос профессора, кто может рассказать о некоем произведении, которое никто в классе не успел прослушать к уроку, поднял руку и твердо сказал: «Я произведения не слышал, но рассказать могу». Кстати, позднее именно этот студент, если верить апокрифу, единственным из своего класса стал всеми уважаемым доктором искусствоведения. Беспристрастная парадигма сильна своим академизмом — она может обходиться даже без помощи слуха.

Второй пример относится к более раннему времени и касается Б. В. Асафьева, который признавался, что не может написать даже простую рецензию без того, чтобы не прослушать и многократно проиграть анализируемое произведение и тем самым настолько приблизить его к себе, чтобы превратить его, хотя бы на время работы, в свое самое любимое произведение. У Асафьева, как известно, был слух экстраординарной остроты и памяти, но он не удовлетворялся его, скажем, акустическими открытиями и, как музыкант, делал все возможное для пристрастного овладения своим предметом как залогом аналитической достоверности всего того, о чем ему приходилось писать. Для достижения своей цели Асафьев сознательно *превращал* беспристрастный *абсолютный* слух в слух пристрастный *относительный*.

Третий пример взят из моей рецензионной практики. Получая рукопись на рецензию, я всегда начинал ознакомление с ее нотного приложения (если таковое было), чтобы прежде всего самому ощутить предмет анализа и сделать свои предварительные заключения об анализируемом материале, дабы иметь основание для более полноценной оценки авторского подхода. И вот однажды, ознакомившись с интересной подборкой вариантов одной инструментальной пьесы, сравнению которых и была посвящена рукопись, я легко обнаружил их интонационное сходство. Каково же было мое удивление, когда я прочел затем порядка ста страниц скрупулезнейшего анализа интервальных соотношений всех тонов в представленных вариантах данной

[28] *Пруст М.* В поисках утраченного времени. Т. 3. С. 175 (цит. по кн.: *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте. С. 458).

пьесы — анализа, призванного, по замыслу высокопрофессионального автора, научно, то есть беспристрастно, доказать именно то заключение, которое было очевидно на слух еще до прочтения манускрипта. Здесь мы с очевидностью видим другой, по сравнению с Асафьевым, случай недоверия к слуху — принципиальный отказ от аналитических возможностей живого интонационного слуха в пользу слуха, так сказать, объективно регистрирующего, т. е. строго рационального и неразрывно связанного с контролирующим его зрением.

Понятно, на чьей стороне находится предлагаемый мною *манифест аналитической любви*.

Хочется закончить интермеццо словами Гете, которого В. Я. Пропп так любил перечитывать; и вправду, их глубина поражает. Среди автобиографических материалов Гете за 1794 год находим это удивительно смиренное и трепетное признание: «...нам дозволена попытка с любовью приближаться к непостижимому»[29]. Повторите фразу медленно, еще и еще раз, — лучше не скажешь.

2. Фольклор и мы

> В научном мышлении всегда присутствует элемент поэзии. Настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса.
>
> *Альберт Эйнштейн*

Признаемся: мы обращаемся к искусству вообще и к фольклору в частности не только для того, чтобы разобраться в нем и в стоящих за ним традициях, но и с тем, чтобы разобраться *в себе*. Сколько бы мы не изучали фольклор, он остается загадкой. Но даже осознание его неизбывной загадочности, которое дается далеко не каждому и которое, хочется напомнить, так тонко и настойчиво формулировал Б. Н. Путилов (1919–1997), продуктивно: оно открывает какие-то ходы к действительному пониманию и всецело зависит от нас, от нашего способа подойти к фольклору, увидеть его, *не обидеть его*, погрузиться в него или, в какой-то хоть мере, погрузить его в себя. Но, спрашивается, кто же эти «мы», у которых хватает дерзости утверждать, что они специализируются по фольклору или, как иногда небрежно говорят, любят фольклор? Что такое любить фольклор и как эта любовь, если она существует, сказывается на фольклористике? Есть ли в наших дисциплинах место для любви? И если есть, то какое и для какой любви?

Большинство людей, любящих искусство, не имеет потребности его анализа. Мы, искусствоведы, довольно редкая порода *любителей* искусства,

[29] *Гете И. В.* Собрание сочинений в 10 томах. Т. 9. М., 1980. С. 435.

практикующих анализ. В какой мере наша любовь к искусству вплетается в процесс анализа? Отличается ли аналитическая любовь от любви дилетантов? Случаен ли тот факт, что в названии нашей специальности нет хотя бы слова с корнем «любовь» (как, например, в философии или филологии)? Почему мы, профессионалы, противопоставляем себя любителям искусства, будто любить и анализировать — две вещи несовместные?

Если верить языку, то любитель и аналитик действительно принадлежат разным департаментам — любители любят, аналитики анализируют. Это понятно: профессионал предлагает заинтересованной части общества не свою любовь, а свои знания и аналитическое мастерство. Поэтому о любви профессионала не принято говорить. Любовь же дилетанта в околонаучной деятельности интереса, как правило, не представляет — в лучшем случае она приводит к *научному китчу*. (Китч есть не только в искусстве, но и в искусствознании.)

Любовь в анализе вовсе не выражается в эмоциональных *охах* и *ахах* по поводу любимой темы или полюбившегося автора — она выражается *в открытии законов, не видимых равнодушному взгляду*.

Именно высочайшее знание сути великого искусства представляет, по словам Леонардо да Винчи, возможность «лучше любить» произведение искусства[30]. Леонардо принадлежит эта ключевая для нас предпосылка: «*Большая любовь вытекает из большого познания объекта любви, и если знаешь его мало, следовательно будешь его только мало или совсем не в состоянии любить*». Короче, предполагается, что мы многое знаем о данном художественном произведении, его жанре, адресованности и контексте, т. е. имеем с ним некую «внутреннюю сообщенность», как сказал бы Мераб Мамардашвили[31].

Остается бесспорным, что в основе основ успешности анализа лежит мастерство аналитика, его высокий и всеобъемлющий профессионализм, его способность видеть дальше, глубже и шире, чем любой специально не подготовленный к анализу человек способен увидеть, охватить и осмыслить. Этот аспект искусствоведческого труда — базовый, и забывать о нем мы никогда не должны, но сейчас я выношу его за скобки как само собой разумеющийся. Я заостряю внимание на личностных качествах аналитика, на его способности превзойти свою рациональность и ощутить к предмету анализа нечто большее, чем, скажем, аналитический азарт.

---

[30] Цит. по кн.: *Гершкович Филип. О музыке*. М., 1991. С. 339. Вторая цитата из Леонардо — там же, с. 343. Ср. высказывание драматурга А. Н. Островского: «Для того, чтобы быть народным писателем, мало одной любви к родине, — любовь дает только энергию, чувство, а содержание не дает; надобно еще знать хорошо свой народ, сойтись с ним покороче, сродниться» (Полное собрание сочинений. Т. 13. М., 1952. С. 137).

[31] *Мамардашвили М. К.* Психологическая топология пути. С. 524.

По прекрасной мысли Н. Я. Берковского (1901–1972), «любой предмет, если мы хотим понять его, как бы предлагает нам — побудь мною, войди в меня. Такое перво-понимание и совпадает с актерством, с актерским восчувствованием предмета...»[32]. «Явления культуры и искусства <...> требуют, чтобы мы внутренне "играли" их, если мы хотим постигнуть их» (с. 196). «Всякое познание равносильно вчувствованию, внутреннему проникновению в предмет» (с. 197). Такое проникновение скорей всего дается любовью. Как писал М. Бахтин, «действительно, чувство любви как бы проникает в объект, меняет его облик для нас...»[33], и тогда мы вправе громко повторить вопрос из шекспировского 148-го сонета: «Кто прав: весь мир иль мой влюбленный взгляд?» — вопрос почти риторический, потому что Правда всегда на стороне влюбленного взгляда.

Тема любви в анализе естественно ведет нас к более общей проблеме мотиваций и характера человеческого мышления — излюбленной теме Л. С. Выготского (1896–1934). Вспомним его тезис: «мыслит не мышление, мыслит человек»[34]. Выготский пояснял: «...мысль рождается не из другой мысли, а из мотивирующей сферы нашего сознания, которая охватывает наше влечение и потребности, наши интересы и побуждения, наши аффекты и эмоции. За мыслью стоит аффективная и волевая тенденция. Только она может дать ответ на последнее «почему» в анализе мышления»[35] и, добавлю я, в научном анализе. То, что Выготский называл «мотивирующей сферой нашего сознания» и давал ее определение через аффективные и волевые тенденции, я называю более сильным понятием «любовь», которое охватывает, если говорить словами Выготского, «наше влечение и потребности, наши интересы и побуждения, наши аффекты и эмоции». (Кстати, прекрасное определение состояния любви, если признать, что мотивации и влечения есть у каждого, кто занимается наукой, однако *степень* этих влечений и аффектов у всех различна.) Я говорю о высшей степени профессионального вовлечения в анализ, когда речь должна идти о большем — о том, что охватывает не только интеллект, но все наше существо, так как только любовь способна на это, и тут я прихожу к дорогому для меня тезису В. И. Вернадского *о понимании всем существом*, всей своей жизнью.

В 1888 году молодой Вернадский спрашивал: «На чем основано наше убеждение, что есть только *один* путь познания? Отчего мы можем *узнавать*

---

[32] *Берковский Н. Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 195 (Далее страницы в тексте).

[33] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 73.

[34] «Неопубликованные рукописи Л. С. Выготского» // Вестник МГУ. Серия «Психология». 1986. № 1. С. 57. Кто знает, живи Выготский сегодня, может быть он и не назвал бы это «почему» последним, но «на данном уровне нашего незнания» (по выражению Джона Д. Бернала, 1901–1971) мы вправе принять его формулу в качестве рабочей.

[35] *Выготский Л. С.* Мышление и речь. М., 1996. С. 357.

только путем тех логических попыток, которые делаются отдельными людьми и которые поправляются другими людьми?» И отвечал: «...узнать ты можешь не одним способом; узнать ты можешь не только одним путем "научного" анализа и т. п. методов, "узнать" — ты так не можешь, если бы ты даже трудился дни и ночи, и если бы твой ум и фантазия обладали самой великой силой и мощью». И тут же утверждал: «Ты должен "узнавать" всеми средствами — и вот тебе способ познания, где вся *жизнь* (курсив автора. — *И. З.*). твоя, весь ее уклад является средством того же познания, где достигается какая-то особая, какая-то новая гармоничность, правильность — и этой гармоничностью, несомненно, тоже достигается "знание"»[36]. «Только любовь — к личности или к предмету — может обнаружить истинную природу всего», утверждал Гаман[37]. С ним сопоставим Паскаль: «Мы познаем истину не одним разумом, но и сердцем; этим-то последним путем мы постигаем первые начала, и напрасно старается оспаривать их разум, который тут совсем неуместен»[38].

Когда, например, я думаю о сути интонационного анализа, то вижу смысл его прежде всего в потребности ощутить и угадать *целеустремленность* музыкального построения как интонационно осмысленного движения (скажем, адресованного продвижения), что в определенной мере сродни, осмелюсь заметить, платоновскому определению любви: «Любовью называется жажда целостности и стремление к ней»[39]. Следуя этому стремлению, этой жажде, мы приближаемся к главному в музыкальном произведении — к тому, что и делает его *произведением* искусства.

Такой перенос понятий не должен нас шокировать: известно, что в Древней Греции философия родилась под знаком Эроса, бога любви. Об этом напоминал М. Мамардашвили[40]: Эрос был верховным символом философствования, так как любовь была выражением человеческой страсти, направленной на то, что когда-то было единым. Действительное содержание любовного чувства состоит в стремлении к соединению или воссоединению некогда

---

[36] *Вернадский В. И.* Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 398, 400. Я уже однажды цитировал эти фрагменты из письма Вернадского в статье «Миф-метафора-метод» (См.: Горизонты культуры. Вып. 1. Ред. М. Тимченко. СПб., 1992. С. 33).

[37] Цит. по кн.: *Isaiah Berlin. The Proper Study of Mankind.* New York, 1998, p. 249. Ср. первые — программные — строки книги Н. А. Бердяева «Русская идея» (1946): «Есть очень большая трудность в определении национального типа, народной индивидуальности. Тут невозможно дать строго научного определения. Тайна всякой индивидуальности узнается лишь любовью, и в ней всегда есть что-то непостижимое до конца, до последней глубины» (цит. по: Вопросы философии, 1990. № 1. С. 78).

[38] *Паскаль Блез.* Мысли. М., 1944. С. 116.

[39] *Платон.* Сочинения в трех томах. Т. 2. М., 1970. С. 120.

[40] *Мамардашвили Мераб.* Лекции о Прусте. М., 1995. С. 24–25.

цельного и позже распавшегося[41]. Такая страсть оправдана только в случае *твоего* уникально личного стремления. Однако в то время как философский Эрос, похоже, остался пребывать в античности, *Эрос искусствознания*, если позволено так выразиться, и сегодня выступает (или мог бы выступить) в качестве одного из верховных символов всех искусствоведческих дисциплин.

Что же касается искусства устной традиции, то, скажем, в соотношении «фольклор и мы» задействованы даже не два, а несколько компонентов, причем, *всегда* несколько. Мастерство фольклориста состоит в том, чтобы осознание этого множества задействованных в рассматриваемом соотношении компонентов не отяжеляло исследование, но делало бы его жизненнее. Поясню сказанное.

С одной стороны, мы имеем фольклор, в котором очевидны не только тексты и разнообразие их традиционных контекстов, но также их знатоки, творцы-исполнители или, как мы теперь говорим, *этнофоры* и их, скажем так, музыкальная ноосфера, которую я предпочитаю называть *мелосферой*. Мелосфера — это, в данном случае, музыкальный тезаурус этнофоров определенной (по этносу, месту и времени) традиции, причем как творчески активный, так и до поры латентный тезаурус. То же относится и к поэтике, и к мифологии, столь многое определяющей в устной традиции.

С другой стороны, мы имеем фольклористов (или, скажем, поэтов, композиторов, художников) с *их* текстами и контекстами, а также с реалиями их жизни и творчества, с *их* ноосферами (мелосферами и *изосферами)*, *их* мифологиями и идеологиями. Это соотношение реальной истории, мифологии и идеологии должно занимать нас постоянно. Практически любое явление искусства следует рассматривать на этих трех уровнях (историческом, мифологическом и идеологическом) в их постоянно меняющихся соотношениях.

Число компонентов множится. Мы имеем дело (или *должны* иметь) не только с фольклором как текстом, но с фольклором как частью большой триады: *фольклор–этнофор–этнограф*. Это большая, сложносоставная и никогда не статичная триада, в которой постоянно наличествуют как минимум два *человеческих потока* — (1) от текста и к тексту и (2) от этнофора/этнографа и к этнофору/этнографу. Эти вторые потоки могут как миновать тексты, так и неминуемо затрагивать и преображать их.

Одним из таких человеческих потоков является наша исследовательская вовлеченность и увлеченность, наша страстность и пристрастность, а если очень повезет, то и любовь.

Любовь бывает разная — и поражающая внезапно, как солнечный удар, и возникающая в результате глубокого вхождения в материал, до того быв-

[41] Согласно Платону первоначальный человек представлял собой некоторое андрогинное целое, то есть двуполое существо, которое распалось на две половины, каждая из которых — особый пол.

ший тебе чужим и «вдруг», на каком-то этапе его освоения, обернувшийся родной тебе стороной. Тогда его чуждость отступает на задний план, а то, что дорого и близко, выходит на передний, или, говоря словами Вильгельма фон Гумбольдта, «...объективная истина проистекает от полноты сил субъективно индивидуального»[42].

Подлинное знание *проистекает* не от чего другого, как от полноты творчески задействованных сил индивидуального субъекта — в нашем случае, искусствоведа, музыковеда или фольклориста.

Талантливого исследователя к такому породнению с изучаемым объектом может привести *любой* подход, включая и пресловутый «формальный метод». Как признавал по другому поводу Роман Якобсон (1896–1982), «уяснив себе "приемы" древнерусских писателей и цели этих приемов, мы начинаем *ощущать* и самые произведения и постепенно "влезаем в душу" древнерусского читателя, встаем на его точку зрения»[43].

Способность так называемых формалистов встать на чужую точку зрения и даже *влезть в душу* изучаемого феномена представляет для меня принципиальный интерес. То, что я называю любовью в анализе, прежде всего означает любовь именно к художественной форме — ведь чаще всего мы анализируем именно художественную форму и ее, формы, художественную содержательность — ту содержательность, которой единственно дышит искусство, и которая в принципе бездонна и неисчерпаема — неисчерпаема, как природа, и только благодаря этому обстоятельству искусствознание не может не существовать. Форма, как сказал бы Филип Гершкович[44], — это то, что *превращает* содержание произведения в его сущность, но именно это понимание и не дается умозрительно.

Допустима гипотеза о некоей исходной, условно выражаясь, *художественности*, направленной («излучаемой») от произведения к аналитику, уже охваченному «пожаром анализа». Эта гипотеза позволяет объяснить, почему восприятие и изучение художественной формы приводит к аналитическому *открытию* художественного содержания. Последнее возможно, однако, только при *встречной художественности*, идущей от аналитика к произведению. Именно в этом встречном движении характер и степень аналитического открытия зависят от феномена, в рабочем порядке называемого мною *аналитической любовью*.

Оба движения — от произведения к аналитику и встречное движение от аналитика к произведению — могут вызвать восхищение и даже любовь. Эти

---

[42] *Вильгельм фон Гумбольдт* (1767–1835). Избранные труды по языкознанию. Перевод под ред. Г. В. Рамишвили. М., 1984. С. 320.

[43] Цит. по: *Трубецкой Н. С.* История. Культура. Язык. Сост. и коммент. В. М. Живова. М., 1995. С. 779.

[44] Ср.: *Гершкович Филип.* О музыке. М., 1991. С. 319.

два потока — две, если угодно, любви — имеют, пожалуй, разную природу: первую (от искусства к человеку) испытывают более или менее все любители искусства, тогда как вторую, направленную от человека к искусству как к искусной (в известном смысле «искусственной») форме, знают, в основном, прирожденные аналитики. В процессе вовлеченного изучения эта вторая любовь, идущая от аналитика, очевидно изменяет (для него!) движение, *излучаемое* от произведения. Состояние это трудно вербализуемо. Одержимый любовью искусствовед находится в своеобразном диалоговом режиме с анализируемым художественным феноменом.

Самый сложный вопрос — о так называемой любви идеологической[45]. Эта любовь, навязанная извне художественного и художественно-аналитического опытов. Мы часто несвободны любить, отбрасываемые от музыкального произведения той или иной идеологической предпосылкой, для нас, по той или иной причине, авторитетной. Такая предпосылка искажает не только восприятие музыки, но и ее анализ, зашоривая аналитический горизонт исследователя. Примеров тому тьма. Назову несколько. Если у музыковеда абсолютным идеалом выступает немецкая классическая традиция, ему бывает трудно смириться с достоинствами, например, французского импрессионизма или русского эпического симфонизма. Если музыковеду сызмальства внушили, что оперный веризм — это пошлость, ему нелегко поверить в обаяние Пуччини. Если специалист по музыке XX века ориентирован исключительно на ценности авангарда и модерна, ему оказывается недоступным очарование «Классической симфонии» С. С. Прокофьева, и она вычеркивается им из истории современной музыки. Если американский аспирант под условной фамилией Мюллер увлечен музыкой Вьетнама, он считает чуть ли не своим долгом отречься от любви к Моцарту. Все приведенные примеры не выдуманы мною — я знал этих музыковедов лично. Все они — жертвы идеологической любви, отвращающей от восприятия музыки вне предвзятых слуховых установок, как правило, парамузыкальных.

Заключение

Итак, можно, пожалуй, говорить о существовании двух исходных концепций научного анализа, двух аналитических идеалов: 1) как стать *беспристрастным*, чтобы понять, и 2) как стать *пристрастным*, чтобы понять. Иначе говоря, как анализировать чужое *как чужое* и как анализировать чужое *как свое*.

[45] На роль устоявшихся идеологических предрассудков в музыковедческом анализе еще в 1980 г. обратил внимание Джозеф Керман. См. перепечатку его статьи («How we got into analysis, and how to get out») в кн.: *Kerman Joseph*. Write All These Down: Essays On Music. Berkeley, 1994. P. 14–15.

Как аналитик я исповедую второй идеал. Я слишком хорошо знаю, на собственном немалом опыте, как в процессе любовно пристрастного анализа происходит чудо — твое *самоотождествление* с анализируемым, чуть ли не перевоплощение в его «автора», и ты как бы видишь себя со стороны, то есть *узнаешь* себя в другом и чувствуешь это очень лично, и именно это стимулирует твою мысль, твое понимание не только деталей, но художественной целостности в ее становлении *как становлении живой сущности*. Не всегда удается полюбить с первого взгляда — иногда пристрастное освоение объекта занимает значительное время, но в конце концов любовь *присваивает* — и ты *в другом* уже любишь часть самого себя и, может быть, свою лучшую часть. В результате, по остроумному замечанию Гастона Башляра, объект исследования больше открывает в нас, чем мы открываем в нем[46]. Что же касается так называемой беспристрастной науки, то она вынуждена конструировать массу околопредметных «строительных лесов» в виде словесных описаний, цифр, графиков, схем и таблиц, и в результате мы узнаем очень много *о* предмете, но не сам предмет.

В конечном счете, аналитик не просто анализирует великое искусство — он учится его методам познания: гениальные творцы дают искусствоведам не только материал для анализа, но и его *инструмент*, т. е. преподают методологический урок.

Хорошо известен призыв Спинозы — *не смеяться, не плакать, не проклинать, а понимать*[47]. Я же думаю, что непременно надо и удивляться, и восхищаться, и плакать, и смеяться, и даже проклинать, и, чуть ли не в том же ряду, — понимать. Это все не радикально разные состояния — понимание может быть и в форме удивления, смеха, плача. Их не надо резко противопоставлять: все перечисленное может, так или иначе, привести к пониманию. По-

[46] В латинском оригинале — non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere — из книги «Tractatus Theologico-Politicus» («Богословски-политический трактат»), глава 1, § 4. Согласно одному из русских переводов: «...Я постоянно старался не осмеивать человеческих поступков, не огорчаться ими и не клясть их, а понимать...» (цитирую перевод С. М. Роговина и Б. В. Чредина по изданию: Спиноза Б. Избранные произведения [в двух томах]. Т. 2. М., 1957. С. 288). Пользуюсь приятным случаем поблагодарить Фредерика Чоате (Беркли) и Андрея Майданского (Таганрог) за источниковедческую помощь в уточнении спинозовского афоризма. Обращаю также внимание на исключительно страстный комментарий к этой формуле у Льва Шестова (Сочинения: В 2-х т. Т. 2. М., 1993. С. 268). Очевидно, это чуть ли не заклинание Спинозы, которое он повторял неоднократно (в том числе и в знаменитой «Этике»), могло бы послужить темой специального исследования, охватывающего позиции многих гигантов мысли, включая Гете и Ницше.

[47] Цит. по кн.: *McGrane Bernard.* Beyond Anthropology: Society and the Other. New York, 1989. P. 113; ср.: *Фейнберг И.* Наблюдаемое и наблюдатель — две вещи нераздельные // *Знание-сила.* 1980. № 11. С. 22–23.

знание вовсе не сухо, не бесстрастно, не безлично. Лев Шестов был убежден, что нет ничего более уводящего от истины, чем спокойствие и равнодушие[48]. А я бы сказал, не только презрение закрывает дорогу к правде о презираемой тобой культуре — это, конечно, крайний случай, — но даже равнодушие ослепляет. Только любовь открывает глаза и дает двойное зрение, и если оно и может способствовать некоторой аберрации, то никогда не приводит ко лжи о *сущности*.

Как жестко писал Андре Жид, теория «несомненно, полезна. Но без сердечного жара и любви она убивает даже тех, кого призвана спасать»[49].

Хочется, однако, закончить на менее суровой фразе, восходящей ко временам Фомы Аквинского и Данте Алигьери. Согласно им: «Любовь не есть субстанция, но *состояние* субстанции»[50].

Феномен аналитической любви, как субстанциональное состояние аналитика, — это не фикция, а *научный факт особого рода*. И хотя любовь не просвечивается рентгеновскими лучами и, кажется, с достоверностью не обнаруживаема ни химическим тестом, ни под микроскопом, ее присутствие в анализе ощущается с неопровержимостью истины, благодаря ей счастливо *приоткрываемой*.

Послесловие

Итак, попытаться действительно понять другого можно только посредством любви.

Сегодня, спустя некоторое время после 12 июня 2006 года, когда этот текст был впервые зачитан мною в Зеленом зале Российского института истории искусств на международной конференции «Фольклор и Мы», меня не покидает куда более широкий вопрос. На первый взгляд, он очень далек и от фольклористики, и от этномузыкознания, но, как мне все больше видится, относится к столь фундаментальным и всеобъемлющим, что просто не может быть здесь не задан. В самом деле, спрашиваю я, а не лежит ли в основе основ аргументируемого мною призыва к «анализу по любви» широко известный библейский завет, один из наиболее удивительных и глубоких, — «возлюби ближнего своего как самого себя»? И может быть именно искусствознание относится к тем областям современной жизни, где этот экзистенциональный завет все же осуществим?

---

[48] Цит. по статье Р. А. Гальцевой о Льве Шестове в кн.: Культурология: XX век. Энциклопедия. Т. 2. СПб., 1998. С. 355.

[49] *Жид Андре*. Возвращение из СССР. Цит. по кн.: Европейский альманах, М., 1991. С. 136.

[50] *Данте Алигьери*. Новая жизнь (1292). Пер. Абрама Эфроса. М., 1965. С. 105.

Традиционная культура в восприятии ее носителей: опыты проникновения

О. Пашина

Семантическое поле слова «ГОЛОС» в сознании народных исполнителей

(на материале традиционной культуры восточных и южных славян)

Концепт «голос» является одним из важнейших в народной музыкальной культуре славян, где вокальная музыка занимает ведущую позицию. Этот весьма многозначный термин, известный у восточнославянских и южнославянских народов, отражает рефлексию народных исполнителей по поводу стилевых, структурных, и других особенностей музыкально-фольклорных текстов. Вся совокупность значений термина «голос» и языковых контекстов, в которых он используется народными певцами и музыкантами, обнаруживает их очень тесные и системные взаимосвязи, благодаря чему создается богатое семантическое поле одного из ключевых концептов традиционной музыкальной культуры славян.

Прежде всего, он употребляется в значении «поющий человеческий голос». Присоединяемые к нему эпитеты характеризуют его высоту, громкость, тембр, а также несут в себе качественные и эмоциональные оценки свойств голоса с точки зрения звукоидеала традиции. Например, высокий голос могут называть «светлым», «весёлым» (вологодское)[1], а низкий — «ядрёным» (южнорусское), «грубым» (на Ангаре)[2], «медвежьим» (уральское)[3]. В калужском регионе низкие — «ржаные» — голоса противопоставлены высоким — «пшанишным». Высотные характеристики певческого голоса находят отражение и в таких широко известных на русской территории терминах как «тонкий» и «толстый» голос (севернорусское, поволжское).

---

[1] В тех случаях, когда нет ссылки на публикацию, сведения взяты из полевых материалов, хранящихся в Лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур РАМ им. Гнесиных. Приношу глубокую благодарность моим коллегам — сотрудникам лаборатории — за консультации и предоставленные материалы.

[2] *Мухамедшина Л.* Традиция протяжных песен на Ангаре // Фольклор. Песенное наследие. М., 1991. С. 149.

[3] *Калужникова Т. И.* Песенная традиция русского населения Среднего Урала. Екатеринбург, 2005. С. 38.

Из высказываний народных исполнителей видно, что высота певческого голоса связана не только с природными данными, но и с возрастом: «Старые бабы мущинским голосом поют» (поволжское).

Образные характеристики, отражающие положительную оценку голосовых качеств (таких, как громкость, подвижность, насыщенность и богатство тембра и др.), содержатся в следующих народных определениях: голос «как труба», «хороший как рожок», «легкий как жупей», «голос вежливый» (Томская, Воронежская обл.)[4], «мягонький голос»[5], голоса «резкие, ёмкие»[6], голос «бархатистый», «круглый»[7].

В традициях с ярко выраженной мужской доминантой, как, например, в однодворческих селах юга России, особо ценятся низкие женские голоса. Ср.: «Голос у Насти басовитый, хороший, как у мужика» (Белгородская обл.)[8].

Как пишет Т. Рудиченко, по представлениям донских казаков голос может обладать здоровьем, силой и даже «умом»: «голос здоровый, а дурной», необузданностью нрава: «голос дикий, стороной идет». Именно поэтому «голосом управлять надо»[9].

В сознании народных певцов определенная высота, громкость и тембровые характеристики голоса часто соотносятся с конкретным музыкально-фольклорным жанром. Ср.: «Невестинский голыс высокий. Кады плачут "па-мёртвыму", голыс абнижаицца» (пензенское)[10]. В Томской области об исполнении свадебной песни говорят: «Тоненький, плачевный такой голос! Ой, красиво!» (Томская обл.)[11].

Календарно-обрядовые песни надо петь «на весь голос», «в голос»[12], «во весь голос»[13] (ср. сербское «певанье уз глас» или «истим гласом»[14]) — громко, зыч-

---

[4] *Гилярова Н. Н.* Материалы к словарю народных терминов, связанных с категорией «звук» в традиционной музыкальной культуре // Звук в традиционной народной культуре. М., 2004. С. 249.

[5] *Мухамедшина Л.* Указ. соч. С. 149.

[6] *Калужникова Т. И.* Указ. соч. С. 38.

[7] *Рудиченко Т. С.* Голос в представлениях донских казаков // Голос и ритуал. М., 1995. С. 63.

[8] *Щуров В. М.* Манера пения вполголоса в русской народной традиции // Звук в традиционной народной культуре. М., 2004. С. 226.

[9] *Рудиченко Т. С.* Указ. соч. С. 64.

[10] *Гилярова Н. Н.* Указ. соч. С. 244.

[11] Там же.

[12] *Кривцова Е. В.* Специфика звукового поля свадебного обряда в некоторых селах Задонского района Липецкой области // Звук в традиционной народной культуре. М., 2004. С. 223.

[13] *Мухамедшина Л.* Указ. соч. С. 149.

[14] *Јовановић Ј.* Старинске свадбене песме и обичаји у горњој Јасеници (у Шумадији). Београд, 2002. С. 24.

но, в расчете на открытое пространство. Чтобы пение было слышно как можно дальше, певицы специально выбирали высокие места, откуда звук хорошо разносился. Ср.: «Повыше заберутца и пають эту масленую песню. Штоб выше лесу голас подымался»[15].

Со словом «голос» в славянской традиции связывается представление о музыкальном интонировании в противоположность речевому высказыванию. Так, в значении «петь в полный голос» используются такие выражения, как «брать на голос» или «пускать голос». Одна из певиц может сказать другой: «Пусти голос-то!».

Глаголом «голосить» или словосочетаниями «плакать голосом», «выть голосом», «выть на голос» (ср. также сербское «кукати на глас»[16]) обозначается исполнение похоронных и свадебных плачей, чем подчеркивается особый тип плачевого вокального интонирования. Эти выражения могут противопоставляться термину «причитать», который нередко используется по отношению к речитативному произнесению поэтических текстов плачей. Это видно из следующего высказывания: «По покойнику можно голосить, а можно причитывать (т. е. говорить словами)» (поволжское). Однако выражения «причитать на голос», «причитывать голосом», «причитать в голосовую»[17] синонимичны термину «голосить».

В некоторых традициях сходные термины были связаны со спецификой вокального интонирования в других жанрах. Так, Н. Гилярова приводит термин «абгалашивать», который употребляется по отношению к исполнению рождественского тропаря в обряде колядования[18].

Разные типы интонирования, во многом обусловленные жанровой принадлежностью музыкально-фольклорного произведения, хорошо различаются народными исполнителями и отражаются в народной терминологии. Яркий тому пример — традиции Русского Севера, где песенный напев может обозначаться термином «голос», а былинный напев называться «словом», чем подчеркивается доминирующая роль поэтического слова в эпическом жанре[19].

Словосочетаниями, в которые входит слово «голос», в славянских певческих традициях часто определяются и особые исполнительские приемы, владение которыми свидетельствует о высшей степени мастерства в пении.

---

[15] Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни. Л., 1989. С. 19.

[16] *Толстая С. М.* Обрядовое голошение: лексика и семантика // Голос и ритуал. М., 1995. С. 61.

[17] *Дорохова Е. А., Пашина О. А.* Типологическая систематика напевов похоронных плачей // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М., 2003. С. 152.

[18] *Гилярова Н. Н.* Указ. соч. С. 243.

[19] Былины Севера. Т. 1 / зап., вступ. ст., коммент. А. М. Астаховой. М.; Л., 1938. С. 109.

Например: «переливать голосом», «играть голосом» (южнорусское), «качать голосом» (севернорусское, о пении с внутрислоговыми распевами), «водить голосом, протягивать голос» (на Ангаре о пении протяжных песен)[20]. Необыкновенно богата певческая терминология у донских казаков, что очевидно связано с мелодико-многоголосной сложностью казачьих песен: «закидывать», «перекидывать», «подымать» голос, «вилять», «нырять», «подскакивать», «блуждать», «выводить», «бороздить» голосом и т. п.[21] В Псковской области известно выражение «тянуть голосом» (ср.: «Голасом надо тянуть на ниви»)[22]. У донских казаков и «польских» старообрядцев на Алтае довольно широко распространен особый исполнительский прием — имитация конского ржания в пении («ржали как кони»). Ср.: «Так три галаса идут: адин ржёт, другой и-и-й (показывает, как поет верхний подголосник)». О певце, владевшем этим приемом, с уважением говорили, что у него «голос ржаной, конский»[23].

С другой стороны, известны и словосочетания, содержащие негативную оценку вокального исполнения: «возить голосом», т. е. нечетко, грязно интонировать, и др.

Оценка вокального мастерства в отдельных локальных традициях вошла в обычай: так, в Рязанской области к невесте специально приходили «слушать голос» — оценивать качество исполнения[24].

Как известно, в восточно- и южнославянских музыкально-фольклорных традициях зафиксированы развитые формы многоголосного пения, для обозначения которых используются такие выражения, как «подымать на голоса» (поволжское), «выводить на голосах» (вологодское), а также «подголашивать» (ср.: «Одна защинат, оставши подголашивают»[25]) и т. п. Функциональное разделение на голосовые партии внутри певческого ансамбля также находит свое выражение через слово «голос». Так, если песня исполняется в гетерофонной фактуре, где нет функциональной дифференциации голосов, то исполнители говорят, что она поется «на один голос» (белорусское, западнорусское).

Осознание разделения голосов в ансамбле на партии у восточных славян существует только по отношению к функциональному двух- или трехголосию. Как правило, словом «голос» с соответствующими определениями или производными от него обозначается верхняя голосовая партия, чаще всего

---

[20] *Мухамедшина Л.* Указ. соч. С. 152.

[21] *Рудиченко Т. С.* Указ соч. С. 64–65.

[22] Песни Псковской земли. С. 279, прим. 379.

[23] *Махова Л. П.* Мужские исполнительские приемы «польских старообрядцев» Сибири // Звук в традиционной народной культуре. М., 2004. С. 110.

[24] *Гилярова Н. Н.* Указ. соч. С. 242.

[25] *Калужникова Т. И.* Указ. соч. С. 38.

сольная. При этом нижние голоса называют «басами», иногда «ровня» или «ровными» голосами (ср.: пензенское «Ты бери падгалосак, а мы будем ровня»[26]), а верхний солирующий голос — «подголоском» (белорусское «брать на подголосок»), «падгалосником» (рязанское «играть на падгалосник»[27]) или «галасником» (белорусское). О сольной природе верхнего голоса исполнители говорят так: «Подголосник один нужен... Слов-то у него мало, а больше голос ведётся» (Томская обл.)[28]. Иногда в народной терминологии может фиксироваться и определенный тип мелодического рисунка в верхнем голосе. Если на последнем слоге он сначала идет наверх на квинту от основного тона, а потом на октаву, то его называют «падгалосник с отливом»[29].

В южнорусской традиции и на Урале говорят, что верхний голос «подголашивает», а на Ангаре — «проголашивает»[30]. Лингвистическая форма слов «подголосок» или «подголашивать» ясно указывает на иерархически подчиненный характер этой голосовой партии басам, которые, как правило, ведут основной напев, в то время как подголосок лишь украшает его. Соответственно исполнительниц верхнего голоса называют «падгалосница», «галасница» и т. п. В ряде традиций подголосок могут называть также «тонким» голосом. Ср. белгородское: «Я на ядрёнай голос возьму, а ты — на тонкий». Сходным образом у южных славян в позднем стиле пения «на бас» у мужчин выделялись «танак» (высокий) и «дебео (низкий) глас»[31].

В значении «петь сольный подголосок» иногда употребляются также выражения, как «выносить голос» или «возвышать голос»[32].

Иногда в ансамбле могут выделяться три партии: нижняя — «басы», средняя — «голос» и верхняя — «подголосок» (поволжское). В таком ансамбле запевает всегда «бас» — тот, кто ведет нижнюю голосовую партию. Ср.: «Мне нельзя голосом, я начинаю (т. е. запеваю)». В традиции Пензенской области голоса делятся на «бас, аснавной, падгалосок»[33]. На Рязанщине считают, что «нежный голос пригоден и для запева, и для подголоска. Грубый голос годится только для запева»[34]. Ср.: также: «Расчинают грубым голосом, а тянут — высоким» (Томская обл.)[35].

[26] *Гилярова Н. Н.* Указ. соч. С. 245.

[27] Там же. С. 246.

[28] Там же. С. 247.

[29] Там же. С. 247.

[30] *Мухамедшина Л.* Указ. соч. С. 151.

[31] *Јовановић Ј.* Указ. соч. С. 25.

[32] *Мухамедшина Л.* Указ. соч. С. 149.

[33] *Гилярова Н. Н.* Указ. соч. С. 246.

[34] Там же. С. 245.

[35] Там же. С. 246.

О запевале, который, как правило, хорошо знает напев, говорят, что он «дает голос». Ср.: «И голос давала, и слова понятные»[36]. Голос можно также «перенять», т. е. запомнить, усвоить напев.

На Русском Севере и в Поволжье осознается тембровое различие голосов, связанное с регистровым удвоением в гетерофонной фактуре, когда «толстыми» или «ровными» голосами исполняется нижний пласт фактуры, а «тонкими» — верхний. Нередко регистровое различие голосов связано с социальным статусом исполнителей: замужние женщины должны петь в низком регистре, а молодые девушки — в высоком. Некоторые высказывания певиц позволяют заключить, что от возраста зависит «количество» голоса, очевидно связанное с силой дыхания: «Тянули её (песню "Уж ты вёснушка") только девки — у них голосу много. Мы же старые, поэтому всегда поём её часто» (Пензенская обл.)[37].

Особая ситуация складывается в отношении народных исполнителей к бурдонному многоголосию. Если в восточнославянских традициях исполнители не чувствуют различий между бурдонирующими и мелодическими голосами, а соответственно и не разделяют их терминологически, то в певческой практике южных славян это различие четко осознается, что отразилось и в народной терминологии. В южнославянской бурдонной диафонии выделяются две голосовые партии: «водећи глас» и «пратећег глас» (сербское)[38]; голос, который «ока», «вика, извикува, граче» и голос, который «бучи, влачи» (болгарское); сольный голос, который «води», «вика», «узвикује», «срича» и голос, который «вози», «бучи» (македонское)[39].

Термин «голос» в славянских традиционных культурах используется также для определения различных в историко-стадиальном плане музыкально-стилевых пластов пения. Наиболее последовательное терминологическое разделение стилей пения существует в сербской традиции. Так, «старије, старовремско» обрядовое пение, характеризующееся особой насыщенностью тембра, ритмической свободой и узкообъемной мелодикой обозначается как «певање на глас»[40], а более поздний стиль фольклорного пения, возникший на гомофонно-гармонической основе, — как «певање на бас»[41]. В соответствии с этим песни в стиле пения «на глас», например жнивные («жетварски»), в Македонии называют «гласоечки» или «гласовити песни». О них не говорят «су пјала», но говорят «су гласала», а для

---

[36] *Калужникова Т. И.* Указ. соч. С. 39.

[37] *Гилярова Н. Н.* Указ. соч. С. 247.

[38] *Јовановић Ј.* Указ. соч. С. 62.

[39] *Величковска Р.* Жетварското пеење во Македонија. Скопје, 2002. С. 58.

[40] *Јовановић Ј.* Указ. соч. С. 24.

[41] Там же. С. 24–26.

обозначения типичного для этого жанра антифонного исполнения песен употребляется термин «гласање»[42].

У восточных славян также различаются два стиля пения. Один из них — достаточно архаичный и связанный с обрядовыми жанрами в Беларуси и на пограничных западнорусских и украинских территориях — названия не имеет. Более поздний стиль многоголосного пения (с верхним солирующим подголоском), в котором исполняются преимущественно протяжные лирические песни, обозначается народными исполнителями как «голосное» пение (белорусское) или «голосовое» пение (казачье). Ср. также: «Долгие песни — голосовые» (пензенское)[43]. Но даже в рамках «голосного» пения существует стадиальная дифференциация лирических песен. Часть из них поется на «бывалошные», «досюльные», «старинные» голоса, представляющие собой напевы в узком (не превышающем квинты) диапазоне чаще всего без смены опорного тона или с побочным опорным тоном, расположенным на секунду ниже главного. Другая группа песен исполняется на «новые» голоса, то есть на напевы исторически более позднего стилевого пласта, которые характеризуются широким амбитусом и множественной сменой опорных тонов, которые могут отстоять от главного на секунду, терцию, кварту, реже квинту. Так, например, на Ангаре протяжные («проголосные») песни исполнители разделяют на «старинные» и «молодые»[44]. Отметим также, что в Брянской области сходным образом местные жители различают «деревенские» (т. е. исполняемые на улице, а не в церкви) напевы пасхального тропаря «Христос воскресе». Он может петься на «старинный» или «старушечий долгий» голос, а также на «новый» или даже «советский» голос[45].

Слово «голос» может использоваться и для обозначения этнолокальных особенностей пения. При этом народными певцами подразумевается некое интонационное поле (термин И. И. Земцовского), характерное для определенной местности или этнической группы. В этом употреблении термин «голос» по смыслу обнаруживает сходство с понятием «диалект» или «говор». Так, сербы говорят: «јодрански глас», «рађевски глас» (по двум соседним областям Ядар и Рачевина), а также «црногорски глас», «босански (боснийский) глас»[46].

---

[42] *Величковска Р.* Указ. соч. С. 58.

[43] *Гилярова Н. Н.* Указ. соч. С. 242.

[44] *Мухамедшина Л.* Указ. соч. С. 147.

[45] *Енговатова М. А.* Пасхальный тропарь «Христос воскресе» в народной песенной традиции западных русских территорий // Фольклор и фольклористика: Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 77.

[46] *Петровић Р.* Српска народна музика — песма као израз народног музичког мишлења. Београд, 1989. С. 86.

Или русское: «У нас в деревне все песни на один голос». О певице из другой деревни могут сказать: «У нее свой голос, мы на её голос петь не можем».

В этом отношении интересно, что слово «голос» у русских иногда могут употреблять и в значении «язык». Так, рассказывая быличку о домовом, жительница Смоленской области сказала: «И закричал домовой русским голосом».

Слово «голос» употребляется также в значении «конкретный напев» или «группа напевов, объединенных одной функцией». В этом значении концепт «голос» соотносится более всего с мелодикой напевов, которая часто служит дифференцирующим признаком на уровне жанра. Например: «свадёбный голос» (русское), «мертвый», «мертвецкий голос» (о мелодической версии тропаря Пасхи, исполняемой на похоронах), «жнивный», «купальский» голос, а также «жетварски», «лазарички», «каледарски глас» (сербское)[47], «трпезарски глас» в отношении песен, исполняемых за столом (македонское)[48] и т. п. «Голосянками» или «голошениями» называют плачи (и похоронные, и свадебные) на Русском Севере. Соответственно и исполнительниц плачей могли называть словами с тем же корнем, например, «голосёнами»[49]. В верхнем Поволжье, традиции которого типологически относятся к севернорусским, «вытница» (нанятая профессиональная плачея) интонировала обрядовые тексты на «горемычный» или «сваребный» (от диалектного «сварьба» = свадьба) голос.

В рамках жанровых групп напевы могут иметь и более узкую специализацию, отражающуюся в терминологии. Так, в Поволжье существуют свадебные песни на «невестин» и «женихов» голос или на «девичий» (в исполнении подруг невесты) и «общий» голос. В сербской традиции различаются песни на «сватовски» (в исполнении родни жениха) и «свадбарски» (в исполнении родни невесты) глас, а при «сечении колача» также на «славски» глас[50]. В Рязанской области часть свадебных песен называется «сокольными». Ср.: «У нее голос-то сакольный»[51].

В верхневолжском регионе плачеи ясно осознают разницу между «мертвечим» и «сваребным» голосами. Однако невеста-сирота на могиле родителей «рявкала» на «медвежий» (похоронный) голос[52].

---

[47] Сообщено коллегой из Сербии Мирьяной Закич.

[48] *Величковска Р.* Указ. соч. С. 98.

[49] *Кирюшина Т. В.* Голос в народной терминологии верхнего Поволжья // Голос и ритуал. М., 1995. С. 72.

[50] *Јованови Ј.* Указ. соч. С. 80, 86.

[51] *Гилярова Н. Н.* Указ. соч. С. 244.

[52] *Кирюшина Т. В.* Указ. соч. С. 72.

У белорусов и русских на западе России обрядовые песни при жатве яровых хлебов поются на «ярынский» голос, а озимых — на «жнейский» голос. При уборке льна «были льняныи... сваи голоса...»[53].

Мелодические версии пасхального тропаря, одни из которых исполнялись в контексте календарных обрядов, а другие на похоронах в течение сорока дней после Пасхи, также различаются народными исполнителями соответственно как «живой» и «мёртвый» голоса[54].

Кроме определений по функциональному принципу напев в народной культуре может также обозначаться:

– по исполнителям: ср. «женский» и «мужчинский» голоса по отношению к пасхальному тропарю[55], «детский» голос (часто о колядках, исполняемых детьми), «девишный» голос (о свадебных песнях в исполнении подруг невесты) и т. п.

– по адресатам, которым предназначены песни: ср. «лазаричке глас на доз, доз» поется неженатым молодым людям, а «глас на оj убава» — девушкам[56].

– по месту исполнения: например, тропарь Пасхи можно петь на «церковный» или на «улишный деревенский» голос[57]; если частушки звучат на поле, то они исполняются на «полевой»[58] или «полешный»[59] голос (белорусское, псковское); песни могут петь на «улишный» голос, то есть на напев, звучание которого рассчитано на открытое пространство (севернорусское, поволжское) и т. п.

Словесные обороты, включающие слово «голос» и имеющие терминологический статус, нередко фиксируют структурные особенности напевов, такие как темпо-ритм, музыкальная форма и др. Так, по отношению к напевам, в которых одному слогу отвечает один звук, македонские певцы употребляют термины «краток глас», противопоставляя их напевам на «долг глас»[60], которые характеризуются ферматно-рубатным типом ритмики и мелодическими распевами слогов текста.

Сходные термины есть и в русской традиции: частушки и даже плачи[61] можно петь как на «длинный», так и на «короткий» голос. В Вологодской

[53] Песни Псковской земли. С. 121.

[54] *Енговатова М. А.* Указ. соч. С. 77.

[55] Там же. С. 77.

[56] Благодарю этномузыколога из Сербии Мирьяну Закич за консультации и предоставленные сведения.

[57] *Енговатова М. А.* Указ. соч. С. 77.

[58] Песни Псковской земли. С. 117.

[59] Там же. С. 277, прим. 318.

[60] О песнях на «краток глас» и на «долг глас» см.: *Бицевски Т.* Двогласјето во СР Македонија. Скопје, 1986. С. 76–87; а также *Величковска Р.* Указ. соч. С. 58.

[61] *Дорохова Е. А., Пашина О. А.* Указ. соч. С. 165.

области было зафиксировано исполнение свадебного хорового плача на «крутой» и «пологий» голос. Две версии плачевого напева различаются не только темпом исполнения: «пологая» — медленная, а «крутая» — более быстрая, но и присутствием в первой внутрислоговых распевов, а также соответственно строфической или стиховой формой напева[62]. На Урале подобным образом разводятся напевы лирических песен, часть которых поется на «пологий (длинный)» голос, а другая часть на «крутой» голос, при этом «пологие» напевы называют также «голосистыми»[63]. Ср. также: «Проголосные у нас здорово длинные, роспевные, протяжные — три слова на три щаса»[64]. Или: «Проголосные надо важненькё петь, продолговато...». Если певицы запели слишком быстро, то говорят: «Вкруте взяли»[65]. В Псковской области сходные характеристики используются для разграничения жатвенных напевов: «Сильна звуковые такие галасы — аржаные, а еравыи — такии крутые»[66].

Обращает на себя внимание, что в основе терминологии, связанной с древнерусским знаменным пением, также лежит термин «глас», представляющий собой фундаментальную категорию в церковно-певческом творчестве. «Глас» понимается как сумма попевок, связанных с определенными фрагментами церковного звукоряда. Восемь гласов, которые распределяются по седмицам после Пасхи, образуют систему «осмогласия». Ср. также такие термины, как «погласица» — последовательность попевок в конкретном песнопении, пение на «самогласен» и «подобен», «согласие» (простое, мрачное, светлое, тресветлое) обиходного церковного звукоряда, а также названия фит: «высокогласная», «пятогласная» и т. п.

Наконец, нередко слово «голос» или производные от него употребляются по отношению к некоторым конструктивным элементам музыкальных инструментов. Например, металлическая планка — источник звука у гармошки — называлась «голосовой», игра на правой клавиатуре — «на голоса», а на левой — «на баса»[67], а дополнительная клавиша у вятских гармошек — «подголосок». Игровые отверстия или пищик в духовых инструментах, резонаторные отверстия струнных[68], а также резонаторы в пастушьей барабанке носят название «голосников». Ср. в текстах частушек: «У гармони золотые голо-

[62] *Ефименкова Б. Б.* Севернорусская причеть. М., 1980. С. 58, 64–65.

[63] *Калужникова Т. И.* Указ. соч. С. 36.

[64] Там же. С. 33.

[65] Там же. С. 39.

[66] Песни Псковской земли. С. 125.

[67] *Кирюшина Т. В.* Указ. соч. С. 73.

[68] *Назина И. Д.* О понятии «голос» в традиционной музыкально-инструментальной культуре белорусов // Голос и ритуал. М., 1995. С. 56.

са...» или «У балалаечки различны голоса...»[69]. Наконец, сам звук, производимый музыкальным инструментом, часто называют «голосом». Ср.: «А музыкант играет на скрипке жалким голосом»[70]. Очевидно, что это связано с антропоморфизацией музыкальных инструментов.

В заключение отметим, что качество звучания как вокальных голосов, так и «голосов» музыкальных инструментов (преимущественно духовых) в русской традиции исполнители нередко проверяют по «подголоску» или «отголоску» — отраженному звуку. Ср.: «Один — ягоды берёт или собирает грибы, остановится и по лесу гулы слушат: эх! откликаетце, по всему лесу так вот это уканье (ауканье. — *О. П.*) и идёт — долгим голосом!» (Новгородская обл.)[71]. Причем, по народным представлениям особенности отзвуков зависят от времени: года или суток. Ср.: «Интересно вечаром, так атгалоски идуть. Интересно как пають, красиво» (Псковская обл.)[72]. Или об ауканье в лесу: «И укают всё больше до Ильи — голос лучше роздаётцы, дальше слышно. А вот после Ильи лес станёт темнеть, травы уже сохнут, и голос уж не такой» (Новгородская обл.)[73].

---

[69] *Калужникова Т. И.* Указ. соч. С. 38.

[70] *Разумовская Е. Н.* Плачи под язык и под иканье — особые вокально-ансамблевые формы причетной традиции // Фольклор и фольклористика: Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 10.

[71] *Лобкова Г. В.* Семантика интонационных средств народной песенной речи // Звук в традиционной народной культуре. М., 2004. С. 90.

[72] Песни Псковской земли. С. 122.

[73] *Лобкова Г. В.* Указ. соч. С. 90.

Й. Жордания

«Вы люди ученые, и конечно вы знаете лучше»
(несколько заметок о восприятии фольклора глазами его носителей и фольклористов)

Субъективная природа восприятия произведений искусства (фольклорных включительно) хорошо известна, и, перефразируя американского писателя-сатирика, наверное, можно утверждать, что «моделей восприятия даже больше, чем голов»[1]. Вряд ли стоит оспаривать, что даже одно и то же музыкальное произведение будет воспринято нами весьма по-разному в зависимости от места, времени, ситуации и внутреннего предрасположения.

В свете сказанного интересно будет рассмотреть вопрос: чем же отличается восприятие произведений традиционного искусства их **носителями** и теми, кто призваны эту традицию **изучать**.

Проблема взгляда на культуру «изнутри» и «снаружи» является одной из фундаментальных в этномузыкологии. Хорошо помню горячую дискуссию об этом на конференции ICTM в Рио-де-Жанейро в 2001 году, когда фактически все участники полемики согласились, что понятия взглядов «изнутри» и «снаружи» всегда относительные. Например, если местные исследователи грузинской народной музыки по сравнению с носителями этой традиции представляют собой взгляд «снаружи», то те же самые грузинские исследователи, уже по сравнению со своими негрузинскими коллегами, представляют уже взгляд «изнутри».

В противостоянии местных фольклористов и этнофоров[2] часто наблюдается парадоксальная ситуация: фольклористы считают, что носители традиций лучше разбираются в традиции, а сами же носители традиций считают, что ученые из столицы знают их лучше. Вспоминается анекдотический случай на Аляске, где американские метеорологи пришли к выводу, что зима будет на редкость суровая, ибо они заметили, что коренные жители Аляски, эскимосы, готовились к зиме особенно тщательно. Когда, в конце концов, кто-

[1] Кто-то однажды отметил в разговоре с Марком Твеном «сколько голов, столько и умов», на что писатель заметил «по-моему, голов все-таки больше».

[2] Или носителей традиций: термин был введен в этномузыкологию И. Земцовским. См.: *Земцовский И.* Музыка и этногенез // Советская этнография. № 2. 1988. С. 12–22.

то из метеорологов спросил местных эскимосов, по каким незаметным для метеорологов приметам они поняли, что зима будет очень суровой, то эскимосы ответили, что они поняли это, когда увидели, как серьезно готовились к зиме сотрудники метеорологической станции... Несмотря на юмористичность подобных случаев, это «обоюдное уважение» может иногда стать источником весьма нежелательных тенденций и серьезных ошибок. Поговорим сначала об этом.

«Вы люди учёные, и, конечно, вы знаете лучше...»

Эти слова нередко говорили мне этнофоры во время фольклорных экспедиций. Мои слова о том, что это не так, что наоборот, нам, фольклористам надо учиться у этнофоров, часто воспринимались, как просто ответная вежливость. В подобной ситуации глубокое поклонение знаниям «столичных учёных» может вызвать у фольклориста соблазн «поправить ошибки» у традиционных исполнителей. Куда это может нас привести? Мой незабвенный учитель, Григорий Захарьевич Чхиквадзе рассказал мне, как он однажды исправил (из самых лучших побуждений, разумеется) «нетипичную» ноту в кадансе «более типичной» в опубликованном им варианте песни «Протяжная Кахетинская Мравалжамиер». Как правило, грузинские трехголосные песни заканчиваются на унисоне или на квинте. Окончание песни на трезвучии или на терции не известно. И вот, легендарный кахетинский певец Миха Джигаури (исполнитель мелодически ведущего, среднего голоса) заканчивает «Протяжный Кахетинский Мравалжамиер» именно на терции, в результате чего в кадансе песни звучит мажорное (точнее — нейтральное) трезвучие[3]. В сборнике же, составленным Г. З. Чхиквадзе, вместо трезвучия мы видим «исправленную» чистую кадансовую квинту, притом, кстати, без единого комментария. То есть, конкретный случай исполнения «приведен к норме». Впрочем, подобные «отклонения от нормы» также естественны и необходимы для нормального функционирования народной песни, как и генетические мутации для эволюции и продолжения жизни.

Вспоминаются случаи, когда фольклористы предлагали (иногда очень настойчиво) руководителям местных ансамблей вывести из состава ансамбля женщин, ибо по их убеждению, смешанные составы ансамблей не свойственны традиционному грузинскому пению. Руководители ансамблей, как правило, соглашались. Можно ли удивляться, что ныне даже все официально существующие сванские ансамбли на редкость однородны, без участия женщин? А ведь один из основателей грузинской фольклористики, классик гру-

[3] Эту запись можно найти в архиве кафедры Грузинского народного музыкального творчества Тбилисской Государственной консерватории.

зинской профессиональной музыки, глубоко почитаемый в Грузии Захарий Палиашвили, отмечал еще в первых годах XX века, что «в Сванети мужчины и женщины всегда поют вместе в хоре»[4].

Также вспоминаются случай, когда я и мои коллеги отказывались записывать песни, которые не входили в круг «традиционных» этого региона. Этнофоры обычно легко соглашались на наши правила, ведь они знали, что мы «люди учёные, и мы знаем лучше»...

Хорошо помню слова моего отца, блестящего педагога, которые он говорил своим студентам: «Надо стремиться всегда знать, знать, что ты знаешь, и знать, что ты не знаешь. Бывают случаи, когда ты не знаешь, что ты, оказывается, знаешь правильный ответ, и случай, когда ты думаешь что ты знаешь, но оказывается, ты не знаешь. Знание всегда лучше незнания: знание того, что ты знаешь, и знание того, что ты не знаешь. Хуже, если ты не знаешь, что оказывается ты — знаешь, но хуже всего, разумеется, если ты не знаешь о том, что ты не знаешь...» Большинство случаев, рассмотренных в этой статье, представляют ситуации, когда мы, фольклористы, были не осведомлены о нашем невежестве.

«Где заканчивается эта песня?»

В горном регионе Восточной Грузия, в Хевсурети, бытует традиционная колыбельная, которая полностью состоит из монотонного маятникового движения в амбитусе кварты. Хорошо помню долгий спор грузинских фольклористов и теоретиков о том, какая из этих четырех нот колыбельной является тоникой. Было в основном две версии: тоникой является либо (1) самый нижний звук, основа кварты, либо (2) вторая ступень тетрахорда. В поддержку своих взглядов ученые приводили разные варианты этой колыбельной. В одном варианте мелодия и впрямь заканчивалась на самом нижнем звуке, и это считалось подтверждением «тоникальности» именно этого звука. Не было бы, наверное, споров, если бы в другом варианте той же самой колыбельной мелодия не заканчивалась на второй ступени звукоряда.

Ситуация еще больше запуталась, когда во время занятий со студентами мы расшифровали еще один вариант этой же колыбельной. В этом варианте песня заканчивалась на самой вершине кварты! Таким образом возникла возможность выдвинуть идею о третьем варианте «правильного» окончания колыбельной: теперь уже три звука (из всего лишь четырех звуков мелодии) могли претендовать на «тоникальность». Но и это было еще не все.

[4] *Палиашвили З.* Мое путешествие в Сванети и сванские народные песни // Иверия, № 175, 1903 (на груз. языке).

Следуя законам расшифровки, по которым нотация должна строго соответствовать звучанию именно этого зафиксированного варианта, без поправок с нашей стороны мы старались по возможности точно передать все детали пения, и даже приписали короткое высказывание исполнительницы после завершения пения. Слова были странные и в то же время интригующие: «Закончила, по-моему», — сказала она сразу же после окончания пения, до того как фольклорист успел выключить магнитофон. Почему же она сказала эти слова?

Всю свою педагогическую жизнь я всегда старался научить студентов смотреть на все критическими глазами и, самое главное, задавать все время вопросы. К сожалению, существующая система образования (не только музыкального, разумеется) в основном старается научить: как **отвечать** на вопросы, тогда как мне представляется, что для интеллектуального развития человека (и не только для ученого) гораздо важнее научиться **задавать** вопросы.

Конечно, в те далекие годы начала 1980-х я не мог даже предположить, что придет время, и я напишу книгу, посвященную человеческому обыкновению задавать бесчисленные вопросы[5], но уже тогда я хорошо понимал, что всякое новое понимание, всякое оригинальное исследование начинается с вопросов. И вот, расшифровав хевсурскую колыбельную, мы и поставили вопрос: почему исполнительница как бы спрашивает или убеждает себя — «закончила, по-моему». Вряд ли после окончания, например, симфонии Бетховена дирижер будет убеждать себя и оркестрантов, «закончили, по-моему»... Так к чему же все-таки эти слова исполнительницы?

Только после того, как мы со студентами специально задумались о причинах этих странных слов, мы поняли, в чем было дело. По сути — все очень просто. Оказалось, что именно в этих простых словах и скрывалось решение проблемы «правильного окончания» хевсурской колыбельной. Колыбельная (по крайней мере, эта колыбельная) вообще не имеет конца. В отличие от подавляющего большинства профессиональных и традиционных музыкальных произведений, колыбельные не требуют окончания музыкальной формы, ибо они завершаются тогда, когда выполнена их социальная функция — уснул ребенок. Именно поэтому и исполнительница хевсурской колыбельной была озадачена. Представьте ее себе, сидящую рядом с фольклористом, **без ребенка**, и поющую на микрофон монотонную колыбельную. Когда вместо ребенка, этого единственного критерия окончания пения, исполнительница поет столичному ученому с микрофоном, то она подсознательно понимает, что не может закончить колыбельную, пока не

[5] *Jordania J.* Who Asked the First Question? Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech. Tbilisi State University, International Research Centre for Traditional Polyphony, Tbilisi, 2006.

усыпит фольклориста. Именно поэтому, видимо, и были произнесены интригующие слова: «закончила, по-моему». Так что, экстраполируя (что, кстати, всегда очень опасно, хотя иногда весьма полезно), можно сказать, что колыбельная — одна из универсальнейших форм музыкальной культуры человечества, по сути, не имеет формальной концовки, или, во всяком случае, не нуждается в ней.

Многие из нас могут припомнить спящих слушателей в зале на концертах (особенно — на концертах классической музыки). Помню популярный в 1970-е годы в тбилисских музыкальных кругах анекдот: «Говорите потише и заходите в зал как можно тише!» — шепотом, но строго предупреждают опоздавшего на классический концерт слушателя. А тот недоумевает: «Неужели все уже спят?!» Несмотря на мощную снотворную силу некоторых концертов, вряд ли кто-нибудь из композиторов когда-либо записал в партитуре: «прекратить играть, когда все уснут». Ситуация, когда музыкальное произведение может не иметь конца, просто немыслима в профессиональной музыке. Ну, а если вы и задремали во время концерта, то это ваша же вина. По преданию, Йозеф Гайдн, раздраженный шумом и видом спящих слушателей в зале во время его исторических концертов в Лондоне, специально включил в одну из своих симфоний несколько громких раскатов литавр, чтобы разбудить спящих и привлечь внимание шумящих слушателей в зале. Эта симфония (103-я) так и известна под названием «Симфония с литаврами».

Так вот: «единственно правильного окончания» простой квартовой хевсурской колыбельной, видимо, нет, ибо продолжительность этой песенной формы обычно прямо зависит от поведения данного конкретного ребенка в данной конкретной ситуации. Подобная зависимость музыки от социальных факторов и жизненных ситуаций неизвестна формам письменной музыки и часто неизвестна музыковедам и фольклористам, получившим классическое музыкальное образование. А это может вызвать непонимание причин и движущих сил того или иного феномена традиционной музыки.

«Как зовут эту песню?»

Во время фольклорных экспедиций мы старались не упустить важные характеристики каждого записанного произведения, поэтому следовали стандартному перечню вопросов, где было отмечено: какие именно характеристики было необходимо зафиксировать: (1) название песни, (2) имя автора (если известно), (3) дата создания (если известна), (4) имена исполнителей, с указанием кто какой голос поет, (5) возраст, семейное положение, место рождения и масса других деталей о каждом исполнителе, (6) от кого усвоили эту песню, (7) время и место записи, и множество других деталей. Все начиналось с вопроса: «Как вы называете эту песню?» Для профессио-

нальных музыкантов и музыковедов музыкальное произведение без точного наименования такая же нелепость, как взрослый ребенок без имени. Было странно видеть, как часто этот вроде бы простой вопрос вызывал растерянность исполнителей. Перед тем, как отвечать, они иногда переглядывались, даже спрашивали друг у друга, что отвечать, а иногда наоборот, давали целых два самостоятельных названия для одной песни (например, «Адило» и «Песня Всадников»). Что-то было «не то», или, во всяком случае, «не то» с нашей точки зрения городских фольклористов.

Чем же все-таки отличаются названия традиционных песен от названий других (классических, популярных) песен? И есть ли вообще разница?

Как выяснилось, у традиционных песен в Грузии обычно вообще нет названий, или точнее, нет закрепленных за ними формальных наименований. В этом, в принципе, нет ничего странного: они просто им не нужны. Когда за столом кто-то затягивает песню, остальные подхватывают, и никто и не думает «объявлять» песню. Участники застолья также не имеют программки с перечнем песен и плясок, которые будут исполнены в тот вечер, да и никто не ожидает, что какой-нибудь застольный «конферансье» объявит песню. Создатели и исполнители народных песен не собирались их каталогизировать и обычно не очень заботились о своих авторских правах. Вот и получается, что в течение веков, а может и тысячелетий народные песни не имели формальных названий, потому что в них не было необходимости.

Разумеется, это не значит, что у певцов не было способов указать на песню, скажем, в разговоре между собой. Было, по крайней мере, два способа, и оба применялись (и применяются до сих пор) весьма активно. **Первый способ** — употреблять **первые слова песни** в качестве ее названия. Отражение этого способа обозначения песен можно найти в любом сборнике грузинских песен. (Всемирно известная и не такая уж древняя городская песня «Сулико» была записана в начале XX века под названием «Я могилу милой искал...») **Второй способ** использует **социальное назначение песни** в качестве ее наименования. Это еще один широко применяемый способ для обозначения народной песни, особенно, когда фольклорист упорно задает естественный для него вопрос «А как называется эта песня?» Да никак эта песня не «называется», но если вам, уважаемым столичным фольклористам необходимо услышать именно «название» этой песни, то ладно, пусть будет «Застольная», ведь песня-то и впрямь поется за столом. Извините, скажете вы, но ведь «застольных» песен может быть несколько, притом совершенно разных? Совершенно верно. Вот потому и столько разных «застольных», «песен всадников», и «песен дружек». Очень часто это песни с одинаковыми «названиями», но с совершенно разными текстами (музыкальными и словесными).

Хотя вышеуказанные два способа обозначения песен (по первым словам, и по жанру) доминируют в Грузии, есть и другие. Например, если в песне по-

ется о жизни и подвигах конкретного героя, то песню часто так и называют именем героя: например, «Песня о Симоне Долидзе». Этот способ наименования песен, по понятным причинам, особенно распространен по отношению к историческим и эпическим песням. Интересны случаи, когда традиционные произведения, следуя сразу двум принципам наименования песни, обретают не одно, а два самостоятельных названия, как, например «Адило» и «Песня всадников».

Концерт без слушателей

Деление на «исполнителей» и на «слушателей» настолько естественно для нас, что мы часто и не думаем, что это не всегда так. Действительно, подобное разумеющееся деление часто теряет смысл, когда речь заходит о музыкальных культурах, где хоровое пение господствует. Например, слушая и наблюдая за участниками хорового пения во время грузинского застолья или во время деревенского праздника в Полинезии или в Африке, можно заметить, что там вообще нет слушателей, ибо, как правило, **все** участники этих коммунальных застолий и праздников участвуют в исполнении. В подобных культурах это настолько естественно, что даже во время «обычных» платных концертов в Африке граница между исполнителями и слушателями часто теряется, и формальный концерт превращается в грандиозное массовое действо. Помню, с каким удивлением рассказывала мне студентка Новосибирской консерватории Ирина Бавкун о концерте русской классической музыки, на который она с однокурсниками сопровождала группу африканских студентов: «Как только в музыке чувствовался четкий ритм, то до нас сразу же долетал громкий ритмичный звук топота ног, идущий от наших африканских друзей».

Подобное «совместное сотворение музыки» (или, словами Асафьева, «коллективное обнаружение музыки») без деления общества на исполнителей и слушателей является одной из фундаментальных характерных черт многоголосных культур. Стоит ли удивляться, что в многоголосных культурах, как правило, вообще нет ни профессиональных музыкантов, ни развитых музыкально-теоретических представлений. Музыкальный профессионализм возникает и расцветает в основном в монодических культурах, где модель «один исполняет, а все остальные слушают» доминирует. Профессионализм в многоголосных культурах обычно возникает только в дворцовой музыке или в развитой традиции религиозного хорового пения (как например, это произошло в средневековой Европе и в Грузии).

Кстати, такая модель исполнения музыки, при которой фактически нет пассивных слушателей, существует на современных рок-концертах: не заметить или забыть бурную активность этих зрителей просто невозможно. Они громко поют, танцуют, кричат, свистят, хлопают руками и топают ногами.

В общем, по меркам любителей традиционных классических концертов, ведут себя просто отвратительно. Интересно, что большинство исполнителей на сцене такое поведение публики вовсе не раздражает. Даже наоборот, они обычно всячески стараются **привлечь** зрителей активно принять участие в исполнении. Иногда солист группы в самый разгар исполнения песни направляет свой микрофон в зал, приглашая зрителей запеть вместе с ним, а то и вовсе замолкает, давая зрителям возможность самим пропеть припев любимой песни под живой аккомпанемент любимой рок-группы.

Трудно даже представить себе бóльший контраст между поведением слушателей на рок-концертах и концертах классической музыки. Если на рок-концертах позволено почти любое возможное шумовое сопровождение, притом **во время исполнения музыки**, то на концертах классической музыки, наоборот, не позволено даже хлопать между частями симфоний, то есть **во время перерыва в исполнении**. Представим себе на минуту два виртуальных эпизода: первый — публику, ведущую себя на концерте класической музыки как во время рок-концерта (например, поющую хором вместе с исполнителями главные мелодии симфоний, или же поддерживающих любимых артистов свистом и топанием ног во время исполнения), и второй — публику, ведущую себя на концерте рок-музыки как во время классического концерта (сидящую совершенно тихо и хлопающую только в конце каждой песни). Результат был бы в обоих случаях плачевным. Для классического концерта подобное раскованное поведение зрителей было бы расценено как полная деградация зрительского поведения (или, скорее всего, концерт был бы прекращен, и зрители были бы строго предупреждены вести себя соответственно), а для рок-концерта же подобное («классическое») поведение зрителей фактически означало бы провал. Думается, что модель поведения зрителей на концерте классической музыки, сохранившаяся до наших дней без серьезных перемен в течение нескольких последних веков, идет от сдержанной поведенческой модели обществ авторитарных государств Европы XV–XIX вв. (ведь не случайно, это «классическая модель поведения слушателей»). Напротив, предельно раскованное поведение зрителей-слушателей на рок-концертах, видимо, хотя бы отчасти, связано с глубокими демократическими переменами в западном обществе за несколько последних десятилетий. Ведь не случайно, что эта модель поведения зрителей в концертных залах популярной музыки начала широко распространяться в мире с 60-х годов XX столетия — десятилетия невиданного до этого широкого процесса демократизации разных областей жизни (особенно западных стран), сексуальной революции, подъема феминизма, процесса деколонизации Африки и других кардинальных перемен в жизни человечества. Видимо, подобное «раскованное» поведение зрителей, при котором все присутствующие активно включаются в исполнение музыки, было свойственно традиционной музыке многие тысячелетия назад в истории человечества.

Мы все, разумеется, хорошо помним со студенческих лет основные признаки народной или традиционной песни: анонимность, коллективность, вариантность, бесписменность... Этот список, конечно, не безупречен, и мы хорошо знаем трудности, например, при толковании того или иного произведения как «традиционного» или «авторского». Но подобные трудности всего лишь часть проблемы. **Важнейшие проблемы в науке** (как часто и в жизни) **это те, которые мы еще не осознаем как проблему**. И то, что у традиционной песни может не быть конца, и то, что традиционные произведения могут существовать в течение веков без названий, и то, что во время исполнения музыки в традиционном обществе вообще могут отсутствовать зрители, может звучать для нас странно или парадоксально, но ничего неестественного в этом нет. Стереотипы сознания, идущие от омнипотентного классического музыкального образования, могут мешать понимать это при первых встречах с фольклорной традицией.

Т. Рудиченко

Словари народной лексики как инструмент изучения традиционной культуры

Словари — древнейшее изобретение пытливого ума человека, описывающего и объясняющего явления окружающего мира. Они являются одной из наиболее востребованных форм обобщения и хранения информации. Постоянное совершенствование, расширение сфер применения словарей обусловлено возможностью получения необходимых сведений и приобщения к накопленному знанию кратчайшим путем — через обозначения[1].

В настоящее время словарь, как отмечала С. Е. Никитина, становится не только итогом, но и методом исследования слова и текста[2]. Обширна литература о способах составления и использования словарей в изучении традиционной культуры. Из недавних публикаций отмечу доклад С. Е. Никитиной в сборнике Первого Всероссийского конгресса фольклористов[3].

Народная лексика в значительном объеме нашла отражение в толковых, этимологических и диалектных словарях. В то же время словари понятий, связанных с отдельными компонентами традиционной культуры (фольклором, обрядами и пр.) стали создаваться сравнительно недавно[4].

---

[1] *Гак В.* Словарь // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Ярцева. М., 1990.

[2] *Никитина С., Васильева Н.* Экспериментальный толковый словарь стилистических терминов. Принципы составления и избранные словарные статьи. М., 1996. С. 28.

[3] *Никитина С., Кукушкина Е.* Дом в свадебных причитаниях и духовных стихах (опыт тезаурусного описания). М., 2000.

[4] *Бондарь Н.* Жид/Жыд (Материалы к этнокультурному словарю Кубани) // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2002 год. Дикаревские чтения (9) / Ред.-сост. М. Семенцов. Краснодар, 2003; *Лапин В.* Фольклорно-этнографическая лексика вепсов. Материалы к словарю. СПб., 2004; *Никитина С., Кукушкина Е.* Указ. соч.; *Толстая С.* Полесский народный календарь. М., 2005; *Рудиченко Т.* Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов-на-Дону, 2004; *Фролов Б.* Материалы к «Военному лексикону кубанских казаков» // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2002 год. Дикаревские чтения (9) / Ред.-сост. М. Семенцов. Краснодар, 2003; *Фролов Б.* Снаряжение кубанских казаков: Материалы к «Военному лексикону...» // Мир славян Северного Кавказа. Вып. 2 / Под ред. О. Матвеева. Краснодар, 2005; *Щуров В.* Некоторые народные

Составляемые специалистами различных народоведческих наук словари относятся к так называемым *частным*, отражающим некоторые тематические пласты лексики; по способу толкования и описания — к *специальным*, раскрывающим отдельные аспекты слов и отношения между ними[5]. Словари-тезаурусы, фиксирующие семантические отношения между терминами, чаще создают лингвисты[6].

Содержание словарей может быть изучено с помощью универсальных общенаучных методов — классификационного (группировка по тематическим группам и ключевым элементам), статистического, картографического, а по отношению к справочному аппарату и социологического, и, разумеется, средствами специальных методов, специфичных для той или иной дисциплины.

Словарная форма результативна на начальном этапе исследования, как адекватная для обработки полевого материала и хранения эмпирических данных. Благодаря вычленению из массива информации эти данные приобретают бóльшую значимость и весомость, становятся потенциальным объектом исследования. На завершающем этапе словари служат формой обобщения категориального аппарата, позволяющей объективно судить об объеме и составе элементов. Велик и дидактический потенциал словарей.

Они чрезвычайно информативны, позволяют глубоко и многосторонне изучать различные сферы, так как показывают изучаемую культуру изнутри, умом и чувством самих носителей традиции. Если при этом они охватывают ее всесторонне и в равной степени репрезентативно, то дают объективные данные для проверки научных гипотез, идей и устоявшихся точек зрения, т. е. являются своеобразным тестом, посредством которого мы оцениваем исследовательский подход к культуре.

Принципы составления и структура словарных статей для словарей разного типа хорошо разработаны лингвистикой[7]; словари языка фольклора весьма интересно представлены в публикациях (например, словари С. Е. Никитиной и Е. Ю. Кукушкиной, С. М. Толстой)[8]. Остановимся, поэтому, на тех

представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. / Отв. ред.-сост. И. Земцовский. Л., 1983; Hornijatkevyc. The Secret Speech of lirnyky and kobzari. Encoding a life Style // Folclorica: Journal of the Slavic and East European Folklore Association (formerly SEEFA Journal) Fall 2004, Vol. IX, no. 2.

[5] См., например: *Никитина С., Кукушкина Е.* Указ. соч.

[6] *Никитина С., Кукушкина Е.* Указ. соч.

[7] См., например: *Гак В.* Указ. соч.; *Никитина С., Васильева Н.* Указ. соч.; *Никитина С., Кукушкина Е.* Указ. соч.; *Никитина С.* К проблеме составления словарей языка фольклора // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. М., 2006. Т. 2.

[8] *Никитина С., Кукушкина Е.* Указ. соч.; *Толстая С.* Указ. соч.

сторонах работы со словарями, которые еще не нашли достаточного отражения в литературе.

Это, прежде всего, новые перспективы, открывающиеся в интересующей нас области в связи с возможностью применения ресурса компьютерных технологий. Последние позволяют представить информацию одновременно посредством нескольких видов знаков — письменных вербальных и музыкальных, изобразительных и звуковых.

Электронный словарь — открытый проект, который может постоянно пополняться; могут уточняться или изменяться географический и другие параметры лексических единиц. Хотя теоретическому обоснованию структуры словарной статьи уделили внимание авторитетные ученые, каждый исследователь вынужден выбирать наиболее адекватную материалу и соответствующую конкретному этапу исследования ее форму, не всегда отвечающую последним достижениям науки. В электронном варианте словарная статья потенциально значительно богаче и удобнее, так как позволяет представлять лексему и стоящие за ней явления как гипертекст и комплексно. Однако исходной в построении словаря остается лексема в исконном понимании. Составление словарей на базе экспедиционных материалов осуществимо только тогда, когда в ходе собирательской работы задача фиксации понятий и высказываний ставилась в качестве специальной.

Хотелось бы привлечь внимание к перспективе создания электронных словарей, суммирующих лексемы изобразительные и звуковые, а также комплексных, в которых формы информации, избранные для презентации, образуют синонимические ряды.

Рассмотрим несколько аспектов составления и использования словарей, непосредственно связанных с музыкальным фольклором. Наиболее привлекательной формой для этномузыкологов остаются словари народной певческой лексики; некоторые из них опубликованы[9]. В то же время традиционное музыковедение накопило значительный опыт создания словарей собственно *музыкальной лексики* (риторических фигур или клише классического стиля).

Словарь на материале музыкальной лексики фольклора, по нашему представлению, должен иметь известные отличия, состоящие в том, что структурные единицы выделяются как на основе анализа музыкально-поэтического текста, так и по структурным критериям, сложившимся у носителей традиции и нашедшим отражение в образной певческой терминологии.

При составлении *Словаря музыкальной лексики* мы опирались на методику, разработанную лингвистами. Принцип формирования музыкально-

[9] *Лапин В.* Указ. соч.; *Никитина С., Кукушкина Е.* Указ. соч.; *Рудиченко Т.* Донская казачья песня в историческом развитии.; *Рудиченко Т.* Народные представления о пении и музыке и классификация казачьего фольклора // Фольклор: современность и традиция: Материалы третьей междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. М., 2004; Hornijatkevyc. Ibid.

го словаря такой же, как и вербальных: толкование лексемы, определение функций, сочетаний лексем, иллюстрации[10].

Такой словарь репрезентирует мелофонд той или иной традиции, группируемый как в парадигматике, так и в синтагматике. Он представляет собой собрание не собственно вербальных, но музыкально-интонационных «лексем», соотносимых с соответствующими народно-исполнительскими терминами; это мелодические обороты (запевки, начальные ячейки, кадансы и др.), вычленяемые благодаря наличию в народной лексике структурного уровня осмысления музыкально-поэтического текста («завод», «свод», «начало», «конец», «поворот», «колено»). Материалом может служить мелофонд одного жанра, одной локальной традиции или группы жанров и материал нескольких локальных традиций[11].

Именно «Словарь музыкальной лексики» позволяет в полной мере использовать новые возможности электронного ресурса, так как его единицы могут быть воспроизведены в нотной графике, воспринимаемой визуально и на слух (проигрывание, пропевание). Работа над ним трудоемка, поскольку требует нотирования значительного объема образцов, а также поиска оптимального решения электронной версии.

Весьма продуктивно исследование корреляции *понятий*, относящихся к какой-либо области музыкальной культуры, и *явлений*, которые они обозначают или оценивают.

Стремление к более четкому определению границ понятий, к уяснению содержания народных выражений привело нас к пересмотру взгляда на природу главного жанра донской песенной культуры — протяжной песни. Результатом наблюдения за реализацией процессуальности в бытии песни (ее растягивание и сжатие во времени и пространстве) стало представление о ней как своеобразном *модуле*. Думается, что подобный взгляд на природу композиции имеет для науки такое же значение, какое для своего времени имело осознание вариантной природы фольклора.

Вариант, как мы его понимаем, — это определенная целостность, результат конкретного воплощения комбинируемых элементов, факт памяти традиции (наследия); *модуль* — некий потенциальный оптимизированный и апробированный практикой *проект комбинационных решений* (минимальный набор типичных элементов и способов их сочетаний, факультативных элементов и их функций). Каждая песня может быть исполнена как с пропуском элементов, так и с введением новых (дополнительных). Закрепляются и сохраняются в традиции далеко не все созданные результаты комбинатор-

[10] Попутно могут решаться задачи создания и издания сборников музыкально-поэтических текстов и монографий.

[11] Лексемы жанров или локальных традиций образуют отдельные комплексы. Степень их открытости или замкнутости является предметом специального изучения.

ных опытов (варианты), в то время как корпус «строительных элементов» музыкально-поэтического текста относительно стабилен.

Идея эта родилась именно благодаря уточнению с информантами используемых ими терминов и выражений («играть коротко», «скорачивать», «слова в ряд поставить», «ствол песни», «она песня та же, только поворот у ней другой») и соотнесению их с данными собственно музыковедческого анализа[12].

Словарь музыкальной лексики по сочетаемости единиц может быть использован и для решения практических вопросов каталогизации напевов.

Одно из направлений, обозначенное лингвофольклористикой, — сравнительное изучение лексики, характеризующей разные стороны традиционной культуры[13].

Сопоставление групп понятий или словарей, посвященных разным сторонам традиционной культуры, дает возможность выбирать парадигмы, изучать пересечения и связи, придает объекту обозримый вид. Тем самым преодолевается основной недостаток словарей — расчлененность элементов культуры, часто оказывающихся не соотносимыми по уровню. Важно поэтому чтобы словарь был построен на материале, имеющем четкие территориальные, конфессиональные, социальные и иные ограничения (на что указывала в упомянутом докладе С. Е. Никитина)[14].

В настоящее время в нашем распоряжении имеются сформированные в течение ряда лет электронные словари Народной исполнительской лексики[15] и, пока неопубликованные, Мужской субкультуры; Обрядовой терминологии; Терминов и словесных формул свадьбы; Традиционной праздничной и повседневной пищи донских казаков; Церковной культуры; Материальной культуры. Конечно, состав перечисленных словарей — лексика и сами стоящие за лексемами явления и сущности — отчасти пересекается.

Рассмотрим, для примера, результаты сравнительного изучения словарей обрядовой лексики и обрядового фольклора свадьбы.

На значение *терминологии ритуала*, т. е. наименований обрядов, тех или иных действий для выявления его структуры, ученые обратили внимание давно[16]. Но состав терминов дает представление не только о структуре, но и о семантике акций. Последняя предстает более определенно при учете корреляции

---

[12] *Рудиченко Т.* Донская казачья песня в историческом развитии.

[13] *Никитина С.* К проблеме составления словарей языка фольклора.

[14] Там же.

[15] *Рудиченко Т.* Донская казачья песня в историческом развитии. С. 317–388. Опубликованный несколько лет назад он уже значительно дополнен.

[16] *Гура А.* Поэтическая терминология севернорусского свадебного обряда // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор / Отв. ред. Б. Путилов. Л., 1974.

фольклорных жанров (приговоров, песен, припевок, причитаний) и терминов, обозначающих обрядовые церемонии и номенклатуру чинов.

Например, наличие терминов *храбрый поезд*, *храбрая команда* (в прошлом отряд верховых казаков) свидетельствует об особой роли страты женатых мужчин в обряде поездки за невестой. Это влечет за собой внедрение в музыкальный код ритуала внеобрядовых песен, исполняемых мужчинами, и указывает на адаптацию ритуала в донской традиции.

Небольшую группу включаемых в свадебный обряд жанров составляют протяжные песни, чаще с балладными текстами (характерна «вдовская» тема), или воинские строевые походного репертуара.

При одной и той же приуроченности песен и относительной стабильности поэтических текстов различие сопутствующих терминов указывает на изменения в их составе (замену тех или иных характерных для местной традиции песен иными) или различие напевов.

Двойственное значение имеют понятия или *словесные формулы*, санкционирующие ту или иную акцию (в том числе и исполнение определенных песен, скрепляющих, узаконивающих по обычному праву акцию, статус и т. д.), с одной стороны, являющиеся вербальным компонентом ритуала, с другой, по своим параметрам удовлетворяющие требованиям терминологии. Вполне вероятно, что для других традиций этот параметр окажется неэффективным, однако для донской, в силу особой характерности для ее носителей, стремления к обобщению, абстрагированию и приданию конкретному представлению афористичного формульного вида, он чрезвычайно показателен.

Само наличие или отсутствие таких формул для определенных действий также достойно фиксации, поскольку может свидетельствовать о некоторых особенностях положения свадебного ритуала в традиции. Например, наличие формулы *доброе слово* («по доброму слову» ищут невесту, «за доброе слово» пьют на гласном сватовстве) является показателем семантики сватовства как сговора двух сторон, чему и отвечает термин *сговоры* и наличие в репертуаре особой песни, называемой «Пьяницей» («Пьяница пропойница, что и Манин батенька», начинающейся также со слов «Пойду я по улице, пойду по широкой, два двора минуючи»). Выявление типичных корреляций понятий и словесных формул с песенным репертуаром позволяет не только вскрыть тонкие различия в свадьбе районов Дона, но и более полно и качественно производить сбор материала, открывая перспективу реконструкций. Разумеется, интерпретация полученных данных требует от исследователя включения словарных единиц в социально-исторический контекст.

Плодотворная и результативная работа над словарями — достижение практической фольклористики, с ее широкой экспериментальной базой, когда лексика фиксируется и уточняется в смысловых границах в процессе совместного пения или иных действий.

Благодаря ее проведению в исследовательский процесс вовлекается та часть полевого материала, которая не находит активного применения в этномузыкологических исследованиях.

Сопоставление и сравнительное изучение словарей открывает перспективу разработки на основе объективных данных ряда проблем, имеющих значение для изучения не только традиционной, но культуры в целом (таких, например, как переводимость языков культуры). Оно позволит также делать более широкие обобщения и выведет нашу отрасль науки на новую ступень развития.

Возможности словарей реализуются, как правило, весьма ограниченно. Несмотря на появление новых информационных ресурсов для создания баз данных словарного типа, в силу приоритета в этой области языкознания, вербальные словари и сегодня абсолютно преобладают. В этой связи, представляется актуальной задача создания комплексных музыкальных словарей, которая может быть решена только специалистами этномузыкологами.

Т. Калужникова

Мир звучащий в представлениях ребенка: мифопоэтический аспект

(по материалам традиционной русской культуры)

Представления человека о звуковых реалиях окружающей действительности — неотъемлемый элемент его мироотношения, многомерного и полимодального, фокусирующего в себе бессознательные и социально обусловленные жизненные установки, ценностные ориентации, мыслительные схемы, устойчивые образные комплексы. Получаемые из мира звучащего впечатления объективируются индивидом как в интонационной деятельности (невербально), так и с помощью слова, поэтому целостную картину может дать только совокупное рассмотрение названных сфер. Такой подход особенно актуален при обращении к культуре детства, поскольку когнитивный и языковой опыт ребенка не всегда находятся во взаимном соответствии (обычно когнитивное развитие идет впереди речевого).

До настоящего времени представления о звучаниях, характерные для традиционной русской детской субкультуры, специально не рассматривались[1]. В наши дни, когда включенность сельских детей в традицию минимальна, в изучении интересующего нас феномена наиболее продуктивен метод его реконструкции по этнографическим материалам о детских обрядах, играх, бытовом пении; фольклорным текстам, адресованным детям и бытовавшим в детской среде; произведениям мемуарной и художественной прозы о детстве. Этот метод применен в настоящей статье.

Формирование детского мирослышания, синтезирующего результаты целостного переживания и осознания ребенком звуков природы и социальной среды, происходит постепенно в процессе его возрастного развития при участии разных сторон психической деятельности — ощущений, восприятий, представлений[2], рождающих те или иные эмоции и ассоциации. Суще-

[1] Автором этих строк предпринято рассмотрение звуковых представлений детей современного российского города. См.: *Калужникова Т. И.* Акустический текст ребенка. Екатеринбург, 2004. Глава 2.

[2] Три названные формы отражения ребенком впечатлений от явлений окружающей действительности последовательно формируются в ходе его онтогенеза. Напомним, что ощущение — это сенсорный мономодальный безусловнорефлекторный про-

ственно, что на всех ступенях онтогенеза звуковые впечатления и рефлексии неразрывно связаны с другими сторонами мировосприятия ребенка, прежде всего с персональным, пространственным, отчасти временным аспектами.

В младенчестве доминируют недифференцированные переживания звучаний, явленных детям в *ощущениях* и *восприятиях* и запечатлеваемых ими не в вербальной речи, а в ранних вокализациях. Так, среди звуковых впечатлений маленького ребенка особое место принадлежит колыбельным песням, ассоциирующимся с фигурой матери (пестуньи), ее голосом, теплом рук, состоянием покоя и защищенности. Многими психологами отмечается направленность восприятия детей младенческого и раннего возраста на фиксацию главным образом интонационной, а не содержательной стороны речи взрослых. Вероятно, поэтому и в колыбельной малышом прежде всего выделяется ее звучание: напев, звуковая организация и ритм поэтического текста, эмоциональный строй исполнения, а также характер «звукового пейзажа», на фоне которого происходит укачивание. Следствием особой значимости для ребенка колыбельных песен становится активное включение их интонаций в младенческие глоссолалии.

Крайне важно, что эмоции, переживаемые младенцем в песенно-игровом общении с взрослым, в целом не выходят за рамки положительного эмоционального поля. В этом заключен глубокий смысл: с помощью поэзии пестования у него формируется гармоничное отношение к миру, актуализирующееся на всех последующих этапах биографии. Подобной установкой обусловлено позитивное изображение в текстах, обращенных к малышу, многих существ, с которыми в традиционной мифологии взрослых связываются негативные смыслы. Например, кикимора благодаря потешкам и прибауткам воспринимается маленькими детьми как один из многих чудесных персонажей, умеющих петь, плясать, заниматься женской работой: «Кикиморка на печке / Ширинку шьет, / Петух в сарафане / Овес толчет. / Курочка в сапожках / Избушку метет, / Блоха на пороге / О три ноги». Лишь у детей старшего возраста складывается представление о кикиморе как о демоническом персонаже.

В период примерно от полутора до двух лет основным способом вербализации звуковых впечатлений ребенка становятся звукоподражания (ономатопеи) — слова, обозначающие звучания и связанные с ними своей зву-

---

цесс, обеспечивающий непосредственный, «точечный» контакт человека с миром. Восприятие понимается как перцептивный условнорефлекторный процесс чувственного отражения предметов и явлений в форме целостных образов, возникающий при непосредственном взаимодействии субъекта с объектом. Представление, согласно данным психологии, обеспечивает целостное отражение явлений внешнего мира, осуществляет операторный процесс понимания целостных объектов и определяется ассоциацией как синтетической деятельностью мозга. В представлении без непосредственного взаимодействия субъекта и объекта, а лишь на основе следов, уже имеющихся в памяти, формируется обобщенный, схематичный образ объекта.

ковой формой, а также вокализации, воспроизводящие подобные звучания. Характерно, что звуковые имитации — это типичный для разных этнических культур вид детского звукотворчества. Возможно, столь весомая роль ономатопей в детской речи, особенно ранней, обусловлена способностью изобразительной лексики вызывать не только акустические, но и иные ассоциации. Очевидно, не случайно ономатопеями изобилуют сказки многих народов о животных, столь любимые маленькими детьми.

По данным, содержащимся в этнографических материалах, ономатопеи, артикулируемые в напевно-речевой манере (в пограничной между говором и пением зоне), были широко распространены в детской речи, начиная с рубежа младенческого и раннего возраста. Самые первые звукоизобразительные слова маленькие дети перенимали от взрослых[3]. Однако наряду с ономатопеями, воспринятыми от старших, бытовали также звукоподражания, сложившиеся автохтонно в автономной детской речи.

О возникновении *представлений* более или менее определенно можно говорить, начиная примерно с трех лет, когда ребенок овладевает контекстной речью и при ее посредстве вербализует свои звуковые впечатления. В это время его мировидение и мирослышание осуществляются по законам «мышления в комплексах»[4], согласно которому восприятие реальных явлений и объектов регулируется принципами, близкими к мифопоэтической логике. Позднее, приблизительно с пяти-семилетнего возраста, когда дети включаются в жизнь своего возрастного сообщества и всего традиционного коллектива, мифологические основы их представлений сохраняются и развиваются благодаря не только психологическим факторам, но и активному усвоению норм культурной традиции, базирующейся на тех же установках. На этой возрастной ступени у ребенка складываются все ключевые аспекты мифопоэтического мироотношения: одушевление предметов, частей тела, состояний, отождествление объекта и его изображения, ассоциирование предметов и событий по смежности и сходству, аффективно-оценочное восприятие явлений действительности и др.

Традиционное детское мироощущение дуально: в нем отчетливо выделены противостоящие друг другу «своя» и «чужая» сферы, осмысливаемые как с «наивно-языческих» позиций, так и с точки зрения народного православия. Помимо присущей ребенку предрасположенности к эмоциональной поляризации воспринимаемых явлений (по шкале «хорошее — плохое», «доброе — злое») подобный дуализм в значительной мере задается ему взрослыми еще в раннем возрасте: жанры поэзии пестования, в первую очередь

[3] Известны и инструментальные наигрыши, воспроизводившие звуковые реакции младенцев. Один из таких наигрышей, записанный И. В. Мациевским, опубликован в кн.: Народное музыкальное творчество: Учебник для студентов вузов / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005. С. 359.

[4] См.: *Выготский Л. С.* Мышление и речь. М., 1996. С. 135–153.

колыбельные песни, разворачивают панораму природных процессов и социальной жизни крестьянина, его воззрений на «тот» и «этот» миры. На более поздней стадии онтогенеза такую функцию выполняют сказки и особенно загадки, темы которых репрезентируют целостность бытия. В качестве пары противоположностей взаимодействуют друг с другом и сформировавшиеся в традиционной культуре программы поведения — позитивная и негативная. Первая, организуемая по схеме «делай это, тогда будет то-то», связывает идеальную картину будущей жизни детей со следованием социальным поведенческим образцам. В основе негативной программы, имеющей характер запретов и предписаний, лежит схема «не делай этого, а то будет то-то». Она комментирует все возможные отступления от принятой обществом системы прецедентов и благодаря этому становится универсальным адаптивным механизмом и методом обучения культуре[5].

В трактовке звуковых реалий ребенком актуализируются две формы мифопоэтического отражения действительности: *анимизм* и *антропоморфизм*. При этом звучание как магический феномен выполняет в детской мифологии следующие функции: 1) означивает сферы символического мироздания и 2) осуществляет медиацию между его уровнями. Как и другие стороны универсума, его звуковая составляющая получает в традиционной культуре детства дуальную характеристику, воплощаемую в группировке всех фактов звучащего мира вокруг звеньев оппозиции «свой — чужой». Названное отношение реализуется в целом ряде противопоставлений, среди которых основное значение имеют: а) звучание — молчание; б) голоса обитателей земного пространства — демонические «потусторонние» голоса.

Оппозиция ***звучание–молчание*** связана с противополаганием «этого» света, жизни, с их яркой звуковой палитрой, «тому» свету, смерти, одним из акустических эквивалентов которых является беззвучие. В колыбельных звенья данного отношения обычно фиксируются посредством поляризации звукового поведения пестуньи (она *байкает*, *припевает*, означивая тем самым свою принадлежность к «этому» миру) и ребенка (он должен *спать*, *молчать*, то есть временно перейти в «тот» мир). Можно предположить, что эта дихотомия, усложненная многочисленными реалистическими деталями, составляет один из символических аспектов в сюжетах «смертных» колыбельных. В белгородском заговоре, произносимом во время укачивания ребенка, парой противоположных по значению образов-олицетворений «крик» и «некрик» передаются два состояния самого ребенка — бодрствующего–кричащего и спящего–молчащего: «А старик-домовик, / Возьми-ко от Ваньки крик, / А дай ему некрик!»[6]

---

[5] См.: *Байбурин А. К.* Ритуал в системе знаковых средств культуры // Этнознаковые функции культуры: Сб. статей / Отв. ред. Ю. В. Бромлей. М., 1991. С. 24–25.

[6] *Науменко Г. М.* Этнография детства: Сб. фольк. и этногр. материалов. М., 1998. С. 140.

С названной оппозицией в традиционных культурах разных народов нередко соотносится триада ***запрет–нарушение–наказание.*** Так, в ряде текстов русского фольклора запрет (табу на прикосновение к тайне «иного» мира) отмечается молчанием, а знаком его нарушения и грядущего наказания становится звучание. Уместно напомнить здесь «Сказку об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке», где в результате нарушения запрета брать вместе с жар-птицей золотую клетку «вдруг пошел стук и гром по всему саду, ибо к той золотой клетке были струны приведены».

В детской субкультуре традиционная система табуирования усваивается главным образом через игру благодаря присущему ей кругу правил. С табу в области звукового поведения связаны, например, широко известные «молчанки», где схема запрет–нарушение–наказание действует в игровой плоскости.

Центральное место в восприятии и осознании звуковых явлений действительности дети отводят ***голосу.*** Соответственно законам мифологического сознания голос трактуется как самостоятельная субстанция, наделенная магическими свойствами и способная воздействовать на разные грани человеческого бытия. Такую трактовку названного феномена ребенок усваивает отчасти бессознательно, отчасти под воздействием социокультурной среды. Противопоставляя голоса, полярные по знаку и ценностному статусу, он структурирует звучащий мир.

«Свою» сферу мироздания отмечают естественные голоса людей, животных и птиц, имеющих в традиционной культуре положительную символику, а также звуки музыкальных инструментов и других звуковых орудий. Отметим, что по отношению к позитивно расцениваемым голосам в текстах детской субкультуры обычно употребляется определение *тонкий* в противовес *толстым* голосам представителей иного мира. Так, в сказке «Волк и коза» «тонким голоском» поет коза, а ее антипод волк кричит «своим толстым голосом».

Высшим критерием красоты, совершенства и продуцирующих свойств голоса являются его *певучесть*, *протяжность*, что запечатлено, например, в тексте среднеуральской колыбельной: «Бай, бай, бай, бай, / Няньке рюмощку подай, / Няньке пива туесок, / Штоб тянулся голосок». То же отношение к названному качеству голоса присуще детской игре «голосянка», смысл которой заключается в том, чтобы как можно дольше протянуть звук. В данном случае умение управлять голосом, длить звук расценивается как показатель особой силы, сноровки и залог победы в игре, а отсутствие такового — как знак слабости и даже нежизнеспособности.

Звуковое поведение людей чаще всего определяется глаголом *петь*. Поют мать, нянька, реже другие взрослые, хорошо знакомые ребенку. Так, в колыбельной пестунья, укачивая малыша, обещает ему: «Тебе песенку спою», а в дразнилке «громко песню запевал» дядя Еремей. Иногда подобное

поведение атрибутируется через действие, обозначающее процесс исполнения тех или иных песен: *байкать, люлюкать* (укачивать ребенка с помощью колыбельной песни), *славить, Христа величать* (петь христославления), *закликать* (дождь, птиц), *причитать* (игры в свадьбу, похороны) и др. В качестве обобщенного наименования образцов разных песенных жанров в текстах, имеющих отношение к детям, как правило, употребляется слово *песня (песенка)*.

Две позитивные звуковые сферы связаны в текстах материнского и детского фольклора с ***животными и птицами***. Одну из них образуют голоса, присущие представителям фауны в реальной действительности: гули *воркуют*, барьки *ревут*, коровушки *мычат*, селезень *свистит*, собачка *лает*, петух *кикирикает, нащекалдывает*, лошадка *ржет* и т. п. Очень часто такие голоса воссоздаются в рассматриваемых текстах посредством звукоподражаний. На более поздних ступенях возрастного развития дети широко пользуются ономатопеями для передразнивания птиц.

По мере взросления ребенок усваивает фольклорные тексты, включающие звукоподражания, которые в культурах разных народов наделяются магическим значением: считается, что с их помощью можно воздействовать на объекты имитаций. Знакомятся дети и с использованием ономатопей в обрядах[7].

В интересующей нас лексической сфере отражены представления о характере звукового поведения не только реальных зверей и птиц, но и очеловеченных зоо- и орнитоморфных персонажей. Обычно такие персонажи, подобно людям, *поют*: петушок «кикирикает, поёт», «голосисто поёт», «припевает», «наговаривает», «приговаривает»; «поют» сказочные коза, козел, волк, медведь; «поют» пташки вольные, птички божии; с пением соловушки сравнивается в колыбельных гуление младенца. Заметим, что приведенная лексика полностью повторяет певческую терминологию материнского и детского песенного фольклора.

К числу звучаний «этого» мира относятся и ***голоса музыкальных инструментов***, на которых в художественном пространстве традиционной детской субкультуры играют все обитатели «своего» локуса: люди разных возрастов и сословий (ребенок, нянька, мужик, пастушок, барин, пономарь и др.); птицы (филин, ворон, голубь, гуси), животные (зайки, кот, козлятки, барашеньки, бык Терентьюшко), насекомые (комарики, тараканы). Музыка

[7] См.: *Усачева В. В.* Роль звукоподражаний в обрядовой практике славян // Голос и ритуал: Материалы науч. конф. М., 1995. С. 30–32. Детские звуковые имитации пения птиц, популярные в Удмуртии, Л. Н. Долганова связывает с областью календарного обрядового фольклора. См.: *Долганова Л. Н.* Закличка — один из видов детского фольклора // Дети и народные традиции: Материалы Пятых Виноградовских чтений. Челябинск, 1991. С. 41–42.

используется в качестве универсального средства взаимного общения и одновременно знака принадлежности к земной сфере мироздания. В арсенале звучащего мира присутствует традиционный русский народный инструментарий, наиболее широко представленный группой духовых инструментов: это дудочка (маленький вьюнчик «в дудощкю сыграл, / Христа взвелищал»), свирель («Голубь на ёлке / Играет у свирёлки»), труба (ворон «играет во трубу», филин «играет во трубу / Во серебряную», мужик «играёт во трубу / Во берёзовую»), медный рог («Мать трубит в медный рог»). Среди струнных упоминаются гудок («Вы, гудки, не гудите, / Батюшку не будите», «Тут шли-пошли скоморошки / Вверх гузнышком по дорожке. / И они срезали по пруточку, / И сделали по гудочку»), скрипка (зайки «стали в скрипочку играть»), гусли («Трень, трень, гусельцы, / Золотыё струнощки»), балалайка («Стану я качати, / В балалаечку играти»). В «партитуре» рассматриваемых фольклорных текстов свои партии есть у гармошки («Гармошка пикаёт», «Рита-рита-та, / Сёдня свадьба у кота» — изображение звучания гармошки с помощью ономатопеи), барабана («Тараканы ў барабаны»), колокольчиков («Колокольчики бречат»).

Представляет интерес изображаемое в материнском и детском фольклоре ансамблевое музицирование людей, насекомых, птиц, зверей. Характерно, что упоминаемые в песнях и сказках ансамбли (инструментальные и вокально-инструментальные) воспроизводят различные формы артельной игры с пением и пляской, распространенные в русской традиционной культуре.

При всем разнообразии звуковых орудий, знакомых ребенку, магическая доминанта его мирослышания соотносится с теми из них, которые обладают голосами, сходными с певческими. Как известно, вокальная интерпретация инструментальных звучаний, связанная с их опорой на песенно-речевые темброво-интонационные прообразы, нередка и в практике бытового народного музицирования. Достаточно вспомнить, например, пастушеские сигналы типа «Кирилы», «тёленьки», воспроизводящие декламационно-речевые обращения к животным. Показательно в этом плане выражение «хор рожечников», подчеркивающее песенно-хоровые истоки инструментального ансамбля. О восприятии игры на духовых инструментах как пения пишет и А. В. Руднева: «...кажется, что рожок, дудка, пыжатка "выговаривают" слова песни — настолько все нюансы, акценты, паузы, переливы голосов, ритмические переборы соответствуют количеству слогов в стихе»[8].

Однако в отличие от инструментов реальных, ассоциирующихся с голосовым аппаратом человека благодаря близости мелодического и тембрового планов их звучаний вокальной музыке, инструменты «чудесные» мыслятся как особые сверхъестественные одушевленные предметы, обладающие од-

[8] *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. М., 1975. С. 293.

ним из важнейших в мифопоэтической системе ценностей свойством — живым «протяжным» голосом. Именно так изображаются в текстах детской субкультуры духовые и струнные орудия, интерпретируемые с мифологических позиций.

Традиционной детской мифологии музыкальных инструментов[9] присущи три главных мотива.

1. Идея сакрального происхождения музыкального орудия, воплощаемая в представлениях о его изготовлении из тела животного либо растения, выросшего на могиле убитого ребенка (или его взрослого покровителя), а также о получении в дар от высших сил. Этот мотив мыслится этнографами как проекция акта первотворения, что проявляется в ритуализации изготовления и настройки инструмента, магическом значении материала, из которого он сделан (растения, кости птиц и животных, кожа животных и др.), символике изображений на его корпусе.

Нередко подобные звуковые орудия доносят до людей голоса умерших («сами играют», «слова выговаривают», «правду рассказывают»), устанавливая таким образом связь между «этим» и «тем» светом.

2. Трактовка музыкального инструмента как места пребывания душ умерших, а также сокрытия и рождения сверхъестественных существ. Об этом поется, например, в детском христославлении: «Христос засмеялся, / В дудочку сховался».

3. Выделение фигуры мастера-музыканта, посвященного в магическую тайну музыки и благодаря этому обладающего чудесным воздействием на окружающих. Как и другие представители «сакральных» профессий, «игрецы» находятся на границе между «этим» и «тем» мирами, осуществляя посредничество между ними. Реализации этой медиативной функции способствуют не только приобщенность музыкантов к секретам ремесла, но и инструменты, обычно полученные из потустороннего мира и наделенные волшебными свойствами. Таковы, например, сказочные дудки, принуждающие всех, кто их слышит, плясать до изнеможения, таковы добытые Иваном крестьянским сыном у Ягишны «гусли-мысли», что «сами пляшут, сами песни играют», такова и чудесная скрипка, от звуков которой все пускаются в пляс, а неодушевленные предметы обретают способность говорить. Детское

[9] Традиционные представления восточных славян, связанные с инструментами, инструментальной музыкой и ее исполнителями, специально рассматривались И. Д. Заруцкой и И. Д. Назиной. См.: *Заруцкая И. Д.* Музыкальные инструменты в мифологических представлениях восточных славян: Автореферат дис. ... кандидата искусствовед. М., 1998; *Назина И. Д.* Традиционная народно-инструментальная музыка Беларуси: Науч. доклад на соискание ученой степени доктора искусствовед. М., 1998. Мифологию музыкальных инструментов, основанную на вере в то, что природа вещи заключена в ее происхождении, на материале культуры Новой Гвинеи исследует Б. Н. Путилов. См.: *Путилов Б. Н.* Миф–обряд–песня Новой Гвинеи. М., 1980. С. 254.

восприятие музыканта как волшебника, а музыки — как волшебства вдохновенно описано в автобиографических повестях А. М. Горького «Детство» и В. П. Астафьева «Последний поклон».

К противоположному полюсу относятся разнообразные явления, озвучивающие «тот» мир, неоднородный по своим семантическим и звуковым параметрам.

Основными акустическими характеристиками иномирных ***персонажей-покровителей*** служат *молчание*, реже — *говор*: «А Дрёма-то говорит: / – Я Ваню удремлю! / А Сон-от говорит: / — Я Ванюшу усыплю!».

В фольклорных текстах и поверьях, знакомых ребенку, обширный темброво-интонационный словарь предпослан различным отрицательным персонажам. Природу этого словаря, ориентированного на иные по сравнению с земной сферой формы звукового поведения, можно обобщенно обозначить как ***антипение***. *Беззвучие, словесная речь (в том числе и на непонятном языке), визг, сипение, зубовный скрежет, воронье карканье, стон, хохот, детский плач, свист, крик, вой* — таков неполный перечень звуковых явлений, принадлежащих к области антипения. Рассмотрим основные сегменты, образующие эту область.

Звуковая характеристика животных и птиц, наделяемых негативными чертами (волк, медведь и др.). В сказках такие животные нередко *говорят* либо *поют толстыми голосами*. Напомним, что в оппозиции «тонкие–толстые» голоса последние в представлениях ребенка воплощают отрицательное звено. Но чаще звуковое поведение подобных сказочных персонажей обозначается как *вой*, *крик*, *рев*.

Звуковые признаки существ, которыми стращают детей. С точки зрения рассматриваемой проблемы наиболее информативны опасные для детей демонические существа, используемые взрослыми для устрашения ребятишек. Можно предположить, что подобные персонажи, чьи звуковые характеристики обнаруживают много общего, должны быть достаточно глубоко отрефлексированы ребенком. Это стимулируется и негативной частью программы поведения, изобилующей отсылками к демоническим образам (бабай / бадай / пустолай, бука и др.).

Бабаем называют старика, который, согласно поверьям, бродит по улицам и пугает либо похищает детей: «Замолчи, а то дед Бабай с мешком сейчас придёт и заберёт. Отнесёт за кустик и назад не пустит»[10]. Его звуковой «портрет» складывается из *молчания*, а также из *говора* и *крика*, о чем поется в колыбельных: «Уж как дедко Бадай / Кричит: “Ваню подай!”»; «К нам пришел пустолай, / Пусты речи говорит...».

Бука — страшилище, обитающее в пустых постройках, в лесной глухомани, бродящее около домов и дворов. Букой обычно запугивают непослушных

[10] *Науменко Г. М.* Указ. соч. С. 157.

детей: «Робёнку, буде не слухатце, говоришь: "Спи, спи, бука идёт". А спросишь, какой бука, — а в шубы, шерсью повернут»[11]. Наименование бука (буканко, суседушко-буканушко и т. п.) по одной из версий производно от общеславянского bukati — «реветь, плакать и вообще издавать различные звуки — мычать, реветь, жужжать, бурчать, урчать», по другой версии оно происходит от слова «бу», встречающегося в детской речи[12]. Бука может *брякать* посудой, *играть на гребне*, *петь песни* и плясать.

Звуковой комплекс, связанный с бабой-ягой и ведьмами. В. И. Даль сближает этих персонажей, называя ягой «род ведьмы, злой дух, под личиною безобразной старухи»[13]. В сказках, поверьях и негативной программе детского поведения они нередко изображаются похитительницами детей. У яги и ведьмы *толстый голос*, их звуковое поведение определяется кругом слов с корнем *говор*. Бабе-яге приписывается способность насылать *немоту* на всех, кто ее видит (в изучаемой системе представлений немота относится к негативному полюсу).

Звуки духов дома (домовой, кикимора). По широко распространенным представлениям, редко кто видит этих духов, но «можно слышать голос домового (и в этом согласны все поголовно), слышать его тихий *плач* (здесь и далее в цитатах курсив мой. — *Т. К.*) и глухие сдержанные *стоны*, его *мягкий* и *ласковый*, а иногда и *отрывисто-краткий* и *глухой голос* в виде мимоходных ответов...»; «...он временами *стучит* по ночам в подызбице, или возится за печью, или *громыхает* в поставцах посудой...»[14]. Именно такие звучания соотносят с домовым мальчики 7–12 лет в рассказе И. С. Тургенева «Бежин луг».

Кикимору воображают крохотной старушкой или маленькой женщиной, *плачущей*, *причитающей* перед бедой. Считается, что из-за присутствия кикиморы в избе «маячит» — слышатся *свист*, *плач ребенка*, *песни*. Кикимора постоянно подпрыгивает, *стучит* ногами, *гремит* посудой, *кричит во все горло*, мешает спать детям, в то же время старательным хозяйкам она помогает укачивать малышей[15].

Звуки духов бани (банник, банная бабушка). Как хозяин бани, банник, изгоняя неугодных ему посетителей, *стучит*, *шумит*, *кричит нечеловеческим голосом*. Может похищать либо подменять детей, оставленных в бане без присмотра. Звуковой облик банной бабушки, покровительствующей роженицам

[11] *Власова М.* Новая АБЕВЕГА русских суеверий: Иллюстрированный словарь. СПб., 1995. С. 63.

[12] *Власова М.* Указ. соч. С. 64.

[13] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1980. Т. IV. С. 672.

[14] *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 31–32.

[15] *Власова М.* Указ. соч. С. 176; *Максимов С. В.* Указ. соч. С. 55–56.

и новорожденным, неясен, поскольку в известных нам упоминаниях о ней сведения такого рода отсутствуют.

Звуки духа леса (леший). Обычно невидимый, леший производит много шума — *свистит, кричит разными голосами, визжит, хлопает в ладоши, хохочет.* Оборотившись конем, леший *ржет.* Персонифицируя не только лес, но и природные стихии, он *бурлит водой, шумит деревьями, свищет ветром.* Леший может похитить человеческое дитя или подменить его своим ребенком. У лесного хозяина *зычный голос,* он любит *повторять эхом* последние слова собеседника. Кроме того, звуковая характеристика этого мифологического персонажа включает *пение,* напоминающее «байканье и плач ребячий», и способность *говорить «не по-нашему».* По сведениям С. В. Максимова, «настоящий леший *нем, но голосист*; умеет *петь без слов* и подбодряет себя хлопаньем в ладоши. *Поет* он иногда *во все горло* (с такой силой, как шумит лес в бурю) почти с вечера до полуночи, но не любит пения петуха и с первым выкриком его немедленно замолкает»; может он также *«хохотать, аукаться, свистать и плакать по-людски...»*[16].

Звуки обитателей воды (водяной, русалки, утопленники). Известны поверья о том, что хозяин воды любит поплескаться, *пошуметь, похлопать в ладоши.* Верят, что водяной топит купающихся ребятишек. По убеждению героев «Бежина луга», водяной может *говорить* и *плакать голосами утопленников.*

Значительно богаче звуковая характеристика русалок. Считается, что начиная с Троицы и вплоть до осени русалки выходят из воды на сушу и поселяются на деревьях, растущих на берегу (ива, береза). По ночам они *аукаются* между собой, *поют и водят хороводы,* пляшут, качаясь на ветках, *кричат, бьют в ладоши, хохочут,* иногда *причитают* либо *приговаривают тоненьким, жалобным голоском*[17].

Звуковое поведение детей, умерших без крещения. Такие дети *плачут, рыдают, хохочут,* а, превратившись в птиц, *кричат жалобно* — креста себе просят[18].

Звучания, соотносимые с персонифицированными детскими болезнями. Различные болезни — полуночница, исполох, крикса (плакса) и др. осознаются не только как проявления физического нездоровья ребенка, но и как показатели нарушений в его психике. В фольклорных текстах (особенно в заговорах, колыбельных) они персонифицируются и наделяются демоническими чертами. Детскую бессонницу олицетворяет полуночница, а воплощением испуга является исполох. Источником плаксивости, раздражитель-

[16] *Максимов С. В.* Указ. соч. С. 88, 206.

[17] См.: *Максимов С. В.* Указ соч. С. 88.

[18] См.: *Зеленин Д. К.* Очерки русской мифологии: Избр. труды. М., 1995. С. 70–71.

ности маленьких ребятишек считают криксу (плаксу), которой нередко их пугают: «Крычеть да реветь будешь, так тея крыкса-то и заберёт!»[19].

Если внешний облик этих персонажей очерчен неясно, то вызываемые ими звуковые ассоциации имеют более определенный характер, восходя к кругу родственных по значению слов: *вопить*, *кричать*, *верещать*, *реветь*, *выть*, *пищать* и т. п. Они обозначают капризы, беспокойство, то есть ненормативное звуковое поведение ребенка: дитя «накричалося, вопя»; «девка голосом ревёт»; «Не плачь — дам калач, / Не вой — дам другой, / Не реви — дам три»; «Тихо-тихо, не плачь, / Я куплю тебе хохлач! / Тихо-тихо, не вой, / А то дам тебе помой!». Характерно, что посредством лексики того же содержательного ряда — «базло», «веньгуша, «пискун», «плакун», «рёва» и т. п. — фиксируется звуковое поведение «неуёмистых» детей и в бытовой диалектной речи. О наличии связей между названными болезнями и приведенными лексемами можно судить хотя бы по заговорным текстам, с помощью которых малышей избавляют от недугов. В них «откликание» болезни выглядит как изгнание плача, крика младенца.

Звуковые признаки персонажей-оборотней. В фольклорных текстах одним из свойств отрицательных персонажей является голосовое оборотничество, связанное с модуляцией звукового поведения из сферы «антипения» в сферу человеческих звучаний. Так, в сказке «Волк и коза» волк, перековав у кузнеца свой грубый голос, «начал причитывать тоненьким голоском». Лиса, пытаясь заманить петушка, запела «сладким голосом» (сказка «Кот, петух и лиса»). В сказке «Терёшечка» ведьма стала звать героя «выученным голоском, точь-в-точь матушка». Пытаясь успокоить расшалившихся детей, к голосовому оборотничеству нередко прибегают и взрослые, подражающие голосам буки, волка, медведя.

Звуковой облик инородцев. Упоминаемые в текстах русского материнского и детского фольклора представители иных народов (немцы, татары, мордва, турки и др.) вне зависимости от их этнической принадлежности объединяются в сознании этнофоров как «не свои», что находит отражение и в соотносимом с ними звуковом поле, включающем *крик*, а также *мычание* и *лепет*: «Стал татарин лопотать, / Стала кошка хохотать»; немцы «замычали, закричали, / Чтобы люди молчали». Заметим, что в древнерусском и других славянских языках слово «немец» употребляется в значении «человек, говорящий неясно, непонятно», «чужестранец», а также «немой» — тот, кто издает нечленораздельные звуки. Аналогичная трактовка этого слова, служащего обозначением невнятной речи (в том числе детской), и поныне сохраняется в русской диалектной лексике (например, на Смоленщине «немчином» называют малыша, еще не научившегося говорить).

[19] *Власова М.* Указ. соч. С. 194.

В контексте настоящей статьи особенно существенно, что крик и бессмысленная для членов «своего» сообщества речь выступают составляющими «антипения» и включаются в отрицательный сегмент детских представлений о звучащем мире.

Негативно интерпретируемые инструментальные звучания. Подобное истолкование инструментальных звучаний обычно выражается посредством показа дефектов (нарушений нормы) в устройстве инструментов. Таковы, к примеру, «пустые» (молчащие) колокола, упоминаемые в тексте дразнилки («Никола — пустые колокола»); скрипка с лопнувшими на словах «Господи, благослови!» струнами у скрипача, играющего в аду (сказка «Скрипач в аду»), и т. п. Иная грань того же смыслового вектора обнаруживается в оценке инструментального музицирования, сопряженного с праздностью и пьянством, как недостойного, греховного занятия, противопоставляемого крестьянскому труду: «Балалайка не гудок, / Разорила весь домок, / А соха да борона / Все построила дома».

К области христианской культуры восходят детские представления о звуковом поведении высших божественных сил и их антиподов, а также о церковном пении и колокольном звоне.

Стереотипом звукового поведения ***высших божественных сил*** — Христа, Богородицы, святых — является *молчание*. В горнем мире поют только ангелы и херувимы (иногда — райские птицы), принесшие, согласно существующему поверью, небесную музыку в мир дольний.

Звуковые свойства ***существ, враждебных Богу*** (бес, дьявол, сатана, черт), лежат в плоскости *антипения*. По замечанию М. Н. Власовой, в народных суевериях «черт — обобщающее, родовое название для различных нечистых духов; в поверьях черт многолик, его образ смешивается с образами водяных, леших, банников и т. п.»[20]. Не случайно и звуковая характеристика данного персонажа близка соответствующим признакам других демонических существ. Черту приписывается *зычный, сиплый, каркающий голос*. Подобно прочим нечистикам черти *играют* и *пляшут*, *стонут*, *визжат* и *хохочут*. Они *любят музыку*, умеют *играть на гармони*, приглашают к себе на праздники музыкантов (сказка «Скрипач в аду»). Наряду с лешим, домовым, ведьмами, черти опасны для детей, оставленных без присмотра или проклятых своими родителями. Таких детей они забирают к себе, иногда подменивая их поленьями[21].

Церковное пение и колокольный звон неразрывно связаны с храмом как эквивалентом космической оси и наделены ярко выраженной медиативной функцией, выступая в качестве каналов, соединяющих человека

[20] *Власова М.* Указ. соч. С. 340.

[21] *Власова М.* Указ. соч. С. 342–347.

и Бога. По словам Г. П. Федотова, «*церковное пение* народ называет ангельским и херувимским и по образу его представляет музыку рая»[22]. Многочисленные упоминания о церковном пении встречаются в текстах «смертных» колыбельных, описывающих процесс отпевания умершего ребенка: «На погост повезут, / Вечну память пропоют...»; «С села повезём / Да святых запоём».

Колокольный звон выступает в детских представлениях атрибутом культовой звуковой сферы, противопоставляемой сфере мирской, о чем есть упоминания в заговорах, произносимых над ребенком: «Не слушай, где курицы кудахчут, слушай пенья церковного да звону колокольного!». В «смертных» байках колокольные звучания включаются в картину похорон умершего ребенка: «Будем Ваню хоронить, / В большой колокол звонить»; «Брата Андрея убили, / Под колокола схоронили»; «На погосте-то звоня — / Моё дитя хороня». Характерно, что два жанрово-стилистических плана традиционных похорон — церковный (колокольный звон) и мирской (причитание) — зачастую сополагаются в одном тексте: «Под большие колоколы, <...> Зароем песочком, / Поплачем голосочком»; «Будем Маньку хоронить, / В толстый колокол звонить. / <...> Станет мамка крепко выть...».

Таким образом, в русской традиционной культуре детства складывается и фиксируется в соответствующей лексике определенный комплекс мифологических представлений о звучащем мире. Названный комплекс усваивается ребенком постепенно и на каждой ступени возрастного развития обнаруживает «соразмерность» особенностям его восприятия, уровню развития мышления и речи, потребностям.

Характерно, что становление звуковых представлений происходит у детей как автохтонно, посредством механизмов собственной психической деятельности, так и под влиянием взрослых. С помощью разнообразных обрядов, игр, фольклорных текстов, игрушек, стереотипов поведения, трудовых навыков и т. п. старшие целенаправленно передают младшим членам общества актуальную модель мироустройства. При этом в детскую субкультуру транслируются, прежде всего, те аспекты традиционных воззрений, которые имеют отношение к детям, учитывают задачи их социализации и инкультурации. Воспринимая сложные и потому не вполне понятные тексты, ребенок либо осуществляет их смысловую редукцию, приводя в соответствие со своим опытом, либо непроизвольно запоминает их в качестве «фрагментов неясной семантики». Подобные фрагменты играют, по мысли Ю. М. Лотмана, роль «свёрнутых программ», способствующих ускоренному развитию

[22] *Федотов Г.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 93.

детских мышления и речи[23]. В итоге формируется относительно самостоятельный круг представлений, где не только концентрируются первичные интуиции детей об окружающей действительности и ее звучаниях, но и воплощаются воспитательные интенции взрослых.

Подытоживая сказанное, подчеркнем, что приведенными наблюдениями далеко не исчерпывается содержательное поле избранной проблемы. Так, очевидно, что помимо мифопоэтической составляющей в традиционном мировосприятии ребенка присутствует и иной компонент, находящий воплощение в смеховой области детской субкультуры. Специального изучения требует соотношение традиционных и современных детских представлений о звуковых явлениях. Наконец, продуктивным кажется сравнение подобных представлений на материале разных этнических культур. Все это — темы будущих исследований.

[23] См.: *Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 382–383.

Е. Разумовская

Культурное сознание современных носителей традиции, или Услышанные голоса

В одном из своих «Стихотворений в прозе» И. И. Земцовский писал: «“Фольклор” есть у фольклористов. У самого народа его нет <...>. Есть традиция. Есть **счастье традиции**, т. е. счастье самоузнавания и единения»[1]. Точность этой формулировки подтверждается моими полевыми наблюдениями над жизнью деревенских певцов и музыкантов в течение 35 лет собирательской работы.

Итак, «счастье традиции» (по Земцовскому) состоит из двух составляющих: «счастье самоузнавания» плюс «счастье единения».

«Счастье самоузнавания» — в терминах этнопсихологии это **«образ себя»**, «я» в своих глазах, познание самого себя через радость собственного осмысленного существования в культуре.

«Счастье единения» — это **«мы–образ»**, от которого коллективное, по своей сути, этническое сознание никак себя не отделяет, и «мы–образ» воспринимается как «образ себя» на уровне подсознания. Реально «мы–образ», слившийся с «образом себя», проявляется в культурном поведении.

«Счастье традиции» — это и есть реализация культурного сознания в традиционном поведении.

Осознанное «счастье традиции» вербально оформляется, прежде всего, в противопоставлении «мы» — «они».

Оппозиция «мы» — «они»

Образ «мы»: народ, крестьяне (колхозники), деревенские, малообразованные, неграмотные, верующие, труженики, люди преклонного возраста, общинного сознания, «старого завета».

Образ «они»: власть, государство, начальники («головка»), городские, образованные, безбожники, бездельники («гультай»), молодые, «современные», индивидуалисты.

Понятно, что нас, фольклористов, относят ко второму ряду.

---

[1] *Земцовский И. И.* О фольклоре и фольклористах // Искусство устной традиции. Историческая морфология. СПб., 2002. С. 346.

«Вы за песням прийшли? Теперь на етом свет стаить: хто коси, а хто песни пиши» (А. Ф. Семенова, 1902, д. Перелазы. УП71[2]).

«Хто вас заставляеть приезжать сюда? Я скажу прямо: многие про вас говорять «хуя мудють!» — «А в армию тебе забяруть? Или ета служба твоя — песни — от армии освобождаеть?» (из разговоров с местными парнями в экспедиции 1983 года, КП и ЗДТ.)

«Всё ето, что они пишуть, будеть у книгах, и кто-то будеть читать — новая быблия будеть». — «Брось ты, правительству наши песни не нужны. Всё ў землю закопали наше — как мы гуляли, танцевали, пели. Наше всё повывели. Ето власть виновата» (д. Кресты. КП84).

«Мне было семь лет — я ўже ў поле гонялася. А щас дети?» — «А мне некогда, мне нада книга!» — «Теперь одни гультай бесталанные — гуляють заместо работы — и дети, и взрослые. Откоснулась от нас головка, откоснулся и Бог. Нас создали на волю. Раньше: то нельзя, ето нельзя, грех ето, совестно. А щас воля моя и доля моя — что хочу, то и творю. Стадо ж не хóдить без пастуха — так и люди без Бога. Так и живём от Бога отрякнýтые» (Г. С. Слепнёва, 1917, д. Усмынь. КП81).

«Головка от нас откоснулась». Но есть «мы», и есть твердые представления о том, что такое хорошо и что такое плохо. Есть осознанная на вербальном уровне гражданская позиция, весьма близкая к установкам современных интеллектуалов-правозащитников.

«Нахлебничков много, а работничков нет — хлеб сеять некому. Людей нада — а на людей внимания мало. Вот и разбегаются, хто куды. А хто остаётся, не хочеть мног дятей. Забыли, что ничох дороже нас нет. На что мы стоко людей поубивали, поссылали — чтоб жить как и раньше? В городе после войны хоть карточки былí. А в деревне ни-че-во! — ходили опухшие (от голода. — *Е. Р.*). *Хоть ето всё позади, а помнить нада: коли всё токо современное брать, а прошлое выкинуть, то никакой истории не оставится. И будешь звать: правда, где ты? А она так тúхонько: я здесь, но боюся отозваться»* (З. Б. Вавилова,1914, д. Северики. УП75-78).

Общинное сознание идеализирует традиционные нормы культурного общения, через которые только и возможно ощутить «счастье единения» по Земцовскому, идеализирует прошлое, когда эти нормы строго соблюдались. Но при таком самоутверждении себя через свою культуру наблюдается аб-

[2] Аббревиатура указывает на место и год записи. Витебская обл.: **ВВ** — Верхнедвинский р-н, **ГВ** — Городокский р-н; Новгородская обл.: **МН** — Маловишерский р-н; Псковская обл.: **ВЛП** — Великолукский р-н, **КП** — Куньинский р-н, **НП** — Невельский р-н, **ПП** — Пушкиногорский р-н, **УП** — Усвятский р-н; Смоленская обл.: **ВС** — Велижский р-н; Тверская обл.: **ЗДТ** — Западно-Двинский р-н.

солютное неприятие всего, что выходит за привычные рамки своей этики и эстетики.

«Щас жизнь людей набаловала: огородились друг от друга, в гости не ходят, каждый у себя дома телевизор смотрит, пока ослепнет (глум етот надоел до́ смерти). А своё, натуральное, что положено для человека, забыли. Мо́лодежь цену жизни не понимаеть, оттого и пьеть. Щас что свадьба, что похороны, что праздник годовой или советский — одна пьянка. Забыли люди свои обычаи» (З. Б. Вавилова).

«Щас люди окутаны одиночеством. Мы теперь самы себе не понимаем — хто мы есть» (Д. А. Плешкова, 1916, д. Засеново. КП81).

«Раньше кругом песня, музыка, а теперь ни звука — тёмная жисть!» (А. Я. Голонцова, 1907, д. Глазуново. УП78).

«Как магнитофоны пришли на смену гармошкам да баянам, так тут всё заглохло» (Е. А. Васильева, 1930, д. Горки. МН86).

«Раньше была музыка — это да! А теперь все музыканты, все умеют играть — хто на магнитофоне, хто на радиоле. Теперь рояль по телевизеру показывают — дак он пальца́м шевелить, а ни танца, ни полтанца» (Ф. И. Трубаков, 1931, д. Аксентьево. ЗДТ83).

«Вчера давали по телевизеру балет, "Лебединое озеро" называется. Так я сразу выключил: голые ноги до пизды задирают! Разве ж это танец? Это ж блядство какое-то, а не танец! А у мужиков штаны трикотажные обтянуты так, что яйца из них вываливаются! Держат девок прямо за жопу и крутят их, крутят — зачем? Я так могу с женой дома, да и то ночью, в темноте, чтоб никто не видел. А тут прямо в телевизере! Это Чайковского не "Лебединое озеро", а "Блядиное озеро"! Это разврат высшей формы, я считаю. Я не против культуры. Но это не культура, а бескультурье» (К. П. Гречишкин, 1909, д. Коровницы. УП80)

«Вот передають по телевизеру: "искусство-искусство". А там нечего слухать у том искусстве — одна ***литературная музыка!****»* (Н. С. Синяков, 1931, с. Наумово КП81).

«Литературной музыкой» псковский гармонист называет непонятную для него музыку письменной культуры — «там нечего слушать». С точки зрения традиционного сознания, — это не искусство[3].

«Образ себя» как типичное воплощение «мы-образа»

Это идеализированный образ традиционного человека: веселый, неунывающий, щедрый, независтливый, терпеливый, не любящий жаловаться, не-

[3] Новый фольклорный термин **«литературная музыка»** как антипод музыки устной традиции я дарю юбиляру.

обидчивый, общительный, работящий, совестливый, вольнолюбивый. Живет «по старым законам»: верит в Бога, соблюдает посты и праздники, церковные и «годовые» (календарные). Любит петь, плясать, музицировать.

«Теперь все сыты-обуты, пенсии колхозники стали получать, живём богато, да невесело. Раньше лапти носили да песни играли, а теперь сапоги носят и телевизор смотрят. И кругом все несчастливые: видно деньги счастья не дают. Деньги есть — живёшь, и нет — живёшь. А совесть один раз потеряешь — и навсегда. Раньше люди чувствовали Бога, чувствовали и совесть. Не стало Бога — не стало и совести» (А. В. Медведева, 1918, д. Пестюхино. УП75).

«Беднее мы жили, нуждой тисканы, но веселее. Бывало, куска хлеба нет на столе, а мы всё песни играем. А теперь всё прёт — а песен не надо. Как псы, каждый в своём доме сидим — все сыты, все прикрыты. Токо обижаемся на других и на власть. А я не обидчивая: скоко есть, стоко и нужно. Хорошо таким, как я» (Е. И. Кузьмина, 1908, д. Стеревнёво. УП75).

«После войны тоже не жили, а горевали. Не было ж ничего — на себе орали и бороновали, колхозную землю лопатой копали. А бригадир стаить — подгоняеть... А песен было́ — до о́дури! И на работу, и с работы — всё с песней!» (Т. П. Фадеева, 1905, д. Осмоловичи. ГВ76).

«И всё равно зарастём мы травой: кто умер, кто съехал. Одна радость — гармошка. Особенно как мех легко идёт. День и ночь играл бы. Где свадьба, где гости — там токо Корпусов!» (С. Е. Корпусов, 1925, д. Бараново. КП88).

«Мне самой природой создано песни играть. Коли гармонь где фыркнула — аж косточки все заходят — не могу стоять! И щас у мене лёгкость — на свадьбе всегда танцую. Мне пить-есть не давай — давай только погулять, да песен попеть. Каждый рождается со своим. Я вот баба — от скуки на все руки. В прошлом годе всей бригадой встречали Новый год ў клубе. Я Ваську своего (мужа. — Е. Р.) Снегуркой нарядила: обярнула простынёй, на голову́ — "фату" из занавески, в уши — "серьги" с карнизных колец, губы и щёки накрасила. Дак все рятунки кричали! Женщины даже заругались на мене: мы ж запасных штанов не набрали! Все довольные былй. Потому что русский народ что любит? — посмеяться вволю» (З. Б. Вавилова, 1914, д. Северики. УП75-78).

«Я сильно песни люблю. С семи лет в поле гонялась и песни там кричала во всю голову́. С одиннадцати лет меня уже боярки за деньги нанимали, чтоб я им помогала свадёбные петь — нанимали соловья за три рубля. Посадят песельницу на куте — запевай! — и я им одну за одной свадёбные, их ввек не переиграть... Поздно вы спохватились за песням ходить — большинство соловьёв поумёрло. Я вот все свои песни от матки переняла. Она мильён песен знала. В войну немцы у нас стояли. Услыхали маткино пенье и всё просили: эй, матка русска, давай руссиш!» (Т. Г. Езжелёнок, 1923, д. Крутое. ВС95).

«Выходных и отпуска колхозникам ни разу не было́ до 74-го года, а после — один выходной в неделю (а в городе — два). И пенсий колхозникам долго

не было́ — сильно обижало нас государство. Потому и сносились прежде времени. И у меня вот давление, и мотор барахлит. Считай, почти каждую зиму в больнице валяюсь. Но не поддаюсь болезни. Чуть что — разгоняю неприятность песням. Сама для себя пою. Заиграю песню — как рюмку перекину. Ето я в батьку. Батька, бывало, лапти плесть и пять» (Е. В. Боровикова, 1904, д. Лобынцина. УП78).

«Одна радость — гармошка. День и ночь играл бы», «Чуть что — разгоняю неприятность песнями. Заиграю песню — как рюмку перекину». Так точно, просто и ясно активные носители культурных традиций — свадебный музыкант и известная в округе певица — осмысляют великую спасительную силу искусства, сохраняющую человеческое в человеке при любых жизненных обстоятельствах. Такую жизненную позицию Фазиль Искандер обозначил другими, не менее точными словами: «Рабство побеждается творчеством»[4].

Песенная эстетика

Преобладает привычка к коллективному исполнительству: *«На праздниках, на свадьбе, ў гостях, ў су́прядки — раньше всё* ***кучкой пели*** *и всё* ***общие*** *песни»* (беседа в д. Лобок. НП87). *«Артельно да под рюмку — тогда хорошо получается»* (д. Губа. КП82).

Артельные долевые песни поются *«по разным голосам»*, их *«с подхватом вядуть голосом»* — так в местной терминологии определяется гетерофонно-подголосочная фактура с сольным зачином. Поскольку певицы преклонного возраста все реже собираются, они естественно беспокоятся за результат совместного пения: *«Раньше-то про кажную из нас можно было сказать: хоть петь, хоть плясать — ето меня взять! А щас мы можем на коле́нах сбиться»* (ансамбль д. Крутое. ВС92); *«Как раньше да почаще, так у нас получалось, а щас одна под одной горой, а другая под другой выйдеть»* (ансамбль д. Пухново. КП88).

«Колена» песни — это развитые, свободно варьируемые мелодические распевы, в которых без прежних частых ансамблевых сборов («как раньше да почаще кучкой пели») легко заблудиться так, что одна певица может оказаться «под одной горой, а другая под другой».

«До войны одних женщин было 85! Как выйдуть зараз сено грести и запоють артельно — любо послушать. И щас играють, токо артель маловата: 3–4 бабы — вот и все игри́цы. Старинные песни сильно интересные. А нонеш-

[4] Название статьи Ф. Искандера в Книге памяти о знаменитом офтальмологе С. Н. Федорове, сумевшем даже в условиях несвободного советского режима доказать всевластным чиновникам, «что разумный труд выгоднее воровства»: «Святослав Федоров. 600 тысяч часов полета». М., 2002. С. 173–174.

ние, какую ни играй — все одним тоном. Где их токо нахватали? С заграницы, верно» (М. И. Баранцова, 1891, д. Пожары. УП77).

Однообразно, «одним тоном», по слуховому ощущению традиционного человека, звучат новолирические песни романсного склада. Свои же обрядовые напевы-формулы воспринимаются как непреложная данность: *«У нас все песни поразложены по временам* (по календарному времени. — *Е. Р.*), *и для каждого праздника — песни на один копыл* (коп**ы**л — деревянная колодка для обуви. — *Е. Р.*)» (Т. Г. Езжелёнок, 1923, д. Крутое. ВС92). «Один копыл» — это, по образному определению певицы, общий напев, на который «надеваются» разные по содержанию тексты песен одного праздника[5].

Обрядовые песни по обычаю *«рявуть во ўсю глотку»* на улице, на горе или в поле, в отличие от лирических, «простых», которые *«так надо спеть, чтоб душа задрожала»* (О. Я. Круглова, 1910, д. Ямище. КП81).

«Старинные песни больше жалостливые», «жизненные», ***«песни-мысли»****, «токо под слёзы».* Их называют *долев**ы**ми, до́лгими, коле́нистыми, голоси́стыми,* противопоставляя им песни *ме́тные, напрямо́к,* т. е. моторные, с прямолинейным движением мелодии.

«Есть песня ***напрямо́к****, а есть* ***коле́нистая, голоси́стая*** *— сто колен у песни, много смен* (изменчивая мелодия. — *Е. Р.*)» (О. О. Кириёнок, 1920, д. Крутое ВС92).

«Коле́нистая песня — много переворотов у ей ў голосе» (А. А. Бритикова, 1914, д. Булавкино. КП89).

«Люблю песни старинные, ***от жизни****. Теперешние — два-три куплетика, и всё. А старинные — бесконечные. Голос сразу пойму, даже если* ***хитрая, мудрая песня****, и с одного разу: токо раз учула — и песня моя. Раньше пела сильным голосом. Бывало, як сковорода гужу. В поле пою — поле трясётся. Зыкина щас пяеть — я б лучше спела. Теперь уже сердце не пущаеть так петь»* (Е. В. Боровикова, 1904, д. Лобынщина. УП78).

Народные певицы, как мы видим, осознанно выделяют высокие художественные достоинства старолирических песен: особенную глубину, жизненную правдивость, образную выразительность содержания («песни-мысли», «песни от жизни») и непредсказуемое богатство свободного мелодического развития («коле́нистые», «хитрые, мудрые песни»)[6].

---

[5] Как известно, книга И. И. Земцовского «Мелодика календарных песен» (Л., 1975), за которую автор получил ученую степень доктора искусствознания, посвящена как раз «поразложенным по временам **песням на один копыл**». Этот фольклорный термин для обозначения формульных напевов — второй подарок юбиляру.

[6] Фольклорные термины **«хитрые, мудрые песни»** и **«песни-мысли»** для обозначения протяжных (которые были темой кандидатской диссертации И. И. Земцовского) — третье подношение юбиляру.

Эстетика музицирования

В экспедициях 70-х годов прошлого века в западнорусских и белорусских деревнях наряду с многочисленными гармонистами еще можно было встретить скрипачей и цимбалистов. Один из скрипачей, Трофим Степанович Лазута (1902, д. Рябцево. УП71-78), известный в округе свадебный музыкант и скрипичный мастер, называл себя *самодельным специалистом*, а традиционный репертуар — *самобытной музыкой*. Отец Т. С. Лазуты тоже был «самодельным специалистом» — делал не только скрипки, но и цимбалы. Сын профессионально превзошел отца: *«Мои скрипки лучше батькиных получались — это и батька признавал»*. Все южнопсковские скрипачи, с которыми собиратели общались в 70-е годы, играли на инструментах работы Т. С. Лазуты и считали его своим учителем. Поэтому высказывания старого мастера, записанные на магнитофон на протяжении нескольких лет экспедиционного общения с ним, можно принять за общую эстетическую позицию местных скрипачей.

«Я много скрипкам' занимался, потому что мода на них была. Дивились люди на струнную музыку: и в гости и на свадьбу звали. А потом антирес на струнную музыку отпал — на гармошку да на баян переключились. А гармонь что? Яё знай играй — яё настраивать не нада. Видишь, если настраивать понятия нет в тябе, то и играть ничох не сможешь. В настраивании и дело. А этому делу учиться нада. В оркестре, говорят, по каментатору (камертону. — *Е. Р.*) *настраивают, а я — токо по слуху! И других так учил. Ну а мòлодежь ныне невежественная, учиться не хочеть, всё токо обсмеиваеть. Ей инструмент попроще подавай. Вот и вышла скрипка из моды... А скрипка — это, знаешь, музыка! Вот послушай, как хорошо...»*.

Тембровым знаком западнорусской свадьбы до 70-х годов было совместное звучание скрипки с цимбалами — «чисто свадебная музыка», по определению местных жителей. (Сиротская песня начинается словами «Ай, скрипки не звòнки, цимбалы не гулки — сиротская свадьба».) *«Цимбалы со скрипкой — самая компаньонская игра: скрипка поёт, а цимбалы тон дают»* (И. С. Светенков, 1905, д. Лобачёво. УП73). Скрипка тоже может «давать тон», но в другом традиционном дуэте: когда невеста (или ее мать) «плачет голосом» на фоне скрипичного наигрыша. *«Невеста плачеть голосом, а ты тон выводишь — звуком тон даёшь, подражаешь на плач. Выражение жалобное у скрипки получается»*. Светенков высоко оценивает эстетический эффект подобного звукосочетания: *«Это особенно хорошо у скрипки с голосом выходит»*.

Устами деревенского скрипача были сформулированы два термина.

«Самая компаньонская игра» — это сложившийся в традиции, хорошо выстроенный ансамбль с четким функциональным разделением партнеров

на две партии: солирующую и аккомпанирующую. В одном дуэте «скрипка поет, а цимбалы тон дают», в другом — «невеста голосом плачет, а скрипка тон дает». ***«Давать тон»*** — то есть аккомпанировать солисту, создавать звуковой фон, на котором солист звучит особенно выразительно («особенно хорошо выходит»).

Из 27 зафиксированных в регионе свадебных ритуалов «чисто свадебная музыка» встретилась лишь однажды, в д. Глазуново (УП78). На двух белорусских свадьбах (ВВ83) играли скрипач, цимбалист и гармонист, на двух псковских — скрипач с гармонистом (УП78) и цимбалист с двумя гармонистами (УП83). На остальных свадьбах звучала только гармонь.

Поскольку гармонь сочетает в себе обе функции свадебного ансамбля, солирующую и аккомпанирующую, в народном лексиконе появилось выражение, метафорически определяющее полифункциональность гармонной музыки: *«Нанимать гармониста на свадьбу оркестром»*.

Местные гармонисты не любят играть на фабричном инструменте: по их определению, фабричная гармонь *«тупая», «не издаёт того, что надо», «неделю поиграешь — и выкидывай вон!»*. Если и приходится играть на казенном инструменте, то выбирают «Беларусь» — *«мех у ей легче»*. Часто переделывают фабричную гармонь *«под себя»*, меняя клавиатуру, снабжая дополнительными клапанами и т. п. Всем инструментам ручной работы предпочитают диатонические двухрядные гармони (*«хромка», «двухрядка», «25 на 25»*) знаменитого великолукского мастера Петра Кирилловича Зуева: *«сама играеть», «сразу чувствуешь инструмент», «звучание лёгкое, славливает момент», «всё играеть, что положено, и желание играть на ней есть», «как колокольчики внутри, и мех лёгкий», «голос нежный и звонкий», «вся звенит», «сильно красивый звук — старинный, интересный»* (из бесед с В. В. Цветковым, 1937 г. р., и В. М. Василевским, 1943 г. р. в д. Верховье. ВС90).

П. К. Зуев (1906) — потомственный музыкант. Обучался мастерству у отца, имевшего в Луках с 1905 по 1917 г. свою мастерскую. Про себя говорит: *«Без работы и без книги дня прожить не могу»* (ВЛП87). Славится не только как мастер, но и как свадебный музыкант. Пользуется абсолютным авторитетом у всех местных гармонистов, называющих его почтительно «дедом»: *«Против деда мы все — мухи»* (Д. Т. Подстежонок, 1937, д. Афанасьево. КП84).

В отличие от традиционных певиц, предпочитающих исполнять песни местного репертуара, современные музыканты, с детства освоив весь набор местных песен и танцев, стараются расширять свой репертуар за счет СМИ.

«Я с детства брал популярные мелодии с радио и песни, что промышленность выпускала — с пластинки, с патефона. Потра́пишь (угадаешь. — *Е. Р.*), *нащупаешь мелодию — и пошёл!»* (Г. Г. Степанов, 1937, д. Михали. ПП2001).

Главная творческая площадка традиционного музыканта — свадебное пространство, где он ощущает себя *«почётным гостем»* и одним из распорядителей, режиссеров обрядового действия. Музыканта сажают на видное место, недалеко от главных персонажей свадебной игры, *молодых* и их *посажённых родителей*. По его музыкальному сигналу начинаются основные эпизоды ритуала: наделяют и благословляют молодых, заводят за стол и выводят из-за стола гостей и т. п. На свадебном пиру он развлекает *свадебников* песнями, танцами, частушечными наигрышами, пьесами «для слушанья» в форме свободных вариаций на одну или несколько тем сюитного типа. Такие пьесы в терминологии свадебного музыканта обозначаются как ***«попурри», «переборы», «переделки»***. Примечательно, что конкретный тематизм обязательных ритуальных наигрышей в современном репертуаре каждого музыканта достаточно свободен: что-то он «взял у дедов», музыкантов старшего поколения, что-то «снял с радио или пластинки», что-то подобрал по слуху из модной поп-музыки. (На одной смоленской свадьбе обряд благословения невесты сопровождался песней братьев Покрасс «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля» — ВС76.)

«Образ в себе» в рамках индивидуального бессознательного

В любом социуме доминирующим общественно-политическим тенденциям может противостоять яркая и сильная личность. На личностном «воспарении души» держится не только авторская, но и фольклорная культура, несмотря на преобладание в последней коллективного начала. Да, коллектив традиционной среды консервативно хранит накопленные духовные ценности в замкнутом пространстве своего мира. Да, этническое сознание, как формулируют социологи, по сути своей коллективно и «образ себя» воспринимается как «мы–образ»[7]. Но подлинный артист всегда чужие чувства переживает как свои собственные, превращая свое «я» в «мы», и наоборот. Точно также и незаурядный исполнитель устной традиции активно живет в фольклорном художественном тексте, каждый раз заново и по-своему его переживая и возрождая в иной ипостаси, иногда чуть раздвигая привычные рамки традиции и поневоле завоевывая новые рубежи. И когда стены замкнутой на себе, интровертной культуры дают трещину и туда проникают новые веяния, творческая личность легко их подхватывает, перемалывает на местной стилевой мельнице и превращает в материал, пригодный для пополнения традиционного культурного фонда, создавая таким образом условия для перехода инноваций в традицию. Именно такие личности своим незаурядным творческим поведением не позволяют традиции угаснуть.

[7] *Лурье С.* Метаморфозы традиционного сознания. СПб., 1994. С. 57.

Выдающиеся исполнители интуитивно ощущают свою избранность и нередко предпочитают петь или играть сольно.

Певица, обладающая ярким голосом и хорошей памятью, обычно становится лидером ансамбля. Про нее говорят «зажóга», «янá мильон песен знаеть» ей все песни «как чёрт на коже пишеть». Ее с удовольствием навещают или зовут в гости, чтобы послушать, подпеть, поучиться. В магнитофонную эру общественное уважение к такой исполнительнице стало выражаться новой формулой: «Умрёшь, а голос твой — никогда!». Вместе с тем есть старое поверье о возможности в песнях «проиграть свою долю» (пропеть, как крыловская стрекоза).

«В жизни своей я стоко сладкого не видала, сколько горького. Всю свою долю пройграла в вясёлых песнях. Муж был один — и тот неладúн: пил много, скандалил. В колхозе всю жизнь работала задарма: за трудодень тот ни чулков, ни штанов не купишь. У нас старики говорили: хорошему человеку Бог редко долю даеть. Видать, я не плохой человек!» (Т. Г. Езжелёнок, 1923, д. Крутое. ВС95).

«Я заводиха была песни играть: какая ни есть свадьба — всё мене зовуть. Я скажу открыто: больше мене нихто песен не знаеть, могу всю Москву и весь Ленинград песням засыпать. Бывало, как выйдем у поле, бабы говóрють: мы будем жать, а ты, Марья, пой! Мене матка ещё в детстве говорила: "Дочýшка моя, большое горе табе будеть, что так песни играешь!". И верно: семеро сыновей з войны не прийшли» (М. И. Кузьмина, 1893, д. Стеревнёво. УП73).

«Ты век не помрёшь: тебя за песни ети на тот свет не пýстять», — сказала соседка певице Л. М. Мацулевич (1913) в белорусской деревне Стрелкú после того, как та спела фольклористам весь цикл местных свадебных песен. В ответ на эту реплику Мацулевич обратилась к нам с просьбой: *«Отошлитя наши песни Рейгану в Америку и скажитя: "Вот табе песни стрелковских баб — тольки войной нейди!"»* (ВВ84).

В приведенном диалоге можно услышать осознанное носителями традиционной культуры представление об амбивалентной силе искусства: с одной стороны, греховно слишком много петь, с другой стороны, песнями можно укротить нечистую силу, воплощением которой в 80-е годы прошлого века согласно официальной пропаганде был американский президент Рональд Рейган, назвавший Советский Союз «империей зла».

*«Я свадьбы люблю. На свадьбе вольно себя чувствуешь: что хочешь, то и пой, как хочешь, так и пляши, что хошь, то и играй! Я любой заказ выполняю на любую песню, любой танец, а потом и своё играю — **попурри, переборы, переделки** всякие...»* (Г. Г. Степанов).

Свобода выбора репертуара, непредсказуемый полет фантазии — главное условие, главная пружина для воспарения творческого духа. Это одинаково ощущает любая творческая личность, как в традиционной среде, так и в об-

ществе современной цивилизации. Только традиционное сознание обычно не испытывает потребности прояснять свои подкорковые ощущения («образ в себе») словом. В этом отношении, приводимые в статье цитаты — редкое исключение.

Штрихи к портрету творческой личности

Ольга Федосеевна Сергеева (1922–2002), д. Щепуново УП

В богатейшем репертуаре выдающейся фольклорной певицы доминируют обрядовые песни и старая лирика, что свидетельствует о высоком художественном вкусе О. Ф. Сергеевой — ведь большинство ее ровесниц предпочитало петь новолирические песни романсного типа и песни советских композиторов.

Я общалась с певицей в течение 10 лет, начиная с 1971 года. От нее записано около 300 песен самых разных жанров и множество комментариев к песням и обрядам. Трижды я привозила ее в Ленинград на этнографические концерты Союза композиторов. Фирма «Мелодия» выпустила две большие пластинки с ее сольными песнями. В 1976 году музыкальная студия Ленинградского радио записала и выпустила в эфир мою почти часовую беседу с Ольгой Федосеевной. Разумеется, ее рассказы о своей жизни и местных культурных традициях постоянно перемежались песнями. Эта передача потом несколько раз повторялась по Всесоюзному радио (по-видимому, по просьбе слушателей).

Записи песен Сергеевой прозвучали в фильме Андрея Тарковского «Страсти по Андрею» («Андрей Рублев») и в фильме Лидии Бобровой «Бабуся» (Ленфильм, 2003). Петербургский композитор Леонид Десятников процитировал сергеевский вариант троицкой песни «Кумушки» в своем вокально-инструментальном цикле «Русские сезоны» (2000).

О. Ф. Сергеева родилась в д. Перелазы. По соседству жила замечательная певица Арина Федотовна Семенова (1902–1980)[8].

> *«Я с детства бегала к Василихе* (прозвище Семеновой по имени мужа, Василия. — *Е. Р.*) *слухать, як ина пяеть, пока все песни ейные не переняла. Но паю по-своему, як мне урютнее* (удобнее, уютнее. — *Е. Р.*). *Кажный паеть, як яму урютней. И в кажной песне по сто перямен».*

«Каждый поет, как ему удобно» и «В каждой песне по сто перемен». Этими словами певица подсознательно определяет своеобразные, индивидуальные признаки своего исполнительского стиля: виртуозное владение вокальной техникой микроварьирования, с «кружевом» ме-

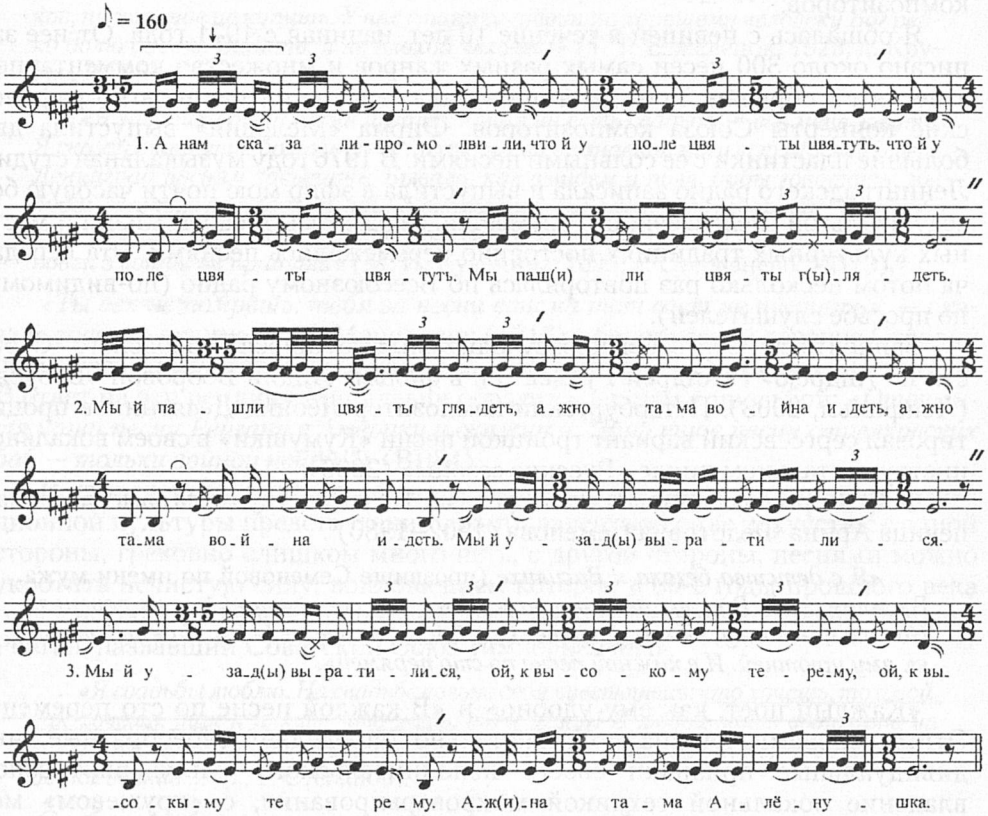
[8] А. Ф. Семенову мы записывали в экспедициях 1971–1978 гг.

лизматики вокруг отдельных звуков песенной мелодии, — на уровне ювелирно-изобретательной интонационной работы инструменталиста. Ей «урютнее» петь именно так.

Свободно пользоваться своим уникальным исполнительским мастерством О. Ф. Сергеева могла только при сольном пении, поэтому она, интуитивно ощущая свою творческую индивидуальность, предпочитала петь в одиночку. Пела обычно, вопреки общей усвятской традиции, негромко, прикрытым звуком, с опорой на головные резонаторы, интонируя мягко, эмоционально несколько отстраненно.

Свадебная поезжанская[9]

(невеста ждет жениха)



[9] Запись 1976 г. в студии Ленинградского радио. Расшифровка и нотировка автора.

А нам сказали-промолвили,
что й у поле цвяты цвятуть,
что й у поле цвяты цвятуть.
Мы пошли цвяты глядеть.

Мы й пошли цвяты глядеть,
ажно тама война идеть,
ажно тама война идеть.
Мы й узад воротилися[10].

Мы й узад воротилися,
ой, к высокому терему.
Ажно тама Алёнушка,
йна будила своих братов:
«Ах, вы братцы рòдные,
вы устаньте ранёшенько,
умывайтесь бялёшенько.

Вы возьмитя востры ножи,
вы идитя в чисто полюшко,
вы зрубитя бярёзыньку,
завалитя дороженьку,
не впуститя войну на двор!»

«Ой, ня бойся, Алёнушка,
мы тебе запрятаем,
мы за крýтую гору,
за точёные столбы».

«А мы точёные столбы
топорами посякём!
А тебе, Алёнушка,
мы с собою увязём,
ох, Ивановна, увязём!»

Дважды удалось записать Сергееву в праздничной ситуации, где она, естественно, лидировала в коллективном обрядовом пении — на Купальском поле в д. Церковище (УП73) и на свадьбе в д. Иванцево (УП78). Здесь полностью менялась «стилевая установка» певицы: голос переходил на «горловое» пение с опорой на грудные резонаторы, интонирование — на крупный штрих. Громкое, активное, скандированное пение вместе со всеми, ***«полевым голосом»***, как будто обретало древнюю магическую силу воздействия Звуком и Словом на Природу и Судьбу.

Владимир Прокофьевич Яковлев (1935), д. Удвяты УП

Мы впервые услышали мáстерскую игру гармониста в 1978 году на свадьбе и с тех пор встречались с ним ежегодно. Дважды приглашали его на этнографический концерт в ленинградский Дом композиторов и в Российский институт истории искусств вместе с неизменным партнером, скрипачом и гармонистом Василием Яковлевичем Шаховским (1912–1994), из той же деревни. В 1980 году оба музыканта выступали на ленинградском радио в прямой трансляции. В 1999 году Яковлев стал одним из героев документального кинофильма о жизни современной деревни, снятого по заказу немецкого телевидения[11].

Владимир Прокофьевич играет на фабричной гармони «Беларусь», которую он усовершенствовал с помощью дополнительных клапанов. Это расширяет диапазон звучания инструмента и дает возможность продлевать педальные звуки.

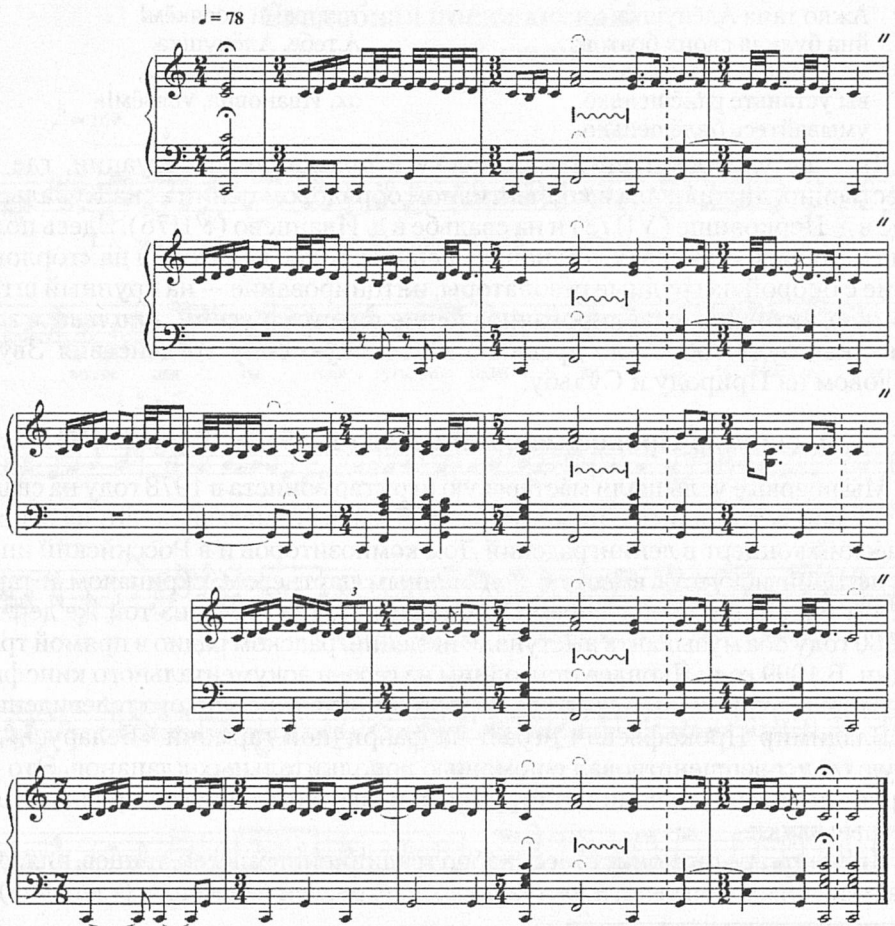
В репертуаре гармониста весь набор традиционных песен, танцев, плясовых и частушечных наигрышей, ритуальных наигрышей на свадьбе (*«марши»*).

[10] Нормативная структура строфы (abbc+cdde) в дальнейшем повторяется.

[11] «Abschied von Mechovoje»; режиссер И. Краузер (Берлин).

По-органному торжественно звучит в его исполнении свадебный наигрыш, сопровождающий обряд *надела* невесты. Под эту музыку родственники стоящей за столом невесты подходят к столу и бросают *наделяшки* (деньги в качестве свадебного подарка) на *надельный хлеб* (свадебный каравай). Следовательно, функция надельного наигрыша — сопровождение шествия, и музыка должна подчиняться равномерному движению идущих, т. е. быть явно маршевой, симметричной, двухдольной. В яковлевском же наигрыше каждое колено состоит из двух несимметричных частей.

Наделяная музыка[12]



[12] Запись и нотировка автора. Архивный шифр: УП78-36а01.

Музыкант свободно варьирует первую часть каждого колена (до пунктирной черты), произвольно расширяя или сужая ее (8 – 10 – 14 – 9 – 13), не соблюдая при этом равномерных акцентов. Таким образом, стилистически музыка первой части наигрыша воспринимается как речитативная импровизация, динамически подводящая к вытянутому на педали кульминационному субдоминантовому аккорду (техника вибрирующего меха с привлечением авторских дополнительных клапанов), после чего следует неизменная, четко маршевая, 4-дольная музыка второй части.

Сам гармонист определяет свою Наделяную музыку как медленную, протяжную: *«Каждый звук у ей долгий, тягучий — торопиться тут никак нельзя»*. При таком исполнении явственно проступает внутренний, семантический смысл обрядовой музыки — ее продуцирующая магия.

Мелодию своей Наделяной В. П. Яковлев *«перенял от деда-скрипача на свадьбе, когда ещё пацаном был». «Сильно она мне понравилась, с тех пор играю токо её. А левую руку сам подобрал. Играю по настроению — всякий раз по-разному»*.

Анастасия Андреевна Паничева (1924–2006), д. Хлевище УП

Творчество сказочницы А. А. Паничевой — уникальное явление в фольклорной культуре. Наше знакомство началось летом 1973 года, когда она наговорила на магнитофон 7 сказок и 2 былички, а при прощании попросила оставить чистую тетрадь для записи других текстов — *«Я тебе пришлю их по почте»*. С тех пор я неоднократно приезжала к ней в гости и регулярно, вплоть до 1984 года, получала от нее бандероли со сказками собственного сочинения.

Всего от Паничевой записано на магнитофон 18 сказок. 396 текстов она прислала по почте[13]. Кроме того, от нее зафиксировано множество быличек, анекдотов, присловий, метких выражений и т. п., которыми была расцвечена устная и письменная речь сказочницы. Другая особенность ее бытовых и художественных текстов — частые зарифмовки, создающие иллюзию раешного стиха.

Пытаясь понять природу ее творчества, я в своих письмах и при личных встречах задавала Анастасии Андреевне определенные вопросы. Некоторые из ее ответов могут в какой-то степени прояснить наши представления о самоощущениях творца в процессе создания художественного текста[14].

[13] 15 сказок были посланы по почте псковской фольклористке Г. И. Площук, также работавшей с Паничевой в 1980-е гг. По сюжетам они не совпадают с теми, что находятся в моей коллекции. См.: Сказки Псковской области. Псков, 2004. С. 209–246. (Любопытно, что, общаясь с Г. И. Площук, сказочница наотрез отказалась рассказывать — для нее к тому времени эпистолярная форма самовыражения стала привычной.)

[14] Выдержки из писем даются в моей редакции. Паничева писала сплошным текстом — без пробелов между словами, без знаков препинания и заглавных букв, с орфографическими ошибками, но в диалекте. Отрывки из бесед — расшифровка аудиозаписей.

«Ну, бабы, знаешь: где две бабы, там базар. Сидят, собравши, и начнут брехаться. А я им что-нибудь смéшное-потешное скажу, чтоб посмеялись (язык-то у меня ловко подвешен!). Ну, скажу, знаете, бабы, как толстая Настя у Лу́ках (г. Великие Луки. — *Е. Р.*) *пирожкам торговала? "Эй, говорит, налетай! Пирожки свежие: как куснёшь — так уснёшь, как захочешь — так ускочишь". Тисть! вилкой пирожок — хрясть! вилкой зуб. "Ой, говорит, какие свежие — даже вилку сломала". Так бабы помирают со смеху... Или вот про Хомку и Ярёмку — тоже смéшное. А я ж этого ничего не видела и не слышала. Откуда оно растеть — чёрт его знает. Как приходит, так и уходит, если не записать».*

«Мне, когда сижу долгое время одна, молча, любое может влазить в голову. А чуть кто появится, всё как дым улетает. Вот я и пишу вам, чтоб не потерялось. А вспомнить ещё раз то, что писала, не сумею. И может быть никогда».

«Я сама не могу себе объяснить почему, но так выходит: если думать, то придумывается, но очень скоро забывается. А чуть за что зацеплюсь — то за солдата, то за бедного, то за богатого, то за ведьму, то за чёрта там или за попа — и пойдёт в башку ***чепуха****. И лезет, лезет, лезет... Пиши — не забудешь. Не напишешь — второй раз уже не придумаешь. Вот такая петрушка у меня в голове».*

«Третьего дня задремала я в уборной. Проснулась, иду домой и говорю: "Бродяга ты, Машка! Где твой солдат Яшка?". Ну, так просто сказала сама себе. Обожди, думаю, что-то к этому Яшке прилепится. Ну и написала вам про кобылу Машку и солдата Яшку. Хорошо, что Марья (сестра, с которой жила сказочница. — *Е. Р.*) *спала. А проснись она, писанину спугнёт — и улетит... Или вот про Сата́ну. Эта Сата́на так мне надоедала! То ходила, то бегала, то скакала, да при том красивых девушек хватала и в подземелье таскала. А когда я её написала — надоедать перестала».*

«Если я выкрою время писать, то зараз полтетради в один день напишу (пять-шесть сказок. — *Е. Р.*). *Это в те дни, когда я не хочу ни шить, ни вязать, ни вышивать, — по воскресеньям или в какой другой праздник*[15]*. Может и не нужно вам столько чепухи — так вы её в корзину! И сейчас, сколько её толкается в моей башке! Но писать не на чем... Так вот сижу-вяжу, а они потолкутся и пропадут, выскочат и убегут. И сколько ещё разной чепухи прилетело и вылетело за тое время, что бумаги нет в магазине!».*

«Только не вздумай, Алёнушка, ничего присылать, окромя бумаги, не порти дружбу! Я ж тебе ничего не пошлю в ответ, у меня ничего своего нет — только костыли да машинка <...>. Спасибо, что нашла меня. Я ж раньше своей чепухи не писала. А встретила тебя — пишу и сплю, и жру, и башка не так болит. Хоть и пустое, может, это, но мне легче — меньше лезет в башку о себе лично».

[15] Рукоделием А. А. Паничева зарабатывала себе на жизнь: её пенсия по инвалидности до 1974 г. — 8.50 р., затем — 20 р. в месяц.

Post scriptum

«Фольклора» в том значении слова, которое установилось в фольклористике полтора века тому назад, у народа действительно нет. Но в экспедициях первых лет второго тысячелетия от Р.Х., когда самые медвежьи углы нашей необъятной Родины уже охвачены паутиной СМИ и слово «фольклор» постоянно звучит в эфире, собиратели при первом же знакомстве с информантами могут услышать:

– *А-а, вы за песням к нам? — За фольклёром, значить.*

– *Ой, девки, опять фольклёр к нам приехал!*

– *Я против вашего фольклёра! Я его не уважаю! Вы что — нас за отсталых держитя?!*

В трех цитатах — три взаимоисключающих смысла «чужого» слова:
1) «фольклор» — это народные песни;
2) «фольклор» — это собиратели;
3) «фольклор» — знак темноты и невежества, знак «не нашего», знак «они–образа».

Традиционная культура как предмет науки: опыт определения границ

А. Ромодин

Восприятие восприятий: к изучению традиционного звукотворчества

Традиционное искусство может восприниматься по-разному. Многозначность восприятия порождает несходство взглядов, различие подходов. Все позиции, разумеется, имеют полное право на существование. Тем не менее, в научной мысли нашего времени отчетливо обозначилась тенденция не только к разнообразию, но и к свободе, гибкости и даже своего рода смягчению методов исследования. Подобный взгляд на изучение традиционной музыки сформулирован И. И. Земцовским в оригинальной по форме работе — стихотворении в прозе — со знаменательным названием «Отдохнем от детерминизма». Этой небольшой, но чрезвычайно насыщенной статьей символически венчается юбилейная книга ученого[1].

Сегодня мы не можем ограничиться жестким, детерминированным изучением одних лишь структур текста. Для осознания живой, текучей, беспрестанно меняющейся народной традиции такого рода методики оказывается явно недостаточно. Необходимо обращение к контексту. Однако, что подразумевается под этим контекстом? Обычно — исполнительство, приемы инструментальной игры или способы вокального звукоизвлечения; шире — особенности функционирования музыканта в традиции. Другой ракурс — обращение к семантике, опыты создания разнообразных реконструкций, привлечение материалов по народной терминологии, использование сравнительных методов изучения. Вся эта проблематика имеет несомненную значимость. Тем не менее, что-то чрезвычайно существенное постоянно ускользает от исследователей. К какой цели направлены все наши поиски? Что мы стараемся изучить? Думается, что одна лишь постановка подобных вопросов

---

[1] «Типология (подчеркну — не наша исследовательская, всегда гипотетическая типология, а реальная типология самой традиции) в самых различных разрезах <...> *пронизывает* традицию и тем спасает ее от разрушения, от эрозии бесконечных искажений, нарушений. <...> Ошибка в традиции *не исправляется*: «черновиков» не существует, и традиция, как говорят иногда о людях, не учится на ошибках, она ими *живет*. <...> Ошибки приходят и уходят. А дерево традиции продолжает расти. Мы устали от детерминизма чуть ли не в той же мере, как от *вертикального* историзма, который часто ассоциировался для нас с исторической необходимостью». См.: *Земцовский И. И.* Отдохнем от детерминизма // Из мира устных традиций: Заметки впрок. СПб., 2006. С. 213–215.

имеет немалое значение. Ответы на них может дать поиск экспериментальных тем, проблем, аспектов, рассматриваемых с помощью не вполне обычных исследовательских «инструментов». Один из подобных инструментов предоставила конференция, посвященная юбилею И. И. Земцовского. Внимание участников встречи было обращено к феномену *восприятия*[2].

Человек, живущий в традиции, воспринимает ее целостно и одновременно обладает способностью улавливать каждый из множества взаимопроникающих элементов культуры. Человек творящий постигает, прежде всего, себя самого, уясняя и процессы собственной деятельности, и ее результаты — конкретные художественные образцы. Однако и остальные по-своему ощущают смысл творческого акта. Восприятие может обнаруживать различные эмоциональные черты: от удовольствия, восхищения — до несогласия, отрицания. Весь этот спектр чувственных откликов характерен для людей, принадлежащих к одной культуре, живущих в одной местности и даже в одной деревне. Воспринимается и творчество, и человек его создающий. Другими словами, воспринимается и текст, и создатель этого текста. Образуется длинная цепь восприятий. Отношение и к собственному творчеству в разных случаях может быть различным. Незаурядная певица Евдокия Васильевна Боровикова (из деревни Лобынщина Усвятского района Псковской области), увидев напечатанными в журнале «Огонек» тексты своих песен и собственную фамилию, указанную на соответствующей странице, была невольно обескуражена. Последовало строгое объяснение: «Это — не мои песни!» Евдокии Васильевне показалось более чем странным присвоение ей авторства текстов, несмотря на то, что подписанные имя и фамилия не подразумевали, конечно, ничего подобного. Эта выдающаяся певица, между тем, всегда чувствовала собственное превосходство над остальными, знала цену своему таланту, порой сознательно отдалялась от окружающей среды. Человеческое отстранение также чувствовалось постоянно. Осознавая собственную принадлежность к социальной жизни традиции, исполнительница психологически, тем не менее, ощущала себя особенной, не похожей на других. Более всего подобное отъединение проявлялось именно в творчестве. Знала множество песен

[2] Пафос изучения человека, втягивающего в себя все культурные линии, нити традиций, неоднократно провозглашался И. И. Земцовским. Восприятие — одна из возможных связующих нитей. «В центре этномузыковедческой концепции оказывается Человек. Через него и в нем пересекаются решающие интонационные линии творчества — исполнительства — восприятия. В нем происходит и досказывание недосказанного, столь необходимое искусству как художественному общению» (*Земцовский И. И.* Теория восприятия и этномузыковедческая практика // Советская музыка. 1986. № 3. С. 68); «В центре этномузыкознания находится (или должен находиться) человек (этнофор), его синкретично-музыкальная деятельность, т. е. прежде всего освященное традицией интонирование» (*Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 152).

и непрестанно их пела одна. Несмотря на необычайное уважение к певице, далеко не все окружающие желали признавать ее исключительность, видя в ней обычную крестьянку. И в своей, и в соседних деревнях звали ее попросту Авдошкой[3].

Многие одаренные народные певцы и музыканты отчетливо осознают собственные таланты и умения. Для инструменталистов черты подобного самовосприятия особенно типичны. Гармонист Николай Иванович Данилов (из деревни Меховое Городокского района Витебской области) признается: «Моим "Страданиям" нет начала и конца. В любой момент можно начать петь. Это — бесконечные "Страдания". Я их сам сочинил». Этот музыкант вообще любит поговорить о собственных достоинствах. Подобное его свойство прекрасно известно другим гармонистам и воспринимается ими без особого воодушевления. Между тем в приведенном высказывании несколько шутливо, но определенно выявляется осознание наигрыша как собственное сочинение. Процесс создания формы понимается здесь философски. Нескончаемость звука аргументируется «бесконечностью» текста. Музыкальное выражение беспредельно — ему нет «ни начала, ни конца». Такого рода представления о протяженности, долготе звучания свойственны многим традиционным музыкантам. Идея бесконечности темброинтонации проявляется у некоторых инструменталистов в специфике построения форм, соответствует порой их биографии, судьбам, особенностям типов творческой личности.

Для многих певиц характерно стремление к безграничности звучания, необъятности заполнения пространства, времени, особенно в «кличевых», «зовных» обрядовых событиях, ситуациях. Эта же «безраздельность» свойственна и внутреннему миру человека, выражаясь в его стремлении к соприкосновению, слиянию с другими. В приведенном высказывании с настойчивостью подчеркивается призыв к активному восприятию, с значимостью предложения: «можно начать петь» и со знаменательным уточнением: «в любой момент». Смысловой акцент поставлен на характеристике времени, движения. Течение, следование, процесс означают не только неуклонность в изменении материала, но и соотносятся с особенным пониманием его «авторства». Автор декларируется, но он же и «расплывается». Создатель — он и, вместе с тем, не он. Автор не осознан бесповоротно, но подразумевается решительно. Ведь это — его собственность, его «материя», принадлежащая ему безоговорочно. Но сам материальный «остов» не столь важен; первостепенным становится внутренняя потребность человека к личностному звуковому выражению, творческому самовыявлению. На первый план выступает инту-

[3] Духовный стих («Как залезло красное солнце за темный лесочек») и толотная песня («Василь, Василь-василечек») были записаны от Е. В. Боровиковой в 1989 г.; опубликованы фотокорреспондентом «Огонька» Ю. Феклистовым (*Феклистов Ю.* Последние свидетели // Огонек. 1990. Март, № 12 (3270). С. 8–9).

итивная художественная воля. Исполнительский акт приравнивается к созданию текста, воплощаемого в «музыкальном веществе». С одной стороны, человек погружен в собственную традицию, совершенно с ней соразмерен. С другой стороны, автономность, самодостаточность художника непреклонно подчеркивается. Целостная традиция безоговорочно принимает человека, с неповторимыми и многообразными чертами его внутреннего мира. Целостный человек, в свою очередь, свободен и открывается собственной традиции, с присущим ей множеством свойств и особенностей[4].

Музыкант «оживляет», «авторизует» предоставленный ему культурой материал. Внутри акта творчества зарождаются и совершаются в реальности процессы восприятия. Многообразные соприкосновения с другими людьми ассоциативно отображаются в человеческом существе. Круг впечатлений воплощается в звуковой палитре красок. Различные приемы артикуляции запечатлеваются двумя основополагающими принципами (методами) существования музыканта. В этих принципах — смысл, начало творческого самораскрытия исполнителей и понимания, восприятия слушателей. Первый метод предполагает сильнейший эмоциональный посыл, способствующий целостному овладению формой: мотивно-артикуляционному и ритмоинтонационному объединению, темброво-фактурному расслоению. Все исполнительские средства смешиваются в экспрессивном звуковом потоке. Главенствуют широта и свобода движений, волевое внутреннее их переживание, активная звукотворческая устремленность. Второй исполнительский принцип (метод) соседствует с первым. В этом, другом, случае крупное ви-

[4] Предоставляемый художественный материал словно присваивается исполнителем. Человек получает от традиции могущественный дар и по-своему распоряжается им. Творческое «вещество» заново сочиняется, вновь воспринимается. Процесс воссоздания — бесконечен. Его порождающая сила — в соединении, слиянии. Художественный импульс непрерывно передается, воспринимается, но начальное побуждение зарождается в глубине натуры исполнителя. Эта особенная — творческая — воля повсюду присутствует. Влияние ее — безгранично. «Неосознанность авторства не подразумевает, конечно, отсутствия авторства или творчества вообще, но она несомненно подразумевает особый характер творчества» (*Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Становление литературы. Л., 1984. С. 48). При всех имеющихся различиях в любых традиционных культурах первостепенным оказывается *объединяющий воздействующий* импульс. Его источник — самовыявление исполнителя. В восточных традициях «каждый раз музыкант выступает как соавтор тех канонизированных в культуре образцов, которые создаются на основе многочисленных исполнительски-авторских версий выдающихся музыкантов» (*Юнусова В. Н.* Творческая личность в истории исполнительства классической музыки Востока // Вопросы инструментоведения. СПб., 1995. Вып. 2. С. 127). Создаваемая музыкантом спонтанно звуковая материя неотделима от глубинных многообразных представлений воспринимающих ее слушателей. Главенствует непосредственный человеческий контакт. Традиционное восприятие оказывается всепроникающим, универсальным, не имеющим границ культурным феноменом.

дение формы сохраняется, но предстает в свернутом, как бы уменьшенном виде. Эмоциональный посыл словно сжат, но концентрация сберегается, экспрессия чувств остается. Артикуляционно-двигательная направленность, слитая с логикой звуковедения, ощущается и реализуется еще отчетливее. Принцип эмоционального «сжатия» вызывает остроту внутренних представлений, проявляемых теперь, однако, с естественной сдержанностью. При использовании первого — побудительного метода созерцательный смысл исполнительских переживаний и воплощений (прежде всего свойственный второму способу — творческому самоуглублению) сохраняется. Процессы — взаимопроникаемы. Происходит постоянное чередование контрастных исполнительских средств. Переходы, переключения из одного состояния в другое порождают небывалое чувственно-артикуляционное высвобождение. Подобные методы использования противоположных творческих состояний принципиально значимы для практики и инструменталистов, и певцов. Контрастные исполнительские способы дополняют друг друга, содействуя достижению конечной цели: свободе личностного самоизъявления. Эмоциональному взрыву, например, подчас сопутствуют звукотворческие преувеличения, выраженные в нарастании скорости, усилении динамики, утрировании артикуляционно-двигательных средств. Преобладает решительная, волевая исполнительская «краска», преподносится смелый, чуть ли не «ораторский» пафос. Однако внутренняя напряженная чувственная линия остается. Естественность звуковедения, приобретенная в иной атмосфере, в другой обстановке — камерной, творчески-уединенной — сберегается. Чувственно-артикуляционная открытая преувеличенность суггестивного творческого акта, отзываясь, обязательно присутствует в случае противоположном, — предполагающем поиск максимальной простоты, естественности, минимизации исполнительских ресурсов[5].

Для традиционных музыкантов использование контрастных исполнительских методов имеет особенное значение. Умения подобного рода приобретаются исподволь, нередко — интуитивно, порой — осознанно, но всегда — органично. В некоторых случаях музыканты сами создают условия,

[5] Основополагающие творческие принципы, ощущаемые, реализуемые, воспринимаемые внешне и внутренне контрастно, типичны для музыкантов, принадлежащих к любым стилям, эпохам, народам. Академическим европейским исполнителям также всецело свойственны подобные чувственно-артикуляционные предрасположенности, полярные состояния. Контрастные творческие методы — универсальны. Профессиональный и человеческий планы объединяются: воплощаются, воспринимаются целостно, одномоментно. «У деревенских музыкантов склонности и способности к обнаружению в своем творчестве полярных звуко-эмоциональных планов неотступно, беспрерывно присутствуют. Для традиционного искусства эти приверженности вообще становятся определяющими» (подробнее см.: *Ромодин А. В.* О творческом поиске народных музыкантов // Временник Зубовского института: Лапинские мотивы. СПб., 2008. Вып. 1. С. 64).

необходимые для овладения чувственно-артикуляционными приемами и средствами. Существенная роль при этом принадлежит восприятию. Музыканты играют дома — для себя, родным, друзьям, или на улице — знакомым, односельчанам. Звукотворчество непосредственно принимается окружающими. Но и в подобных ситуациях музыкант имеет полную возможность использовать контрастные исполнительские средства. В одних случаях преобладают созерцательные, в других — острые творческие эмоциональные состояния, выражения. Все ситуации различаются между собой по типу восприятия: непосредственного (при исполнении, например, на улице, для слушателей); опосредованного (при интимном музицировании «для себя»). В некоторых случаях слушатели невидимы, но существуют. Подобная обстановка может сознательно создаваться музыкантами. Играя в уединении на вечерней деревенской улице, они, тем не менее, остро ощущают присутствие незримых, но воспринимающих слушателей. «Лабораторно», в некотором роде искусственно, музыканты намечают условия к овладению контрастными звукотворческими методами. Случаи с неочевидными слушателями нечасты, но их оригинальность показательна: восприятие носит разнонаправленный характер. Вносимые в реальность, чуть ли не намеренно создаются своеобразные цепи восприятий. Музыкант обращается одновременно к себе и ко всему окружению, но слушатели, адресаты остаются невидимыми. Тем не менее, и эти чрезвычайные, особенные случаи естественным образом воспринимаются, предстают явлением обычным, повседневным[6].

В различных ситуациях акты творчества протекают по-разному. Но повсюду, тем не менее, восприятие материала основывается на внутренних состояниях исполнителей и слушателей. Художественные методы музыкантов неотделимы от сопутствующей обстановки. На исполнительские состояния воздействует и соответствующее случаю восприятие. Однако все же именно творческие методы музыкантов оказываются тем фундаментом, «ядром», из которого как бы вырастают отклики, ответы, переживания. Образуется сво-

[6] Одновременно у человека присутствовало чрезвычайное желание слушать. Последовательное звучание одного и того же наигрыша неизменно воспринималось по-разному. «Слышание» одинакового, но, по нормам традиции, беспрерывно интонационно изменяемого материала оказывалось в каждом новом случае несходным, неодинаковым. В восприятие музыки неизменно включался предшествующий звуковой человеческий опыт. Интенсивная субъективная слушательская реакция — универсальный феномен. «Одно и то же произведение может вызвать <...> различный отклик у разных людей. Это очень тонкий вопрос, механически не решаемый. В самом деле, с одной стороны, мы воспринимаем саму материю данного искусства, а с другой стороны — отрываемся от этой материи, привлекаем другие субстанции (в виде ассоциаций, синэстезии и т. п.). В таком преодолении исходного материала искусства, превращения его в психическую и образотворческую энергию выступает фактор самореализации слушателя, зрителя» (*Земцовский И. И.* Теория восприятия и этномузыковедческая практика // Указ. изд. С. 63).

его рода система координат, втягивающая в себя все стороны происходящего события. Внутри этого ситуативного «поля» пересекаются самые неуловимые факторы восприятия исполнителей и слушателей, их внутренних состояний, творческих методов. В любой обстановке — открытой, закрытой — непременно присутствуют контрастные художественные намерения и осуществления. И уединенные, и предполагающие адресата ситуации содержат полярные, противоположные друг другу исполнительские методы: экспрессию и созерцание, побуждение и отстранение. Рассмотрим последовательно различные случаи и взаимосвязанные с ними внутренние состояния музыкантов и слушателей. Чувственно-смысловой доминантой всех ситуаций оказываются творческие методы исполнителей, основанные на самовосприятии.

Открытые ситуации
(Творческое побуждение)

Традиционные исполнители без чрезмерной видимой напряженности создают неповторимые образцы звукотворчества. Сила воздействия, стремительность восприятия непосредственно вырастают из предрасположенности музыкантов к гибкому сочетанию контрастных эмоционально-художественных методов. Сложнейшие задачи, решаемые академическими исполнителями упорным многолетним трудом, создателями народного искусства преодолеваются значительно быстрее. Традиционная жизнь сама по себе как бы создает, оформляет ситуации, способствует зарождению у музыкантов различных по эмоциональному свойству творческих состояний. Исполнительским инициативам содействуют происходящие в реальности события. Накаленная атмосфера ритуалов предполагает особенно экспрессивную манеру пения, игры на инструментах. Экзальтированность обстановки побуждает музыкантов к чрезвычайной темброинтонационной активности. Исполнительски-артикуляционные преувеличения приветствуются, поощряются слушателями, танцорами, участниками ритуала. «Играйтя, братка, так вашу мать! Як звярьё! Где цимбалист? Одним тоном — и дуем, и дуем!» — вспоминает Антон Александрович Василевич (из деревни Завороты Глубокского района Витебской области). Подобное восприятие, со столь острым чувством вспоминаемое старым цимбалистом, характерно для возбужденных ситуаций музицирования. Исполнительский посыл вызывается чрезвычайным волевым напором, неудержимой чувственной настроенностью присутствующих. Музыканты, со своей стороны, воздействуют на общую взволнованность, усиливают ее звучанием инструментальных голосов. Происходит непрерывный обмен внутренними импульсами; создается максимальное исполнительское напряжение. Образуются процессы интенсивного самопобуждения. Исполнитель внезапно «взрывается»; неукротимая внутренняя эмоция ищет выход наружу — во внешне проявляемую темброартикуляцию.

Активности творческого выявления способствует спонтанность, открытость ритуальной обстановки. Однажды нам довелось наблюдать подобное. Певицы, оказавшиеся в кузове украшенного обрядовыми деревьями грузовика, не сговариваясь, грянули вдруг свадебную песню, сопровождая ее сокрушительным топотом. Возникшая внезапно песнепляска продолжалась затем стремительно и мощно. Такого рода формы исполнения типичны не только для уличных ситуаций, но предполагаются и в домашних условиях, например, во время свадебного пира. Безудержная, порой разгульная эмоция сопутствует обрядовым песням, звучащим одновременно с ритуальной пляской (с сопутствующими ей ударами ног, размахиванием рук, качанием корпуса). Внутренняя энергия выражена во внешних — экспрессивных двигательно-артикуляционных средствах. Открытый, прямой исполнительский посыл предопределен, продиктован самой ситуацией. Экстатичная свобода творческого выражения вызвана и эмоциональностью внутренних импульсов, и интенсивностью, непринужденностью восприятия, общения[7].

Открытые ситуации
(Творческое отстранение)

В других случаях совершаются обратные процессы. Иная обстановка располагает к проявлению противоположных — созерцательных — творческих намерений. Звучанию лирических, колыбельных песен, духовных стихов свойственны сдержанность, простота исполнительского выражения. В подобных ситуациях певцы ориентируются на прямое слушательское восприятие. Е. В. Боровикова вспоминает: «Батька, бывало, поет, да еще и ногой пристукивает!» Благородную, несколько суровую свою исполнительскую манеру Евдокия Васильевна заимствовала от отца, знавшего множество лирических песен. Юношеский опыт восприятия на всю жизнь сохранился

[7] Соприкосновения собирателя и традиционных исполнителей протекают по-разному. Любые формы исследовательского восприятия ценны, значимы и могут принести в каждом новом случае пользу. Необходимо учитывать, однако, разнообразие фольклорных ситуаций. Особенности обстановки диктуют свои примечательные взаимоотношения, отличные от других контакты, тон человеческого общения. Участие собирателя в реально происходящем традиционном событии оказывается незаменимым именно с точки зрения восприятия. Увидеть, почувствовать «открытость» ситуации, погрузиться в атмосферу обряда, ритуала — бесценный опыт исследовательских впечатлений, навсегда остающийся в памяти. Действительно, воспринимая традицию лишь со стороны, «наблюдая (фиксируя тем или иным способом) конкретное явление фольклора, мы не можем зафиксировать многие виды связей этого явления с реальной жизнью участников события (например, психологический контекст или влияние условностей данной малой социальной группы)» (*Покровский Д. В.* Фольклор и музыкальное восприятие // Восприятие музыки. М., 1980. С. 244).

в памяти. С волнением, трепетом, вновь и вновь певица припоминала давние впечатления. Ведь узкий домашний круг подразумевает особенную сдержанность исполнения и слушания[8].

Игра музыкантов-инструменталистов в общении с близкими людьми приобретает подчас спокойные, мягкие черты. Проступают самые глубокие свойства, чувства исполнителей. Нередко музыканты играют собственным женам. Звучание инструмента в этих случаях, казалось, достигает глубин человеческой души. Все подобные — открытые — ситуации порождаются самой жизнью. Творческие намерения, переживания исполнителей вовлекаются в атмосферу события. Любые — и созерцательные, и экспрессивные — внутренние состояния словно вытекают из обстоятельств. Овладение исполнительскими методами происходит естественно, непринужденно. Чувственно-артикуляционные процессы предопределяются открытостью ситуаций. Искусству музицирования сопутствует непосредственность восприятия.

Закрытые ситуации
(Творческое отстранение)

Различные по содержанию исполнительские ситуации с математической точностью разграничить невозможно. Гибкие, пластичные эмоциональные состояния музыкантов словно перетекают друг в друга. Между тем, основополагающие — контрастные — исполнительские методы повсюду, неизменно присутствуют. Средства для их осуществления отыскиваются в жизни, извлекаются из различных по своему эмоциональному характеру случаев[9]. Полученный опыт переносится из одних ситуаций в другие. В обстановке творческой «лаборатории», уединения музыкант применяет средства, найденные при исполнительстве в открытом общении. Одновременно ищутся, оттачиваются те способы, которые воплотятся в момент прямого контакта со слушателями. Именно в закрытой обстановке музыкант прежде всего про-

[8] Спокойствие, сдержанность эмоций могут оказаться свойственными и многочисленному собранию. Певцы порой даже договариваются о характере и силе звучания. Подобные случаи из практики южнорусских исполнителей приводит и поясняет В. М. Щуров: «Очевидно, пение вполсилы связано с особыми условиями: например, когда много певцов собралось в тесной хатенке во время посиделок либо "беседы "». См.: *Щуров В. М.* Манера пения вполголоса в русской народной традиции // Звук в традиционной народной культуре. М., 2004. С. 236.

[9] Относительно недавно была предложена типология фольклорных ситуаций, демонстрирующая механизм порождения появляющихся в тех или иных случаях различных голосовых реакций. См.: *Морозов И. А.* Семиотический анализ ситуаций звукопорождения в русской традиции // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 62–76.

веряет собственную готовность к эмоциональным переключениям, чередованиям исполнительских методов. Уединенные ситуации не так-то легко обнаружить; по сравнению с повседневными или ритуальными деревенскими событиями они не столь заметны в традиционной среде. Тем не менее, музыканты с той или иной степенью откровенности вспоминают о подобных случаях. «Бываеть, якая неприятность — я тада за цимбалы, и переменятся мысли — усё ужо», — признается А. А. Василевич. Для многих исполнителей свойственна приверженность к длительному музицированию «для себя». Музыкант при этом не обязательно играет «в полную силу». Звучание инструмента смягчается; исполнитель полностью погружается в мир собственных представлений и чувств. Подсознательные, медитативные процессы преобладают. Нам доводилось бывать свидетелями такой необыкновенной игры. В минуты внутренней сосредоточенности происходит поиск той наивысшей откровенности, той правды звукового выражения, которая присуща искусству народных музыкантов. Подобные процессы совершаются во взаимопроникновении рациональных и интуитивных творческих ощущений. «На гармони надо так играть, чтоб щупать её. Я хочу превзойти тых музыкантов — просто щупаю, щупаю!» — свидетельствует Иван Иванович Ивлев (из деревни Бычиха Городокского района Витебской области). Экономя средства, музыкант вместе с тем стремится к максимальной естественности исполнения. Артикуляционному сосредоточению сопутствует особенная глубина чувств. «Игра *от души*, а не в компании — совсем другая игра», — сообщает Василий Михеевич Терешев (из деревни Вировля Городокского района Витебской области). Виртуозному стилю этого гармониста вообще свойственна необычайная «близость» пальцевых прикосновений, легкость «скольжений». Вслушивание в голос, тембр инструмента сочетается с абсолютным погружением «в себя». Музыкант пребывает во внутреннем созерцании и словно отстраняется от внешнего мира.

Медитативности, самоуглубленности может порой сопутствовать даже не вполне «ясная» игра, выраженная в неполной, динамически смягченной, словно бормочущей интонации. Это полубессознательное звукотворчество содействует непринужденности осязательных процессов, пробуждая необыкновенное чувство исполнительской свободы. В противоположных — открытых, экспрессивных случаях музицирования ранее найденные музыкантом созерцательные ощущения сберегаются, и как бы заново воссоздаются. Образуются тончайшие процессы самовосприятия. Средства, используемые в сосредоточенном состоянии, при взрывчатой динамичной игре сохраняются и сочетаются с другими — контрастными. Прямое положение корпуса, неподвижность лица, застывший взгляд, чуть склоненная в сторону голова — все эти способы исполнительского отстранения типичны для творчества музыкантов и используются ими при игре в любых ситуациях. Подобные средства оказываются словно продолженными в темброинтонации и момен-

тально улавливаются слушателями. Воплощаемые в звуке душевные движения как бы еще и подчеркиваются, усиливаются под воздействием тембра инструмента. Певческий же голос предстает совершенно иным — хрупким, и, вместе с тем, сокрытым, тайным. В вокальных формах и средствах выявляются самые неповторимые оттенки. Здесь безраздельно главенствуют интуитивные творческие свойства и способы выражения.

В уединенной обстановке певица предрасположена к глубокому, трепетному проявлению собственных чувств. Происходит овладение самыми гибкими, изощренными приемами звуковедения[10]. Чуть слышно, «для себя» напевая, деревенские исполнительницы словно вновь осваивают давным-давно известный, многократно повторенный, познанный в совершенстве музыкальный материал. Звучать при этом могут напевы самых разных жанров, в том числе и обрядовые, запрещаемые к «игре не в свою пору» — календарные, свадебные. Все песни — и не приуроченные, и соответствующие определенному времени года, исполняются здесь скромно, скрытно — «себе» и «для себя». Бесконечно знакомые напевы беспрестанно рождаются, вновь повторяются. Свободная от необходимой в обрядовых условиях звуковой интенсивности, жесткости, певица беспрепятственно ищет, использует любые исполнительские средства. Образуется своего рода певческая «лаборатория». Закрытость ситуации способствует углубленному вокальному поиску. Определяющими становятся внутренние состояния исполнительницы. Тончайшие самоощущения оказываются источником для всех — физиологических, темброинтонационных — манипуляций голосом. «Уход в себя» может подчас достигать степени полной прострации. Полная растворенность» содействует обнаружению особенной эластичности интонации. Именно подобная психоэмоциональная установка содействует появлению выдающихся, склонных к лирической манере звуковедения традиционных певиц. В высокую простоту и совершенство выражения эти исполнительницы вносят чрезвычайно чувственные черты. Глубокая созерцательность интонации вливается в ритмически-упругий, мелодически-выверенный звуковой поток.

Текучесть контрастных способов-состояний во многом предопределяется разнообразием ситуаций. В одних, закрытых случаях, например, при прядении в одиночестве, звучание голоса дополняется стуком, рокотом

[10] О способах исполнения «тонким голосом» (с применением лишь головного резонатора) и приглушенным звуком с помощью «микста» (пении, основанном на объединении грудного и головного резонаторов) сообщает Е. В. Ефремов. «И микст, и тонкий голос могут использоваться традиционными певцами в сходных бытовых ситуациях: во время пения "для себя" (про себя), чтоб соседи не слышали, при убаюкивании ребенка, в минуты физической или душевной усталости, в процессе сосредоточенной домашней работы, при пении в помещении». См.: *Ефремов Е.* «Тихое пение» и «тонкий голос» в песенном фольклоре украинцев // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука. СПб., 2003. С. 127.

прялки. При взятии звука певицей используются разные тембровые краски, динамические оттенки. Но при восприятии другими людьми (на посиделках, при прядении сообща), также применяются различные средства — и направленные к слушателям, и обращенные внутрь себя. Состояния личностной творчески-эмоциональной прострации обнаруживаются и в открытых ситуациях. Подобные случаи, имеющие предельно субъективный характер, свидетельствуют о гибкости человеческих переживаний, с особенной отчетливостью показывают невозможность подвергнуть их жесткой дифференциации. И ситуации, и состояния оказываются зыбкими, переменчивыми и словно перетекают друг в друга. Исполнитель находится в окружении присутствующих, но обращается к собственному опыту, воспоминанию, воссоздает внутри себя прошлую, похожую, чуть ли не аналогичную настоящей, атмосферу события. Человек моделирует в своем сознании иллюзорную, несуществующую ситуацию. Тем не менее, внутренние представления как бы реконструируются, реализуются в действительном, подлинном событии. Однажды именно в такой обстановке нам довелось увидеть и услышать Феклу Андреевну Васильеву (из деревни Шумилово Велижского района Смоленской области). Исполнительница пела «за прялкой» при слушателях, но оказывалась как бы совершенно отъединенной от реальности, пребывая одновременно в двух пространственно-временных мирах: в сиюминутном, реальном и — прошедшем, вспоминаемом, переносящим ее к другим людям, давним событиям. Не только дома, но и вдали от всех, в лесу, неприметно, чуть слышно, мог звучать одинокий голос. Напев раздавался в обстановке полной закрытости. Певица, уединяясь, находилась в состоянии медитативного созерцания[11].

[11] Напев звучал в полном одиночестве. Но его «материализация» была неотделима от внутренних представлений певицы. Активный творческий посыл основывался на запечатленных в памяти ассоциациях, на самовосприятии, содержащем контрастные чувства и инициативы. Исполнительское побуждение подразумевало внутреннюю готовность оказаться услышанной. Творческая мощь самораскрытия непременно предполагает отклик, сопереживание. Форма напева, однако, дана всем и каждому. Одновременно поэтому существует противоположный смысл восприятия. В присутствии слушателей певцы и музыканты обращаются не только к собственному умению и чувству, но и к самой традиции, дарующей целостное творческое знание форм всем своим представителям. Образуется комплекс соотношений между артикуляционно-психологическими инициативами исполнителей и заранее подготовленным понимающим откликом слушателей. Традиционный опыт открыт для всех. Именно эти свободные творческие «перетекания», открытые для каждого, рассматриваются Г. И. Мальцевым: «Речь идет, разумеется, не о банальной ситуации, когда певец (певица) поет “для себя”. “Отсутствие слушателя” мы понимаем как вполне конкретную эстетическую категорию восприятия текста другим лицом. <...> Художественное сознание певцов и слушающих равно активно». См.: *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л., 1989. С. 155–156.

Закрытые ситуации
(Творческое побуждение)

В ситуациях скрытого, «замкнутого» творчества предполагается использование не только сосредоточенных, но и контрастных — экспрессивных, побудительных исполнительских методов. В подобных случаях преобладает открытая, активная эмоция. Но и противоположная краска подспудно, неизменно присутствует. Чрезвычайный накал чувств сопутствует совершаемым в уединении причитаниям по умершим — близким, родным. Плачея, скрываясь, покинув всех, удаляется в лес, поле, где голосит в совершенном одиночестве. Колоссальный выплеск эмоций, проступая во всхлипах, рыданиях, вырываясь наружу, понижает напряжение, освобождает человека. Лирическое начало обозначено в напевной мелодической линии плача. Именно это противопоставление физиологического и звукоинтонационного планов создает резкий контраст. И в мелодии голошения, и в стенаниях содержится экспрессия исключительной силы. Этому выплеску чувств сопутствует совершенный уход «в себя», безграничное самоуглубление. Плачея, пребывает в бессознательном состоянии, «трансе». Сочетание различных психоэмоциональных планов создает особую естественность их звукофизиологического воплощения. Отдельные вопленицы в течение многих лет были привержены чуть ли не к каждодневной практике плача. Длительное активное личностное выявление совершалось потаенно. Опыт использования контрастных творческих методов приобретался в ситуациях, полностью закрытых от внешнего восприятия. Однако преобладал в них открытый, экспрессивный способ выражения. Эта антиномия типична для народной традиции.

Музыканты-инструменталисты также нередко используют энергичную манеру игры в условиях, не предполагающих слушателей. Первостепенным оказывается активный исполнительский импульс. В подобные минуты музыкант находится во власти вдохновения. Тогда творческую силу он черпает исключительно из «самого себя», максимально мобилизуя внутренние эмоциональные ресурсы. Исполнительское побуждение стимулируется чувственной энергией музыканта. Помогают ассоциации, воспоминания. Человеком музицирующим извлекаются из памяти жизненные эпизоды, события, встречи. Прошлые впечатления, давнее восприятие — все используется. В обычных, домашних условиях деревенские музыканты, подолгу играя «для себя», достигают необыкновенной мощи творческого выражения. Закрытый характер ситуаций не препятствует — содействует эмоциональному «взрыву». Именно душевная сосредоточенность порождает особенную остроту исполнительского импульса. Обнаружению творческого тонуса способствовали порой внешние — ситуативные факторы. Необычайная возбужденность свойственна музыкантам, например, при окончании различных (ритуаль-

ных и иных) событий — свадеб, вечеринок, гуляний, отправин. В подобных условиях действовал механизм «остаточности переживаний». Впечатления, полученные музыкантами, сохранялись. Моментально избавиться от нахлынувшей лавины чувств было невозможно. Творческий импульс, все еще присутствуя, требовал отклика. Немыслимым казалось хладнокровно отложить инструмент, невозмутимо закончить игру. И. И. Ивлев признавался: «На свадьбе — до четырех часов играл. Все уже спать лягуть; один оставался, или вдвоем, с кем-нибудь». Уточнение гармониста по поводу появления случайного слушателя — показательно. Музыкант не мог сразу отъединиться, отойти от публичности, завершить общение с аудиторией. Остаточные» чувства были столь велики, что игра не только для одного адресата, но и лишь «для себя» оказывалась допустимой. Остановиться было невозможно, музицировать — необходимо. В ситуации отчужденной от многолюдного восприятия (почти или совсем закрытой от слушателей) гармонист играл, совершенно уйдя «в себя», с необычайной остротой вновь и вновь переживая произошедшее событие[12].

* * *

Скрытые эмоциональные состояния неотделимы от выявляемых в реальном звучании исполнительских средств. При всем внимании музыканта к закрепленным в памяти артикуляционным приемам, моторно-двигательным ощущениям, изначальными становятся его чувства и импульсы. Именно эти *интуитивные* процессы, зарождающиеся в сознании исполнителя, вызывают к жизни звучащую материю. Во внутренних намерениях заключен тот глубокий подтекст, который через мгновение преобразуется в явленном,

[12] Разнообразию ситуаций сопутствует амбивалентность исполнительских состояний. Творческий процесс неотделим от ассоциаций, жизненных впечатлений музыканта. Звуковые формы не вырастают только лишь из самих себя. Музыкальная созидательность не ограничена исключительно темброинтонационными пределами. Границы текста расширяются. Звукотворчество становится частью жизни, запечатлевая внутри себя человеческие представления, эмоциональные переживания. В ритуальную практику вторгаются индивидуальные инициативы. Внутренняя созидательность неразрывно связана с традиционными предписаниями. В исполнительском процессе неотвратимо присутствуют, в той или иной степени, все подобные культурные смыслы. Творческое самоощущение музыканта представляет собой фундамент, на основе которого разворачиваются последующие формы восприятий: от контактов с другими людьми до диалога с целостной традицией. Соприкосновение с этим разветвленным кругом смыслов (подчас символических) не может быть ограничено изучением одних лишь музыкальных структур. Многообразием культурных сторон предопределяется антропологическая «насыщенность описания», формулируемая К. Гирцем (вслед за Г. Райлом) в предисловии к книге «Интерпретация культуры». См.: *Geertz C.* Thick descriptions toward an interpretive theory of culture // The interpretation of culture. N.Y. 1973. Ch. 1. P. 3–30.

слышимом — вокальном или инструментальном — голосе музыканта. Преображение совершается бессознательно или осознанно, но всегда неповторимо. Способность к моментальным «переводам» скрытых смыслов в реальность — неотъемлемое творческое кредо традиционных исполнителей. Непохожесть, неоднородность подобных преобразований порождает многообразие самобытных обликов, личностных художественных типов. Скорейшее установление контакта достигается двумя способами: участием исполнителей в разнообразных событиях, ситуациях и поиском неоднородных творческих состояний. Оба средства основываются на соединении внутренних эмоциональных импульсов и внешне воспринимаемых исполнительских методов. И в закрытых, и в открытых ситуациях присутствуют контрастные, намеренно создаваемые чувственные способы звукотворческого самовыявления. Различия заключаются в степени, качестве их применения. Образуется объемная палитра разнородных средств, используемых в различных по характеру ситуациях. Решающая цель — направленность на человеческое восприятие. Но неодолимое душевное влечение «к другому» начинается внутри «себя». В сознании исполнителя происходит процесс мгновенных «перетеканий»: от ранее узнанного, через ныне воспринимаемое — к будущему ощущению, переживанию. Весь предшествующий опыт музыканта вовлекается в круг его интуитивных творческих знаний и умений. Прошедшие события, прошлые впечатления, вмещаясь в сознание, образуют глубинный план — исполнительское самовосприятие. В нем — психоэмоциональный узел, центральная точка творческого опыта. Разнообразные оттенки слушательского восприятия исподволь, предварительно смоделированы. Тончайшие интуитивные движения выражены в поиске контрастных внутренних состояний: суггестии и медитации, побуждения и отстранения. Все подобные средства используются музыкантами во внешне обнаруживаемых темброартикуляционных методах: в противопоставленных друг другу способах легкого, прозрачного — или сочного, экспрессивного (вокального, инструментального) звукоизвлечения[13].

Деревенский человек существует в атмосфере постоянного общения, сопереживания. Присутствует неподдельный интерес к людям, к их жизни

[13] Индивидуальная инициатива музыкантов — основа восприятия их творчества. Предшествующий опыт, впечатления передаются и моментально постигаются. Воспринимаются осознаваемое и неявное, звучащее и неслышимое. «Слушание активизирует не только механизм слышания, но и “предслышания”, и “послеслышания”, и “параллельного самослышания”, — активизирует разнообразные звучания, до поры до времени скрытые в звуковой памяти. <...> В неосознанности этого бесконечного и бесконечно сложного взаимодействия — процессов отбора, отталкивания, преобразования, слияния, открытия незнакомого в знакомом и знакомого в незнакомом, рождения чего-то нового и т. д. — особая сила нашего восприятия» (*Земцовский И. И.* Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 5).

и творчеству. Стремление понять другого человека проявляется повсюду, даже в конфликтах. В подобных экстремальных случаях эмоциональная напряженность возрастает; вместе с ней повышается активность восприятия. Особенная острота чувств, побуждений вообще свойственна традиционному человеку. Близость к природе, физическая крепость, раскованность поведения, экстатичность ритуальных совершений способствуют эмоциональной открытости, внутренней свободе. Творческое начало — безгранично. Жизненная воля — неистребима. Но особенно действенная стимулирующая роль отведена звуку. В ритме, тембре, интонации человек способен с предельной силой выразить собственную натуру, и вместе с тем, отыскать кратчайший путь к пониманию другого, себе подобного. Душевное сближение происходит при этом моментально. Деревенские люди используют звукотворческие средства для усиления контактов, соприкосновений друг с другом. В поиски взаимопонимания вовлечены музыканты и немузыканты, исполнители и слушатели. На первый план выступает человеческое начало. Достоинства музыканта могут оцениваться по профессиональным исполнительским качествам. Владение голосом, инструментом ставится необычайно высоко. Но наиболее остро воспринимаются самые неуловимые — искренние, сокровенные чувства. Традиционный человек воспринимает звучание целостно, во взаимодействии его художественной, ритуальной, личностной сторон. Процесс понимания протекает обоюдно. И исполнитель, и слушатель обладают совершенным знанием собственной традиции. Но это подготовленное знание дополняется стремлением уловить, почувствовать необычное, своеобразное в знакомом и известном. Особенные, самобытные черты проступают не только в «материально-явленном», во внешне запечатленном звуковом облачении песен, наигрышей, но, прежде всего, в самом человеческом облике музыканта. Традиционное восприятие — текучее, переменчивое — содержит необычайную эластичность, основанную на поэтическом творческом мироощущении. Опора подобного понимания, представления — сосредоточенность на человеке. «Он с ума меня сводит своей гармошкой. Когда заиграет, не могу — сразу пою!» — повествует о своем муже Евгения Александровна Буйницкая (из деревни Бологово Андреапольского района Тверской области). Качество исполнения оценивается, «бываеть, не по музыке, а по *человеку*. Степан более приветливый к людям», — признается, сравнивая игру двух скрипачей, музыкант Степан Игнатьевич Протасэвич (из деревни Язно Миорского района Витебской области). «Музыка ж — надо зложиться, надо знать; я — его, а он — мене», — сообщает цимбалист А. А. Василевич о поисках глубокого человеческого понимания между музыкантами в инструментальном ансамбле. В каждом новом случае за привычным, очевидным восприятием спрятан иной, невидимый смысл. В обрядовой ситуации — личностный звукотворческий посыл. В индивидуальном музицировании — воспоминание о ранее пережитом ритуальном темброинтонационном впечатлении.

В камерном исполнении «для себя» — отголосок обрядовой экспрессии. Сокрытое — открывается; общее — расслаивается; целостное восприятие обнаруживает дополнительные тончайшие оттенки восприятий[14].

Многостороннее изучение человека и его искусства в традиции предопределяет использование разнообразных вспомогательных методов. Подобно присутствующему в народной традиции взаимопроникновению смыслов, исследователь и сам начинает оперировать различными, порой контрастными друг другу приемами и средствами. Изучаются отношения человека к своему творчеству и к другим людям, психологические взаимодействия, согласия и несогласия, сходства и различия. Человеческие соприкосновения, восприятия (восприятие восприятий) непосредственно проступают в музицировании. Обращение к этому чувственному миру предполагает привлечение интуитивных методов и средств. Феномен восприятия изучается, но и сам оказывается своего рода исследовательским инструментом. Внимание наблюдателя направлено на человека, на его искусство, на восприятие исполнителя других людей традиции, их жизни и творчества. Словно следуя чутью народных музыкантов, исследователь «оживляет» умолкнувший текст. В глубине этого текста — целостное восприятие культуры и ее создателей[15].

---

[14] Во внутреннем мире человека отображается общее культурное содержание. Восприятие предстает своего рода связующим звеном между самоощущениями исполнителя и традицией в целом. Психологические свойства музыканта, черты его натуры вскрывают ускользающее от рационального взгляда начало культуры. И в экспедиционных условиях, и впоследствии немалое значение приобретают особые методы, основанные на сохраняемых в памяти событиях, внутренних ассоциациях, инициативах исследователя. Возвратимся к основополагающему методологическому призыву И. И. Земцовского: «дело вовсе не в отказе от методов полевой (экспедиционной) работы, — дело в признании актуальности всестороннего анализа также и *«внутреннего этнографизма»* — того, что я бы назвал **музыкальной антропологией «изнутри»**, то есть антропологически ориентированным изучением внутреннего мира человека — человека музыкального, человека музицирующего, человека интонирующего» (*Земцовский И. И.* Апология слуха // Указ. соч. С. 3).

[15] По словам В. В. Медушевского, «анализ скрыто направляется законами интонационного мышления. В своей глубинной сущности анализ — это многовариантное, исследовательски ориентированное мысленное исполнение-интонирование» (*Медушевский В. В.* Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М., 1980. С. 192). Ассоциация с феноменом музыкального исполнительства представляется уместной и выразительной. Музыкант-исполнитель по-своему анализирует текст, но переводит, моментально сублимирует его в чувственный акт. Сухое музицирование может содержать внутри себя анализ музыки, но в этом случае музыка, собственно, заканчивается. Подлинное, высшее искусство — в спонтанности высказывания, и (как следствие) — в мгновенности рождающегося эмоционального воздействия-импульса, чуть ли не гипноза. В текст (в академическом музицировании — без изменения структур) вводится новое, сочиняется не присущее ему содержание. «Исполнение — второе творение» — вспомним знаменитое высказывание А. Рубинштейна. Анализ может стать сродни подобному эмпатическому акту.

Н. Альмеева

Обрядовый мелос народов Волго-Камья как исторический источник: реальное и эфемерное

Нижеследующие строки инспирированы опытом поволжской этномузыкологиии, в зеркале восприятия которой песенный фольклор, а точнее — образ фольклора — отражается как историческая реалия. Для культуры на определенном этапе самопостижения вполне естественно осознавать себя во времени и в пространстве. В настоящее время Волго-Камье как исторический «продукт» взаимодействия культурных потоков Запада, Востока, Юга и Севера исследовано археологией, отражено этнографией, описано лингвистикой (диалектологией и этимологией). Эта сложная реалия только начинает осознаваться этномузыкологией Поволжья, стремящейся решить острые вопросы этногенеза через свое восприятие музыкального фольклора. Вопрос «насколько это возможно?» искренне волнует ученых. И на этом пути региональной этномузыкологии уже есть бесценный опыт удач и ошибок.

* * *

История музыки устной традиции — это история человеческого мышления, история коллективной памяти человеческих сообществ. Глубина и живучесть фольклорной памяти таких сообществ (особенно современных нам) способна поражать. Если осмыслить, насколько отдаленные исторические эпохи она отражает, то для этномузыковеда как археолога традиционного музыкального сознания даже в начале XXI века еще есть работа, и не только в экзотических сообществах Азии, Австралии или Бразилии, например, но и в Европе, в частности, в европейской России. Наследие музыки устной традиции народов Волго-Камского региона внушает такую надежду, поэтому традиционный напев, тем более раннетрадиционный, воспринимается не только как артефакт, пригодный для нотирования, пения и слушания, но и как источник исторической информации.

Когда мы имеем дело с исторической многослойностью традиционного музыкального сознания, что само по себе звучит метафорой, то, «раскапывая» эти слои, мы занимаемся не чем иным, как метафорической музыкальной археологией, открывая и атрибутируя артефакты музыкального фольклора. Если мы согласимся с тем, что археология в целом — это наука о древностях

вообще[1], и не только материальных и ископаемых, то самые нематериальные, эфемерные древности, конечно, — звуковые: слово и музыка устной традиции, хранимые человеческой памятью[2].

Музыка устной традиции дарит нам удивительные факты многовековой живучести раннетрадиционного слоя музыкального мышления, как показывает общеизвестный красноречивый пример со старовенгерской песней. Долгой оказалась музыкально-историческая память мадьяр, угровкочевников, пришедших в Европу в X веке[3] и с тех пор проживающих в католической культурной среде, о своей азиатской прародине. Такая живучесть музыкально-исторической памяти, в которой чрезвычайно важно было убедиться на этом замечательном примере, безусловно, подпитывает оптимизм музыкального археолога, надеющегося отыскать в изучаемой песенной традиции следы субстратных предков.

Социальная и геополитическая деятельность человечества привела к многовековому соседству культур. Этническое пограничье — естественное явление на земном шаре; оно всегда будет актуальным для народоведческих наук. Исторически сложившиеся культурные эпицентры с их центробежными и центростремительными силами формировали вокруг себя контактные зоны, полиэтничные, порой поликонфессиональные. Контактные зоны в течение веков создавали свое культурное наследие, в котором ныне может быть, затерялись имена тех или иных исторических этносов, но еще видны их следы. Иногда эти следы явны, иногда завуалированы. На земном шаре многочисленны ареалы соседства родственных и неродственных этнокультурных массивов, которые, встречаясь, сливаясь или сталкиваясь, созидали самобытные социокультурные комплексы, «выплавляли» общие для себя каноны мышления, в том числе и музыкального. В каких-то случаях напротив, синтеза, «выплавки» нового не происходило, и этнокультурное сознание, защищая свою самобытность, сохраняло свой сакральный слой.

Выход на этническую историю народов, строго говоря, не является обязательной задачей этномузыкологического исследования, но он эмбрионально заложен в его проблематике. Этномузыкология в течение XX века перестала быть наукой, просто фиксирующей артефакты устной культуры, и значитель-

---

[1] *Массон В. М.* Исторические реконструкции в археологии. Изд. 2–е, дополненное. Самара, 1996.

[2] Нематериальной называю устную традицию условно: известно, что музыка (от формульного напева до сложнейшего композиторского сочинения) — это своего рода материя, которая отчетливо проявляется в структуре нотного текста.

[3] *Кодаи Золтан.* Венгерская народная музыка (на русском яз.) Будапешт, 1961; *Кузеев Р. Г.* Об историческом соотношении территорий «Великой Венгрии» и древней Башкирии // Этнография Башкирии. Уфа, 1976.

но расширила свое русло за счет исторических и филологических дисциплин, которые стали для нее смежными. В самом деле, пусть не сразу, но неуклонно фольклор в научном сознании становится более «объемной» субстанцией, чем нотировка, с тех пор, как стало понятно, что, чтобы глубоко «прочесть» (в широком смысле) фольклорный текст, необходимо фиксировать и анализировать контекст. Помимо узкого значения этого слова, т. е. конкретных условий исполнения фольклорного текста, существует еще и контекст в широком значении: исторический контекст (время) и этнокультурный контекст (пространство), в котором находится живая традиция: это время и пространство истории этноса. В связи с этим современные этномузыковеды выходят на этноисторическую проблематику, пусть не массово, но неуклонно. Это объясняется все более глубоким осознанием фольклора как само́й материи жизни, и демонстрирует возрастающую образованность фольклористов в вопросах истории[4]. Соответственно, фольклор как **объект** изучения требует все более разнообразных **методов** исследования. На определенном этапе погружения в музыку устной традиции мы начинаем соотносить ее с данными исторических наук, причем с вполне осознанной целью: мы хотим, чтобы музыка стала частью исторической картины и даже аргументом в спорах об этнической истории. При этом наши желания не обязательно будут совпадать с истинным положением вещей, поскольку мы, как исследователи музыкального материала, в сфере этнической истории можем только предполагать.

Пример с венграми показывает, что субстратные явления в музыке устной традиции — нечто довольно живучее, и что коллективная этническая память способна сохранять невероятно древние свои начала. Однако этот пример — не закон для других этнических культур. И на какой стадии «кипения» или «застывания» оставила нам *История* ту или иную песенную традицию, надо разбираться всякий раз специально.

Если, например, исследователь волго-камского традиционного пения в XX веке узнает, что его исполнители — генетические (исторические) наследники «хазар», «булгар», «скифов», «оногуров» и так далее вглубь истории, то возникает вопрос: как этнически атрибутировать мелодические типы, которые они воспроизводят? Ведь именно последние (мелодические типы) и есть предмет нашего исследования. Можно сколько угодно перечислять субстратных предков. Но в какой степени и чем этномузыковед может аргументировать свою позицию в вопросах истории этноса, если музыкальные артефакты почти никак не датируются или датируются порой с точностью до тысячелетия, а их «паспорт» — музыкальный стиль?

---

[4] См. к примеру: *Виноградов В. С.* Проблема этногенеза киргизов в свете некоторых данных музыкального фольклора // Вопросы музыкознания. Вып. 3. М., 1960; *Земцовский И. И.* Музыка устной традиции как исторический источник // Фольклор и этнографическая действительность. СПб., 1992. С. 156–161. См. обширную библиографию в конце статьи.

* * *

За сегодняшней номенклатурой поволжских этносов стоит сложная этническая история. Здесь, помимо финнов, угров и тюрков, следует упомянуть ранних индоиранцев (сарматы и аланы — III век до н. э. — IV столетие н. э.[5]) и индоевропейцев (балтов — V век), оставивших след в археологических культурах, в антропологии и языках народов Поволжья. В самом деле, этнонимы булгар, буртас, можар, мадьяр, алан, некогда создававших историю Волго-Уралья, уже не имеют хождения в регионе: эти народы и племена «растворились» в удмуртах, чувашах, марийцах, татарах... Их следы обнаруживают антропологи, лингвисты, этнографы. И хотя все вышесказанное, с одной стороны, усложняет проблему этнической идентификации элементов обрядового мелоса, с другой, все же оставляет надежду на плодотворный поиск. Это не означает, что музыку устной традиции народов Поволжья мы можем считать, к примеру, аланской или буртасской по происхождению. Однако того, что элементов музыки археологического этноса нет в музыкальном мышлении народов региона, тоже еще никто не доказал.

Ключевым для изучения культур народов Волго-Камья как древнейшей контактной зоны является факт этнических диффузий, начавшихся с древнейших эпох. Что касается музыки устной традиции, то рабочий термин «диффузия» был предложен мною применительно к формульному мелосу[6]. Диффузия тюркского и финно-угорского элементов, как бы лежащая на поверхности, является первостепенной по значимости: именно эти два грандиозных древних этнических массива представлены в регионе титульными народами в республиках региона. Потребность исследования результатов этнокультурного взаимодействия этих массивов более чем ясна. Но если для этнолингвистики принадлежность тюркского или финно-угорского слова к определенной языковой группе это вещь явная, то для этномузыкологии такая этническая принадлежность часто завуалирована. Сами по себе определения — «тюркский» и «финно-угорский» являются филологи-

[5] С III в. до н. э. и до IV в. н. э. на огромных пространствах степной полосы Евразии, начиная с приуральской периферии Западно-Сибирской равнины к Нижнему Поволжью и до Северного Причерноморья, простирались кочевья ираноязычного населения — скифо-сармато-сакских племен. Нижнее Поволжье и Прикаспийскую низменность на рубеже новой эры занимали ираноязычные аланы. Историки говорят о сложении к первым столетиям н. э. обширной культурно-исторической зоны, включавшей Поволжье, южное Приуралье и Северный Кавказ. См. например: Народы Поволжья и Приуралья. Историко-этнографические очерки / Ответ. ред. Р. Г. Кузеев. М., 1985.

[6] Доклад «Проблема идентификации этнического в музыкальном фольклоре контактной зоны (Волго-Камье)» на конференции, посвященной 70-летию И. И. Земцовского (2006 г., С.-Петербург).

ческими понятиями, которые в музыке еще требуют вырабатывания **этномузыкологических критериев**. На сегодняшний день никто не подсчитывал чего больше в музыкальных культурах тюркских и финно-угорских народов евразийского пространства: различий или сходства. В самом деле, можно ли говорить об общем «тюркском» звуковом облике песенных культур турок, якутов, чувашей, казахов, или о полном «финно-угорском» сходстве мелоса эстонцев, удмуртов, мордвы, марийцев, финнов-суоми, венгров? Если и можно, то, вероятно, каких-то их частей, слоев, элементов. Нет полной идентичности и в их вербальных языках. Выдающийся венгерский композитор и уникальный этномузыколог Золтан Кодаи, которого, как известно, волновали исторические связи венгерской народной музыки, писал: «...его (финского народа. — *Н. А.*) музыка так далека от венгерской, что до сих пор не могли быть выявлены сколько-нибудь существенные общие черты»[7]. Значит, принадлежность к одной языковой общности не обязательно предполагает полное музыкальное сходство, и наоборот. Следовательно: 1) народы одной языковой группы не обязательно имеют единую музыкальную культуру; 2) народы со схожими параметрами музыки могут принадлежать к различным языковым группам. Это нам демонстрирует Волго-Камский регион.

Культуры тюркских и финно-угорских этносов Волго-Камья неоднородны. Они состоят из этнотерриториальных групп, имеющих отличия в плане, так сказать, культурного колорита, и при этом стилевые различия в сфере музыки устной традиции могут быть существенными (ср. костюм и мелос северных и южных удмуртов, казанских татар и татар-кряшен), вплоть до существенных различий в языке этнографических групп одного этноса (так обстоит с языками горных и луговых мари, мордвы эрзи и мокши, казанских татар и татар-мишарей). Усложняет картину и факт автономности таких компонентов этнической культуры, как ее материальная сфера, язык и музыкальный фольклор. Практика изучения контактных зон показывает, что далеко не всегда один из этих компонентов обусловлен двумя другими. Например, мордва-каратаи, имея мордовское самосознание и мордовский фольклор, говорят на мишарском диалекте татарского языка.

Вопросы этногенеза во многих регионах бурно обсуждаются. Чрезвычайно актуальны дискуссии по проблемам этногенеза, ведущиеся в науке об исторически многонациональном Волго-Камском регионе. Споры о происхождении народов, об их предках не утихают в научной среде, а порой ревностно осмысливаются на уровне обыденного сознания.

Как наиболее реальные субстратные предки в региональном научном сознании присутствуют древние булгары, поскольку хорошо известно, что здесь существовало государство Волжская Булгария, а в регионе есть наслед-

[7] *Кодаи Золтан.* Указ. соч. С. 26.

ники булгарского (чуваши) и булгаро-кыпчакского (татары) языков[8]. Имя «булгар» часто звучит в чувашской и татарской исторической науке, на эту тему существует обширная литература. Но если булгарская проблематика достаточно полно рассмотрена в исторической науке[9], то в этномузыкологии она только еще «нащупывается».

Проблема булгарского культурно-исторического наследия присутствует в разной степени в чувашском и татарском этномузыковедении. Татарские музыковеды, можно сказать, вплотную не приступали к изучению этой темы. В статье М. Нигмедзянова, посвященной историческим сведениям о средневековой татарской музыке и ее исторических контекстах[10], разумеется, есть фрагменты, касающиеся Волжской Булгарии, где исследователь апеллирует к предметному (ископаемому) миру музыкальной культуры (инструментам), а также к упоминаемым в летописях и литературных источниках музыкальным обычаям в самом общем их виде. Вместе с тем в татарском музыковедении интересующий нас вопрос этнической идентификации традиционной песни почти не обозначен, тем более так конкретно (т. е. на уровне песенного фольклора).

Напротив, в чувашском музыковедении имеются опыты целенаправленного проникновения в эту проблематику с целью узаконивания прямой связи музыкального наследия чуваш с булгарским музыкальным наследием. Научные установки, с позиций которых происходит это проникновение, основаны на убежденности чувашского музыковедения в том, что все татарское — это кыпчакское, а все чувашское — древнебулгарское по определению (видимо, исходя из языковой характеристики?). Данные установки, являющиеся, скорее всего, отражением разработок чувашской исторической науки, в свете сказанного о региональных этноисторических процессах выглядят прямолинейными и невероятно упрощают картину[11]. Во-первых, понятия и чувашского, и татарского в истории представляют достаточную **историческую сложность**. Во-вторых, такого типа утверждения можно прочесть в **этномузыковедческих** статьях, но не найти там мелодических аргу-

---

[8] *Баскаков Н. А.* Алтайская семья языков и ее изучение. М., 1981.

[9] См.: *Фахрутдинов Р. Г.* Очерки по истории Волжской Булгарии. М., 1984.; Город Болгар. Очерки истории и культуры / Отв. ред. Г. Федоров-Давыдов. М., 1987; Город Болгар. Очерки ремесленной деятельности / Отв. ред. Г. Федоров-Давыдов. М., 1988; Ранние болгары и финно-угры в Восточной Европе. Казань, 1990; Болгары и чуваши. Сб. статей. Чебоксары, 1984. В конце книги имеется обширная библиография на эту тему.

[10] *Нигмедзянов М. Н.* Исторические сведения о татарской музыке // *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. Казань, 1984. С. 22–26.

[11] *Кондратьев М. Г.* О чувашско-татарских этномузыкальных параллелях (введение в проблематику) // Из наследия художественной культуры Чувашии. Чебоксары, 1991. С. 3–61.

ментов, т. е. признаков «булгарской», равно как и «кыпчакской» музыки, что могло бы послужить критериями таких определений. Булгарская тема возникает в чувашском музыковедении и позже[12], но мы по-прежнему не узнаем из текста, что именно автор-музыковед имеет в виду. Думается, что главная ошибка поиска, которую следует избегать на этом пути, — **механический перенос гипотез исторических наук на музыкальный материал**. Разумеется, что исторические и филологические науки, ушедшие в вопросах этнической специфики далеко вперед от музыковедения, могут (каждая по-своему) указывать пути следования ученым-этномузыковедам в этих вопросах. Однако существует научный опыт, когда исторические гипотезы постулируются в музыковедении как аксиомы, но при этом музыкальный материал не подтверждает историческую гипотезу. Впрочем, это не означает, что такая гипотеза неверна. Вероятно, что на музыкальном материале ее **уже** не доказать. Может быть удастся доказать ее косвенно, а не напрямую, но все равно, придется обосновывать **этномузыковедчески**.

* * *

Обращение этномузыковедов к песенному фольклору Поволжья как к историческому источнику приносило реальные плоды мирового значения. В связи с этим нельзя не отметить роль венгерского композитора и фольклориста Белы Бартока, осмысливавшего межэтническое положение традиционной венгерской музыки. В заключении своей книги «Народная музыка Венгрии и соседних народов»[13] Барток высказал идеи об исторических связях венгерской народной музыки через грандиозные пространства с поволжскими культурами, упоминая марийскую и татарскую музыку[14]. В то время (1934) он априорно идентифицировал «северный тюрко-татарский» пентатонический стиль как «чисто венгерский».

Трудно переоценить в этом вопросе научную работу венгерского композитора и музыковеда Золтана Кодаи — одного из пионеров евразийской музыкальной компаративистики, — посвященную решению проблем соотнесения фольклора и этнической истории. Аналитическая работа Кодаи со старовенгерскими напевами, их сопоставление с напевами поволжского на-

---

[12] «*Анатри* и *анат енчи* в большей мере сохранили этнические черты своих булгарских предков, населявших территорию Волжской Булгарии в VII–XIII веках». См.: *Ильина С. В.* Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей. Дисс. ... канд. искусствоведения. Чебоксары, 2004. С. 9.

[13] *Барток Бела.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966 (на русском яз.). Первое (венгерское) издание — 1934 г.

[14] *Барток Бела.* Народная музыка Венгрии... С. 44 русского издания.

рода мари[15] дают пример практической, а не декларативной музыкальной археологии. Аргументы исследователя — продуктивное мелодико-структурное моделирование на основе анализа конкретных напевов разных народов (венгров, марийцев, чувашей, ногайцев).

Несомненно, заслуживает большого внимания статья известного болгарского этномузыковеда Н. Кауфмана, претендовавшая стать вкладом в чувашскую булгаристику[16]. Из текста статьи явствует, что автор осознавал эфемерность своей задачи. Прекрасный знаток такого сложного феномена, как фольклор дунайских болгар, являющийся продуктом балканской контактной зоны — не менее сложной, чем волго-камская, — Кауфман несколько раз напоминает, что «первое и основное впечатление, которое складывается после просмотра огромного материала[17], далеко не обнадеживающее. Народная музыка чувашей по общему звучанию отличается от нашей»[18]. В процессе поиска общих элементов в музыке говоря о нисходящей мелодической линии в чувашской и болгарской песне, автор обобщает: «Здесь, бесспорно, открываем близость. Но касается ли она только нашей и чувашской народной песни, это уже другой вопрос»[19]. Сопоставляя чувашские и болгарские неравнодольные ритмы, Кауфман пишет, что сходство можно будет найти разве что в деталях ритма и метра. Вывод свидетельствует о продуманном подходе к явлению: «Это разнообразие неравнодольных размеров в чувашской песне показывает несомненную близость к нашей народной музыке. И здесь, однако, надо подходить с известной условностью из-за того обстоятельства, что неравнодольные размеры в последнее время были открыты в музыке многих народов. <...> Я далек от мысли ставить знак равенства между чувашскими неравнодольными тактами и нашими неравнодольными тактами соответствующих видов»[20]. Стремясь внести вклад в чувашскую булгаристику, Кауфман приводит отдельные элементы музыки как аргументы в пользу сходства двух культур. Его разработки остаются образцом корректности

[15] *Кодаи Золтан.* Указ. соч. С. 25–59.

[16] *Кауфман Н.* Чувашская и болгарская народная музыка // Чувашское искусство. Чебоксары, 1971. Вып. 1. С. 122–144.

[17] Н. Кауфман много работал в фонограммархиве и библиотеке Чувашского научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики (ныне ЧГИГН).

[18] *Кауфман Н.* Указ. соч. С. 126.

[19] Там же. С. 128.

[20] Там же. С. 132. Необходимо отметить, что сопоставление музыкального инструментария, приведенное в заключение статьи Кауфмана, вообще не может считаться корректным, поскольку инструменты типа волынки и балалайки не являются каким-то исключением в общемировом контексте, так же, как и мотив любви двух народов к лошадям как аргумент в пользу родства этих народов.

ученого, осознающего сложнейший культурно-исторический контекст Поволжья и Балкан[21].

Еще одно этномузыкологическое обращение к болгарской теме было предпринято чувашским исследователем М. Кондратьевым[22]. Оно представляет собой попытку продления аналитического опыта З. Кодаи, в которой задачей ставиться доказать родство чувашей и болгар. Кондратьев сопоставляет чувашскую песню с... венгерской. В этом «уравнении» венгерскую песенную аналогию предлагается считать болгарской, потому только, что в древности эти два народа находились рядом. В пяти нотных примерах из семи чувашские напевы сравниваются с венгерскими, и только в двух чувашский материал сопоставлен с болгарским. При этом об одном из примеров[23] сказано, что интонационные различия сравниваемых напевов связаны с квинтовой транспозицией в чувашской песне. На самом деле, сходство напевов более чем сомнительно, поскольку это два напева — в абсолютно разных ладах (e-d-c-a-G+a-g-f-d-C в чувашской песне и g-A-h-c-d-e в болгарской[24]), совершенно неблизкие по интонационному словарю.

Сопоставление номенклатуры фольклорных жанровых систем[25] у народов Восточной Европы почти ничего не может прояснить. Редко у кого из проживающих там народов нет календарно-земледельческих или семейных обрядов. Когда речь идет об обрядах, а не о напевах, происходит подмена аргументации. Тем более незачем сравнивать такие поздние обряды, как святочные, возникшие и в болгарской, и в чувашской культурах на тысячелетие позже прихода булгар на Дунай.

Существующие публикации на тему сопоставления этномузыкальных материалов болгар и Поволжья, сделанные уважаемыми коллегами, пока отнюдь не доказывают связи, тем более — идентичности болгарской и чувашской музыки: видимо эти связи лежат глубже[26].

Взаимная корреляция музыкального фольклора и истории — это сложная проблема, критерии решения которой только складываются. На этом пути неизбежно появление субъективных и трудно доказуемых предположений.

---

[21] Здесь я имею в виду пожелание Кауфмана учитывать воздействие фракийцев, иллирийцев, славян, османских турок на музыку дунайских болгар.

[22] *Кондратьев М. Г.* Чувашская музыка. От мифологических времен до становления профессионализма. М., 2007. С. 50–63.

[23] Там же. С. 60. № 2.10.

[24] Заглавными латинскими буквами я обозначаю основной тон лада.

[25] *Кондратьев М. Г.* Указ. соч. С. 48.

[26] Имею в виду не только в прямом смысле ископаемые аргументы, но и те, которые содержатся в музыкальном фольклоре.

Ясно, что этномузыкальные связи Поволжья с географически удаленными родственными (ныне уже европейскими) народами доказаны только через старовенгерскую песню, благодаря музыкальным аргументам Золтана Кодаи. Не умаляя значения его блистательной аналитической работы, наверное, все же стоит указать, что чувашские напевы (№ 25, 26, 47в), использованные им в качестве примеров для межэтнических сопоставлений, «работают» исключительно на финно-угорскую проблематику: они взяты из фольклора верховых чувашей (чувашей-вирьялов[27]), имеющих горномарийский субстрат, сохранивший свою идентичность на уровне традиционного музыкального мышления. В них содержится квинтовая транспозиция, которая показывает этот пример как характерно марийский. Следовательно, примеры имеют финно-угорское происхождение. Таким образом, плодотворный компаративистский опыт Кодаи дал реальные результаты только в сфере фольклора финно-угров. Для музыкальной тюркологии, в частности для булгаристики, пока можно констатировать в основном благие исследовательские намерения.

В русле рассматриваемой проблематики и на фоне вышеизложенного методологически выделяется статья И. И. Земцовского «Кыпчаки и булгары в евразийской музыкальной культуре»[28]. Оставляя за автором право на интерпретацию истории музыкальных культур, отметим, что концепция статьи, какой бы неожиданной она не казалась, построена на **музыковедческих аргументах**.

Пока не очень ясно: как найти корреляцию между данными исторических наук и музыкальными традициями и **как** воспроизвести неисповедимые пути их соединения. Самые добрые научные намерения приводят порой к выводу: **не следует считать постановку проблемы ее решением, опережать желаемым действительное.**

Найти следы булгар на землях бывшей Волжской Булгарии очень хотелось бы. И насколько было бы проще, если б народ с таким этнонимом проживал сегодня в Волго-Камском регионе. Но в истории человечества закономерен процесс, при котором один этнос, проживая пиковую фазу своего развития, ассимилируется другим, нарождающимся этносом, и, отдавая ему свой этноним, а может быть, теряя его, передавая культурные традиции, растворяется во мгле истории, оплодотворяя, однако, своими генами — биологическими и культурными — энергию нового этноса (таких приме-

---

[27] См.: История Чувашской АССР. Чебоксары, 1983. С. 44–45, 54.

[28] *Земцовский И. И.* Кыпчаки и булгары в евразийской музыкальной культуре (Музыка в этнической истории) // Проблемы этногенеза народов Волго-Камского региона в свете данных фольклористики (Материалы научного семинара 16–20 сентября 1989 г., г. Астрахань). Астрахань, 1989. С. 34–47.

ров — десятки на каждом континенте)[29]. Таким образом, если архаический (реликтовый)[30] этнос не вымирает физически, а остается на месте, переживая только что упомянутый процесс, в генофонде музыкальной культуры вновь возникающего этноса образуются субстраты, «нижние» стилевые слои, — как в археологических культурах, — унаследованные от прошедших эпох и «покрытые» слоями исторически более позднего музыкального стиля, а может быть «поглощаются» и видоизменяются в новой культурной ситуации. Это не просто частные случаи в истории отдельных этносов, это постоянно действующие процессы этнокультурной истории Земли, и надо полагать, особенно беспощадно (в плане культурного результата–продукта) протекающие в контактных зонах. Этот интригующий сюжет чрезвычайно актуален для Волго-Камья. Контактная зона показывает, что ископаемые предметы не всегда могут быть увязаны с явлениями духовной культуры прямолинейной логической цепочкой.

Дело в том, что музыкальные субстраты и суперстраты в песенных культурах контактных зон могут подвергаться разной степени взаимодействия и взаимопроникновения. Исследовательская радость осознания того, что в изучаемой фольклорной культуре **потенциально** содержится информация об этнической истории, должна уравновешиваться пониманием, что «информационные слои» коллективного традиционного сознания могли уже давно войти в процессы, близкие к химическим реакциям — диффузиям, синтезу, «переплавке», рождению нового качества и т. п.[31].

Теоретически можно представить, что в сфере музыки устной традиции следы этнического субстрата могут: 1) отражаться непосредственно, в виде реликтового слоя традиционной музыкальной памяти, 2) предстать в виде музыкального синтеза, т. е. такого «продукта», в котором разноэтнические компоненты практически неразличимы. И если первый вариант всегда достаточно очевиден и касается, как правило, исторически более поздних слоев песенной традиции, скорее — необрядовых (см., например, отличия

[29] Исторические булгары–болгары растворились в поволжских народах, не оставив им своего имени, но передали свой этноним новой общности, соединившись со славянами и греками (и не только) на Дунае, сменив язык и культурные векторы. См. также: *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли. Депонированная рукопись 1974 г. (позже исследование было опубликовано, см. например: *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли / 3-е издание. Под ред. В. С. Жекулина). Л., 1990; *Бромлей Ю. В.* Очерки теории этноса. М., 1983.

[30] Как булгары для Поволжья.

[31] Как работает человеческая память со вновь воспринимаемой музыкой, в виде эксперимента описано в статье: *Шнайдер М.* Аккультурация в музыке // Музыка народов Азии и Африки. (Вып. 1). М., 1969. С. 285–309. Правда, корректность этого примера относительна. В статье представлен эксперимент с индивидуальной памятью людей, но не коллективной, которая является хранителем и передатчиком фольклора во времени.

диалектного и общеэтнического слоев в песенных традициях народов Поволжья, у татар Среднего и Нижнего Поволжья и Западной Сибири), то второй — «продукт» многосложный (в Волго-Камье это — обрядовый мелодический слой), идентификация которого требует эрудированности в огромном круге этнических материалов, а также определенного исследовательского чутья. Отметим: вопрос, «что в традиции первично», есть самый сложный в науке. Такие трудности возможны при исследовании контактных зон по определению, поскольку параметры музыкальной культуры устной традиции успели с веками унифицироваться в традициях проживающих в соседстве народов[32].

Есть устоявшееся в этномузыковедении представление о том, что вербальный язык формирует особенности ритмических и интонационных структур традиционного (обрядового, сакрального, архаического) пения. Тому есть множество подтверждений. Между тем, Волго-Камье демонстрирует парадоксальные на первый взгляд явления, превращая эту аксиому в теорему, которую надо уже доказывать. В самом деле, интонационный анализ показывает, что в Волго-Камском регионе образовались мелодические пласты, не подлежащие прямолинейной этнической атрибуции. Это пласты формульного — в подавляющем объеме приуроченного — мелоса. В этом слое мы находим единые ритмические и интонационные структуры, относящиеся к восточным мари, низовым чувашам-анатри, татарам-кряшенам и южным удмуртам, то есть к поволжским финнам, приуральским уграм и волго-уральским тюркам, которые принадлежат разным языковым группам. Региональные исследователи трактуют их как исконные черты обрядового мелоса своей культуры, а в сравнительно-аналитических работах решают факт такого сходства в свою пользу[33]. На самом же деле надо осознать, что в данном случае мы имеем дело с **музыкальными универсалиями единого формульного пласта в устных традициях Волго-Камского полиэтнического локуса.** Этническая атрибуция этих явлений — вопрос спорный. Особенно это касается ритмических структур в объеме строфы — композиционной единицы[34] (*ритмического*

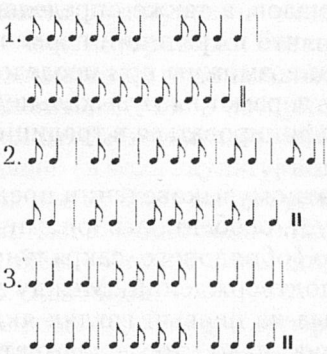
---

[32] В Евразии, да и в мире есть единые историко-культурные регионы, где сложился узнаваемый слой региональной музыки устной традиции (см., например, Северный Кавказ и Закавказье, Балканы, Средиземноморье, Средняя Азия, Волго-Камье, балтославянские земли и т. п.).

[33] *Герасимов О. М.* К постановке вопроса об этномузыкальных связях елабужских мари и кряшен // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Сб. ст. Таллин, 1980. С. 267–274; *Кондратьев М. Г.* Музыкальный фольклор мелькеевских кряшен в свете чувашских параллелей // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Чебоксары, 1997. Вып. III. С. 29–69.

[34] Термин Б. Б. Ефименковой.

клише), каждая (каждое) из которых может содержать различные мелодические типы. То есть, одни и те же ритмические клише (к примеру, нижеследующие) пронизывают слой приуроченных напевов традиционного мелоса этих народов:



Что уж говорить о далеких исторических предках поволжских культур, если даже реальный, собранный в течение XX века полевой материал мы не всегда можем этнически однозначно идентифицировать. В течение последних полутора тысяч лет археологами прослеживается присутствие и этнокультурное взаимодействие различных этнических массивов (этносов, союзов племен), в результате которых сложились современные народы Среднего Поволжья и Южного Урала — финно-угорские (мордва, мари, удмурты) и тюркские (чуваши, татары, ногайцы, башкиры). Как свидетельствуют данные истории, результатом этих процессов является этническая многокомпонентность волго-камских культур[35]. Каждый из шести этносов является носителем нескольких антропологических типов, которые можно назвать евразийскими[36]. В рамках каждого этноса имеется 6–7 локальных разновидностей традиционного костюма, где прослеживаются как финно-угорские, так и тюркские, а также иранские элементы. Архаичные лексические диффузии и субстраты в жизненно важных терминологических сферах языков (в том числе в сфере музыкального фольклора) народов региона также выступают как интереснейшие лингвоисторические свидетельства теснейшего взаимо-

[35] *Генинг В.* Происхождение и древнейшие этапы развития индоевропейской и уральской этнических общностей // Этнические процессы на Урале и в Сибири в первобытную эпоху. Ижевск, 1983. С. 7–14; *Халиков А.* Преемственность в развитии археологических культур Волго-Камья // Там же. С. 15–20; *Он же.* Основы этногенеза народов Среднего Поволжья и Приуралья. Часть I. Происхождение финноязычных народов. Учебное пособие. Казань, 1991.

[36] Например, сублапоноидный, балтский, понтийский, западносибирский монголоидный.

действия народов (тюркизмы у финноугров, финноугризмы у тюрков, иранизмы и русизмы у тех и других)[37].

В результате сложнейших этнокультурных процессов в Волго-Камской контактной зоне сложились культурные парадоксы. Часть из них сформулируем в виде следующих вопросов.

– Если традиционная песенная культура, к примеру, тюркоязычного чувашского этноса состоит из трех различимых этномузыкальных диалектов, и стиль песенной традиции верховых чувашей-вирьял отличается от стиля низовых чуваш потому, что вирьялы имеют горномарийский субстрат, то может ли чувашская народная песенность репрезентировать тюркский стиль в Поволжье?

– Если подавляющее большинство обрядовых напевов восточных мари и южных удмуртов пентатонны и это принято считать татарским влиянием[38], то можно ли говорить о том, что марийская или удмуртская песенность репрезентирует финно-угорский стиль в Поволжье?

– Если в регионе имели место процессы тюркизации (у восточных мари, южных удмуртов татарский язык, как второй), вплоть до смены языка (у чувашей-вирьял марийский язык вытеснен чувашским), то как идентифицировать традиционное пение, которое культивируют эти этнические групы?

– Если кряшены (крещеные татары) и казанские татары-мусульмане говорят на одном языке, но у кряшен есть общинно-обрядовая песенная культура, а у казанских татар ее нет, то как они генетически соотносятся?

Отсюда: когда мы говорим «чувашское» в музыке, следует ли думать, что мы подразумеваем «тюркское»? Или говоря «удмуртское» в музыке, следует ли думать, что мы подразумеваем «финно-угорское»? А надо ли вообще привязывать идентификацию к тюрко-финно-угорской дилемме, в свете сказанного об этнической истории региона, в частности, о большой роли в ней индоевропейцев и иранцев? И что такое татарское и не-татарское в мелосе?

Сложность этнической истории региона, с другой стороны, оборачивается тем, что участвовавшие в ней этносы «пришли» к музыкальному стилю, единому в рамках современных этносов или отдельных жанровых сфер этих культур. В Волго-Камье есть свой ладовый колорит культуры — преимущественно пентатонный. Если при той номенклатуре этносов, которые были задействованы в истории региона, все они «подчинились» этому узнаваемому

---

[37] *Ахметьянов Р. Г.* Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. М., 1981; *Он же.* Общая лексика материальной культуры народов Среднего Поволжья. М., 1989.

[38] *Викар Л., Берецки Г. Cheremis* folk songs. Budapest, 1971. (Марийские народные песни. Будапешт, 1971. Сост. Л. Викар и Г. Берецки. Вступ. статья и комментарии на англ. яз.)

региональному колориту, то каковы были механизмы переработки, вытеснения и доминирования элементов музыкального мышления в истории культуры региона? Следовательно, какие именно этносы сыграли решающую роль в формировании качеств музыкальной традиции, еще только предстоит выяснить. Встают и вопросы цивилизационного масштаба. Заметим, что, ангемитонными являются все сакральные, «интимные» для родовых общин ритуальные напевы волго-камских финноугров. Пентатоника массированно «вживлена» в материю региональных этнических культур, но сочетается с непентатонными слоями. В какой степени родства пентатонное мышление народов Волго-Камья состоит с музыкой китайской цивилизации, так лавинообразно запечатлевшейся в Поволжье? Для такого хода мысли давно уже есть предпосылки, создающие платформу для дальнейших исследований[39]. В какой степени проявились иранские элементы в музыке народов региона, для изучения которых также складываются предпосылки?

В аналогичной ситуации находится вопрос об этнической идентификации фольклора татар-кряшен. Специфика этой культуры в контексте татарского фольклора вызывала и продолжает вызывать экспансию со стороны чувашского, марийского, мордовского, удмуртского музыковедения. Культура кряшен отзывается в чувашском, удмуртском, марийском, мордовском сознании, и это, с одной стороны, безусловное свидетельство многосоставного генезиса этой культуры, с другой — принадлежности ее к общерегиональному слою обрядового мелоса волго-камского типа. Тем не менее, кряшены представляют собой консолидированный субэтнос, чья песенная культура имеет как субстратные, так и надстратные слои, роднящие ее как с вышеперечисленными, так и с татарской культурой.

Путь исследовательской мысли от ископаемых предметов к духовной культуре этноса может быть ошибочен своей прямолинейностью. Археологические или языковые данные могут расходиться с данными этномузыкологии. Ведь даже порой древние захоронения на деревенском кладбище не имеют генетической связи с населением деревни — это не редкость в Волго-Камском регионе. Данные языка не обязательно являются стопро-

[39] Китайское влияние в Поволжье датируется средневековым периодом. Термин «китайская гамма» применительно к ладовой окраске музыки тюрков и финноугров Поволжья употреблялся в музыковедческой литературе XIX в. Упоминания китайской музыкальной терминологии в связи с Поволжьем имели место в научной литературе. См: *Ахметьянов Р. Г.* Семантическая структура и происхождение терминов вокальной музыки в татарском языке // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. Казань, 1989; *Макаров Г. М.* Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность // Труды Междунар. конференции: В 3-х т. Июнь 9–13, 1992, г. Казань. Том 2. М., 1929.

центным подтверждением этнической идентичности в историческом плане[40], и в случае с «булгарством в музыке» это может иметь значение. В самом деле, если чувашский язык образует булгарскую ветвь тюркских языков, то это не обязательно означает, что чуваши — носители музыки древних булгар. Это не значит, что данные археологии не должны никогда увязываться с надземными проявлениями культуры. Но техника увязывания таких аргументов в музыковедении контактных зон еще не отработана, поскольку такой научной практики маловато. Для этномузыколога текстом являются стилевые слои традиций. В каждом конкретном случае вырисовывается неоднозначная картина. Известно, например, что отличия песенной традиций татар-мишарей и казанских татар заключаются в наличии у мишарей обрядовых напевов, в частности — свадебных причитаний. Известно также, что татары-мишари лет шестьсот соседствуют с мордвой-эрзя, которая славится культурой причитаний, живой и производящей до сих пор. Этнографами описана финно-угорская часть этнического субстрата мишарей. Логичен ход мысли, который заставляет искать мордовское влияние в мишарской песенной культуре. Но мишарские причитания в общей массе представляют собой другой тип музыкально-стилевой организации: они имеют четкую структуру на основе квантитативной ритмики, которая находит прямые аналогии в культурах башкир, казахов, в отличие от тирадных форм мордовских причитаний[41].

Сходства элементов в мелодических культурах Поволжья бывают настолько очевидными, что сами просятся в сравнение. Самое сложное здесь — интерпретация генезиса, а для полноценного объяснения фактов сходства пока не хватает большой фактологической базы из материалов широкого круга этносов, ведь исторический контекст Волго-Камья грандиозен. Это еще один урок контактной зоны: для идентификации элементов культуры Волго-Камья требуется привлекать данные территориально отдаленных, но культурно-исторически связанных с ним регионов, таких как Сибирь, Китай, Центральная Азия, Передняя Азия, Кавказ, Прибалтика, о чем говорят данные археологии и истории[42].

Очевидно, что на настоящем этапе развития науки раз и навсегда выявить приоритеты той или другой общности в отношении их «прав собственности»

---

[40] Вспомним, что древние булгары в период проживания на Дунае сменили свой тюркский язык на славянский.

[41] Есть единичные на общем фоне образцы причитаний мишарей с признаками тирадной структуры, характерной для мордвы. См.: *Нигмедзянов М.* Татарские народные песни. № 40.

[42] *Халиков А.* Волго-Камье в начале эпохи раннего железа. VIII–VI вв. до н. э. М., 1977; *Казаков Е.* Волжские болгары, угры и финны в IX–XIV вв.: проблемы взаимодействия. Казань, 2007.

на музыкальные закономерности просто *преждевременно,* поскольку в настоящее время в Волго-Камье все локально-территориальные этнические традиции пока подробно не описаны. Этот процесс уже начался, но выявления общих элементов пока очень локальны[43]. З. Кодаи, пытавшийся еще в середине XX века рассмотреть этническую историю венгров через музыкальные данные, писал, что в венгерской народной музыке «пока трудно различить угорские и тюркские элементы»[44], и выразил надежду на изучение фольклора народов Поволжья «на месте». С тех пор решение этого сложносоставного вопроса не найдено, поскольку в науке пока не обсуждались **критерии финно-угорского и тюркского в музыке вообще.** Видимо, следует говорить *о региональном тюркском* и *региональном финно-угорском музыкальном стиле в Поволжье и Приуралье.* Поэтому задача, стоящая перед этномузыковедами, исследующими Волго-Камский фольклор, ясна: прежде чем формировать такие критерии, необходимо, обозначив **общие** элементы, **объективно описать** все локально-территориальные песенные **традиции** поволжских этносов по единым этномузыкологическим критериям стиля. Сплошное описание локальных традиций создаст желанный банк данных, который позволит перейти на следующий этап осмысления, когда можно будет позволить себе какие-то суждения по поводу генезиса того или иного явления музыкального стиля в каждой из культур Волго-Камья. Описания не должны опережаться априорными интерпретациями, которые не только дезориентируют, но и заставят отказаться иных исследователей от научной радости поиска правильной тропинки в поле возможностей. Таким образом, **априорность суждений** — это одна из ловушек, которые ожидают нас в процессе увязывания данных музыки с историей.

В перспективе для выявления исторических приоритетов предстоит сравнить волго-камский мелодический материал с мелосом широкого круга этнических культур географических ареалов, исторически и генетически связанных с Волго-Камьем: финно-угроязычных, ираноязычных, тюрко-

[43] См.: *Кондратьев М.* О некоторых параллелях между чувашскими и марийскими народными песнями // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980; *Его же.* О чувашско-удмуртских этномузыкальных параллелях // Этническая культура чувашей: Вопросы генезиса и эволюции / ЧНИИ. Чебоксары, 1990; *Его же.* Чувашская *савра юра* и ее татарские параллели. Чебоксары, 1993; *Его же.* Музыкальный фольклор молькеевских кряшен в свете чувашских параллелей...; *Герасимов О. М.* К постановке вопроса об этномузыкальных связях елабужских мари и кряшен...; *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов. Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999; *Альмеева Н. Ю.* Обрядовые напевы татар-мишарей (к вопросу об историческом контексте ритма) // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. Саранск, 2008. С. 254–269.

[44] *Кодаи З.* Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961. С. 60.

язычных, славяноязычных народов (например, казахи, ногайцы, туркмены, балкарцы, кумыки, ханты, манси, эстонцы, венгры, балты, аланы, таджики, болгары, восточные славяне). Чем больше традиционных музыкальных культур будет вовлечено в процесс изучения, тем шире поле формирования критериев исследования межэтнических взаимодействий в музыкальном фольклоре, тем глубже и объемнее будет ретроспективная панорама музыки устной традиции.

Установка на наличие диффузий предостерегает исследователя от поспешных утверждений типа «это — сугубо (исконно) тюркское», «это — сугубо (исконно) финноугорское», которые для многокомпонентных культур могут быть преждевременными. Необходима фактологическая база в виде подробного описания **всех** локальных традиций **по единым критериям** этномузыкологии.

Если мы признаем, что этномузыкология — это самостоятельная музыкальная наука и у нее есть свой *предмет* изучения (а именно: интонация, мелос, тембр, тип интонирования, ритмическая система), то этот предмет и может быть единственным аргументом этой отрасли музыкознания, как ни велик был бы соблазн увлечься предметом других наук. Актуальная задача этномузыкологии — выявление на конкретных материалах механизмов интеграции или консервации тех или иных этнокультурных признаков традиционных музыкальных культур в полиэтнических ареалах, как общих, так и особенных законов их самосохранения и способности к синтезу.

В Волго-Камье, являющемся большой контактной зоной, в ситуации многоэтапных этнических наслоений, идентификация «культурных слоев» в музыкальном фольклоре народов региона еще долго будет увлекательной задачей, к решению которой этномузыковедческая наука только еще приступает. Призыв Белы Бартока изучать в Поволжье «причинно-следственные связи»[45] (если понимать этот призыв как желание разобраться: что было в культуре раньше, а что позже, опираясь на исторические данные) в музыкальных культурах остается актуальным и нереализованным до сих пор, хотя региональная наука уже вплотную подходит к осмыслению этой проблемы во всей ее противоречивой многогранности.

[45] *Бартók Бела*. Указ. соч. С. 44.

М. Лобанов

Насколько далеко мы от фольк-лора?

Минуло более полутора века с момента, когда читающей публике Англии впервые было предложено новое словечко «Folk-Lore». Разлетевшееся по миру, оно как научный термин объединило многих людей вокруг обозначаемого им предмета изучения — предмета довольно зыбкого в очертаниях, постоянно расширяющего объем своего содержания и тем не менее совершенно понятного в том, что позволяет видеть некое единство в его размытых контурах. Фактически новое слово оказалось шире, чем научный термин, обозначая сегодня уже сферу деятельности людей, разных по профилю работы, разных в своих жизненных интересах и целях. И даже в такой ситуации не утрачивается то самое единство предмета, скрепленного словом «фольклор», которое осознается, пусть и не поддаваясь однозначному, устойчивому на века определению.

Дискуссии о фольклоре не прекращаются во всем мире, в том числе и в нашей стране. Симптоматично, что только за последние годы проблеме фольклористики — и неминуемо фольклору как ее предмету — был посвящен 450-страничный том докладов на Первом всероссийском конгрессе фольклористов; десятилетием раньше эволюция в понимании границ этого предмета в России — примерно с того момента, как слово «фольклор» проникло в русскую филологию — была подробнейшим образом прослежена Б. Н. Путиловым[1]. В это же десятилетие появились и другие опыты осмысления фольклора, не столь фундаментально развернутые[2].

Характерно, что и в упомянутых работах, и во множестве предыдущих[3] внимание авторов целиком было сосредоточено на том, в каком составе жанров следует понимать фольклор в настоящее (или недавнее) время. Расширение — вот что занимает умы. Сама же первооснова — то, как понимал

---

[1] Первый всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Том 1 / Отв. ред. А. С. Каргин. М., 2005; *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура // *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура. In memoriam. СПб., 2003. С. 18–73 (1-е издание этой книги состоялось в 1994 году).

[2] См. например: *Богданов К.* Фольклорная действительность: перспективы изучения // *Богданов К.* Повседневность и мифология. СПб., 2001. С. 16–25.

[3] Не могу не вспомнить о богатейшей по охвату литературы статье: *Гусев В. Е.* Фольклор: История термина и его современные значения // Советская этнография, 1966, № 2.

Folk-Lore изобретатель этого термина Вильям Томс — никого у нас не интересовала, исключая, может быть, М. К. Азадовского, уделившего фигуре английского «антиквара» полстраницы в «Истории русской фольклористики»[4]. Не больше места уделил Томсу в наши дни и Путилов, высказав при этом справедливую мысль, что «вокруг скромной заметки этого безвестного автора накопилось столько наносного, несправедливого, что есть смысл вновь вернуться к ней и прочитать ее непредвзято»[5]. Действительно, никогда не бывает лишним обратиться к истокам. Ведь именно здесь заключена та сдерживающая сила, которая не даст, быть может, остаться без берегов нашим гуманитарным понятиям, всегда тяготеющим к перетолкованиям, страдающим от произвола тех, кто ими пользуется.

Автор термина «фольк-лор» Вильям Джон Томс (1803–1885)[6] уже с молодых лет выбрал путь в жизни, от которого не отступал. Средоточием его интересов была средневековая литература и устная словесность. Наследие древности он издавал в сборниках, скорее популяризируя уже известное, чем открывая новое[7]. Сборники обеспечили ему доступ в круг таких же любителей старины, и в 1838 он стал членом Общества любителей древности. В том же году он вошел в открывающееся Историческое Кемденовское общество и был избран его секретарем, сохраняя пост до 1872 года. В последние десятилетия жизни Томс занимался проблемой человеческого долголетия и создал любопытную книгу об этом[8]. Однако, главное, с чем вошел Томс в историю гуманитарного знания, был, конечно, его «фольк-лор».

В 1846 году Томс предложил одному из самых читаемых в Англии журналов «Атенеум», открыть колонку, куда подписчики могли бы присылать свои воспоминания о старинных нравах, сообщения об обычаях, поверьях и т. п. Получив согласие, он обратился к читателям «Атенеума» с разъяснением задач своего отдела. Кратенькое это разъяснение называлось «Folk-Lore», и, опубликованное в номере от 22 августа 1846 года, обозначило день рождения термина мирового значения. Как это ни странно, но свою терминологическую инновацию Томс обнародовал не под своим именем, а под псевдонимом Эмбрауз Мертон. Такой шаг объясняется просто: он не хотел смешивать себя — чиновника Палаты лордов, недавно заступившего на пост,

---

[4] *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. В 2-х т. Т. II. М., 1963. С. 179–180.

[5] *Путилов Б. Н.* Указ. соч. С. 55.

[6] В. Томс, сын скромного чиновника Государственного казначейства, начал службу в канцелярии госпиталя в Челси, а в 1845 г. стал клерком в отделе по печати докладов Палаты лордов и затем библиотекарем этой палаты. Службу оставил в 1882 г.

[7] Early Prose Romances (1828); Lays and Legends of France, Spain, Tartare and Ireland (1834) и др.

[8] Human Longevity, Its Facts and Its Fictions by William John Thoms. Murrey, 1873.

с собою же — одновременно и гуманитарием[9] и продолжал оставаться Мертоном все три года своей работы в качестве колумниста «Атенеума». Только четверть века спустя Томс раскрыл читателям эту мистификацию: «Тема (фольк-лор. — *М. Л.*) была "протолкнута" <...> в журнал от 22 августа 1846 г. в докладе, написанном мной самим под псевдонимом Эмбрауз Мертон и заглавием "Folk-Lore"»[10], но то уже было секретом полишинеля.

Современного человека, привыкшего понимать фольклор расширительно, в доводах Томса о его научных намерениях ожидает немало сюрпризов. Прежде всего, мы считаем понятия «устная словесность», «народное творчество», «фольклор», относящимися к одному и тому же материалу (старинным устно-традиционным песням, сказкам, пословицам и др.). Различия между этими нашими понятиями если и имеются, то больше идеологического свойства. Сам же автор подводил под им созданный термин «фольк-лор» совсем другое: мириады неких «мельчайших фактов», курьезных либо просто интересных, которые сохраняются в памяти людей от старых времен. Таким фактом могло бы быть «воспоминание о забытом нынче обычае, какая-либо распавшаяся легенда, местная традиция, фрагмент баллады». Все подобное могло быть опубликовано в колонке «Folk-Lore» (она мыслилась интерактивной). Речь, следовательно, не шла о цельных произведениях, связных их текстах. Фольк-лор, по Томсу — это информация вне «художественной» текстуальной оболочки. Приводя в своей статье в качестве примера фольк-лора сведения о местном обычае узнавать, сколько лет проживешь, по количеству вишен, упавших с дерева во время кукования кукушки, автор привел детскую песенку, певшуюся в момент совершения каких-то действий. В песенке всего три строчки, так что в данном случае продолжительность текста и объем содержащейся в нем этнографической информации полностью совпадают. Характерно, что называя в связи с фольк-лором легенду и балладу, автор статьи считал полезным для своей колонки получить их даже в распавшемся, фрагментарном виде.

Предлагая новый термин для такого рода материалов, Томс стремится отделить его от привычного в его время понимания «народной литературы» (старинных песен, сказок, легенд и т. п., опубликованных в классическом сборнике В. Бранда, ставшего в Англии XIX века нормативным), утверждая, что термин «литература» не подходит к таким сообщениям, а более точно соответствует им слово «Lore» (переводится на русский как «знания и сведения»). «Lore» в его противопоставленности «Literature», а не «Folk», несет

[9] Известно немало случаев, когда государственные лица выступали в печати в своей авторской ипостаси под псевдонимом — например, дипломат кн. А. М. Белосельский-Белозерский известен в печати как Voyageur russe, С. Ю. Витте публиковался под псевдонимами Гельт и Зеленый попугай, а Председатель Верховного совета СССР А. И. Лукьянов издавал свои стихи под фамилией «Озеров».

[10] Notes | Queries X, 26 October 1872. P. 339–340.

главный смысл новизны в новом словосочетании. Как отмечал А. Дандис, «Lore» — материал более существенный для фольклора, чем народ, пользующийся этим материалом»[11]. В круг фольк-лора сам Томс включил обыденные «нравы, обычаи/обряды, наблюдения, суеверия, баллады, пословицы старого времени». Все перечисленное, кроме баллад, не входит в перечень жанров, основных для картины «народной литературы», «народно-поэтического творчества». Здесь фольк-лор направлен в какую-то другую сторону.

Что касается возраста такой информации, ее старины, то автор знаменитой статьи не предлагал участникам своей колонки никаких критериев. Помочь здесь должна была курьезность фактов, какая-то их необычность, не подлежащая определению. Понятие «традиция», да еще и «устная» с фольк-лором никак не связывалось. Можно подумать, что наука первой половины XIX века еще не пришла к пониманию народной традиции. Но ведь в гуманитарном знании 1840-х годов в других странах, в том числе и в России, прочно существовали представления о традиционности, об устной передаче. Возможно, здесь обнаруживается темное, непроясненное место в концепции фольк-лора, как она была изложена в «Атенеуме».

Наконец, самое главное: зачем нужны были мелкие факты, по отдельности вроде бы ничего не значащие? Автор статьи полагал, что такие факты раскроются лишь в системном видении материала. Надо увековечить их на страницах «Атенеума» в ожидании, «пока не появится некий Джеймс Гримм, кто сделает для мифологии Британских островов доброе дело, какое этот любитель древности и филолог (здесь подразумевается Якоб Гримм. — *М. Л.*) свершил для мифологии Германии <...> Масса мелких фактов, многие из которых, когда рассматриваются по отдельности, кажутся пустяковыми и незначительными, но когда они берутся в связи с системой, в которую их вплел выдающийся ум, то ценность их присваивает себе тот, кто первым записал их и никогда не мечтал быть приписанным к ним»[12]. Здесь яснее всего и проявились намерения создателя фольк-лора. Термином этим его автор охватывал только то, что было пригодно для воссоздания древней мифологии и подчас могло быть неинтересным для «народной литературы». Фольк-лор — это область материала для мифологии. Увлеченный «Немецкой мифологией» Я. Гримма, вышедшей в свет в 1835 году, Томс оставался воодушевлен ею до конца дней.

Итак, в понятии фольклорного факта, как представлял его себе Томс, присутствуют следующие свойства:

1) необычность с точки зрения современных нравов, обычаев, представлений;

---

[11] *Dundes A.* What is Folklore? // The Study of Folklore / Ed. A. Dundes . P. 1.

[12] *Thoms W.* Folklore The Study of Folklore... P. 5.

2) трактовка этой необычности как архаизма;

3) относительность этого архаизма, поскольку человек может усвоить свой Lore от лиц одного-двух предшествующих поколений (для проникновения в большую древность требуются другие методы);

4) системность, то есть способность к включению в общую картину; характерен в этой связи интерес Томса к подбору и классификации вариантов, что он осуществлял путем комментирования материалов, присылаемых подписчиками[13].

5) преобладание номинации над текстуальным континуумом.

Понятно, рамки фольк-лора ограничивались только словом и обычаем, запечатленным в слове. Никакой музыки и танца, никаких песен с мелодиями это понятие у Томса не касалось в качестве специальной задачи сбора и исследования. Так например, ему довелось получить от какого-то корреспондента и опубликовать в своей колонке описание двух хороводных танцев, что в английской хореологии ценится как один из ранних источников по народному танцу. Но этот материал был им осмыслен лишь в объеме, достаточном для его мифологических интересов. Точно так же фольк-лор Томса не затрагивал и область материальной культуры, что составляет важнейшую часть этнографии. Создатель фольк-лора на редкость четко осознавал поле действия своего словесного изобретения — тогда еще неологизма. Однако его словечко, быстро расширяя свою известность, в дальнейшем повело себя не так, как то мыслилось самому Томсу.

Продолжая журналистскую деятельность, Томс покинул «Атенеум» и основал свой собственный журнал «Заметки и вопросы», обращаясь в нем к читателю, имеющему бóльшую осведомленность в гуманитарных науках. В 1850 году вышел первый номер этого журнала, и вскоре подписчики потребовали возобновить там колонку «Folk Lore» (в «Заметках и вопросах» данное словосочетание писалось без дефиса). В 1872 году Томс оставил хлопотную деятельность колумниста, передав журнал своему преемнику. Но обсуждение фольклора на его страницах не прекратилось, и в 1878-м читатели основали первое в Англии Общество фольклористов. После долгих уговоров Томс согласился принять пост почетного директора нового общества, но, вспоминая о своих обязанностях секретаря в других обществах, вскоре пере-

[13] Д. Имрич отмечал, что за время работы над присланными материалами, продолжавшейся с 1846 по 1872 г., Томсом классифицировано порядка 3000 единиц его фольк-лора. Система индексации, разработанная создателем термина, была перекрестной и фиксировала не жанры, но темы фольклорных фактов, ключевые слова. Имрич пробовал применить эту систему к своим материалам и был поражен безукоризненностью, с которой она работала и на другом поле. (См.: *Emrich D.* «Folk-Lore»: William John Thoms // California Folklore Quarterly. Vol. 5. Berkeley. Los Angeles, 1946. P. 366–367). Эта классификационная система, сложившаяся под влиянием все той же «Немецкой мифологии» Я. Гримма, однако не вышла за пределы личной научной работы Томса.

местился на должность секретаря Общества фольклористов и работал в этом качестве вплоть до своей кончины в возрасте 82 лет.

В период «Заметок и вопросов» Томс не раз выступал на страницах данного издания, пытаясь сохранить фольк-лор в первоначальном, им предложенном поле значения. Этого не получалось уже в Англии. Имея выразительнейшую внешнюю форму, слово «фольк-лор» оказалось чрезвычайно подвижным, податливым к изменениям своей внутренней формы. Его семантическое поле менялось, слово употреблялось в новых для него областях, проявляло чудеса мимикрии и в результате обозначало уже не то, что первоначально подразумевал его создатель. Прежде всего, еще при Томсе, оно отошло от того, чтобы служить синонимом народной мифологии. Оно заместило прежнюю «народную древность», «народную литературу». «Народное» в нем сохранилось и, более того, вышло на первый план, а вот Lore утратило специфичность, став чисто формальным компонентом данного составного слова.

Все то же самое с фольклором продолжается на протяжении более 150 лет. Здесь можно указать на две постоянно действующие тенденции.

Во-первых, это экстраполяция термина на новые для него предметные области. Замещая прежние названия типа «народная литература», фольклор утратил отграничение «знаний и сведений» от текстуального континуума, что и открыло возможности применять этот термин к таким явлениям, о которых Томс вряд ли помышлял в подобном качестве. Так, «фольклор» распространился на музыку, пение, танец, что мы видим, в частности, в устойчивом многолетнем существовании отрасли знания под именем «музыкальная фольклористика». Но письменный «фольклор» — в его современном облике — в виде девичьих альбомов с песнями, стихами и всякого рода сентенциями[14] (недавно у нас велась дискуссия о правомерности причисления этих предметов к фольклору), Томс, очевидно, включил бы в выпестованное им понятие, поскольку принимал в свои издания только письменные тексты. Требования, чтобы последние были зафиксированы непременно от носителей устной традиции, он перед своими корреспондентами не ставил — скорее всего, подобное требование тогда еще не укрепилось.

Во-вторых, это дисплазия: в научных интересах фольклору как содержанию из древности (то есть в первоначальном значении термина) остается все меньше места, и, занимая освобождающиеся площади, увеличивается внимание к функционированию, к сохранению и передаче фольклорного наследия. То есть, центр внимания перемещается на устную традицию как таковую и на все, что вообще попадает в ее жернова[15]. Самое ужасное с точки зрения авто-

[14] *Dundes A.* What is Folklore... P. 1.

[15] Тот же А. Дандис отмечал, что далеко не все, что усваивается в порядке устной традиции, является фольклором (Ibidem).

ра фольк-лора здесь было бы, наверное, понятие «современный фольклор»: в круг термина, который он выдумал, обязательно входила некая ретроспектива (хронологическая, стадиальная, историческая) как часть стоящего за ним понятия, и ею определялось содержание материала фольклора[16]. «Современное» уже по своему определению удаляло это содержание из томсовского понятия. Оставалось лишь функционирование иного содержания путем устной передачи и, возможно, возникновения. То есть, содержание в подобном толковании фольклора полностью заместилось функционированием.

Лишившись ясных логических оснований в своем отграничении от других явлений народной словесной культуры, фольклор, неудивительно, стал дискутироваться и обсуждаться лишь в плане состава явлений, входящих в его сферу, причем совершенно произвольно. Какое обоснование лежит в основе того, что круг явлений, названных, допустим, В. Лесевичем в одной из ранних работ на русском языке, где разъясняется понятие «фольклор», так отличается от состава жанров фольклора, указанных В. Я. Проппом?[17] Конечно, в самом факте отсутствия такого обоснования чувствуется определенное снижение уровня познания в сравнении с тем, как осмысливал Томс созданное им понятие. Тем не менее, и он не смог удержать свой фольк-лор в первоначальных границах. Смешно ратовать за возвращение к началу фольклора, но можно понять, что в этом утраченном начале содержалось что-то, очень и очень крепкое по мысли.

Что же представлял собой фольк-лор, явившись на свет? — не более чем крошечную статейку В. Томса на столбец — фактически, газетную заметку. И она, заметка эта, породила целую науку — с исследовательскими секторами, экспедициями, архивами; целую образовательную структуру — с учебными пособиями, курсами, мастер-классами, лекциями, специализациями. С заметкой Вильяма Томса может сравниться только диссертация Альберта Эйнштейна о теории относительности, уместившаяся в одной тетрадке и перестроившая всю современную физику. В этом смысле у нас, фольклористов, тоже есть своя теория относительности, и имя ей — фольклор.

---

[16] Надо отметить, что в ряде работ о современном фольклоре авторы выявляют определенные архетипические структуры, о чем во времена Томса речь еще не шла.

[17] Если у Лесевича на первые места попадают песни и сказки, но присутствуют суеверия и даже «различение легких и тяжелых дней» (*Лесевич В.* Фольклор и его изучение // Памяти Белинского. Литературный сборник. М., 1899. С. 343), а у Е. В. Аничкова на первых позициях оказываются древние верования, предрассудки, обычаи, обряды, а песни и сказки остаются в конце (*Аничков Евг.* Фольклор // Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. Т. 36. Кн. 71. СПб., 1902. С. 209), то все то, что Аничков ставил на первые места, Пропп вообще удалил из предметной сферы фольклора (*Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 46–82).

В. Карцовник

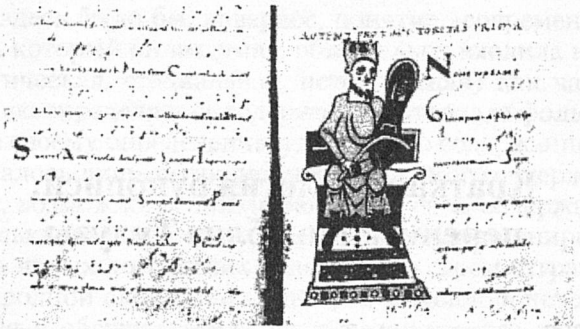
Краткая апология рукописи, переписанной близ Тулузы

Весной 1997 года литератор Татьяна Москвина предложила мне участвовать в альманахе, в название которого был вынесен адрес Российского института истории искусств, в котором мы тогда работали, — «Исаакиевская, 5». Замысел был в том, что каждый из авторов должен был рассказать о том, чем он занимается. Идея показалась мне занимательной, и я набросал несколько страниц о ремесле музыковеда-медиевиста. Среди ярких впечатлений тех лет было несколько докладов, прочитанных Изалием Иосифовичем Земцовским на конференциях конца 1980-х — начала 1990-х годов, и одним из воображаемых адресатов моего эссе был именно он. Шли годы, затея с альманахом улетучилась, и очерк остался в ящике письменного стола. Извлекая его оттуда и посвящая его юбилею глубокочтимого старшего коллеги, я вдруг начинаю понимать, что текст этот в своих главных основаниях не устарел, а в чем-то, возможно, даже стал актуальнее, чем десять лет тому назад.

Рукопись была переписана около 1000 года, действительно где-то неподалеку от Тулузы, и хранится в Парижской Национальной библиотеке в числе других музыкальных древностей Европы. Она известна как песнопениями, так и миниатюрами, пляшущие и играющие персонажи которых напоминают не только о праздниках средневекового мира, но и о мире Библии. Один из персонажей — царь Давид (илл. 1), в средневековой традиции олицетворявший музыкальное искусство. В руках царя — кротта, инструмент кельтского происхождения, с Британских островов разошедшийся по всей Европе. Краски миниатюры (не различимые, увы, на иллюстрации) связаны со стилем староиспанского, так называемого мосáрабского искусства.

Справа от Давида — мелодические формулы, по которым средневековые певчие учились григорианскому пению, основному виду певческого искусства на латинском Западе. Формулы снабжены греческими надписями, напоминающими о характерных для Средневековья попытках осмыслить античную теорию музыки.

Ряд этих отсылок к разным традициям и разным культурам можно было бы продолжить, но в столь отчетливой разноголосице нет ничего необычного — ею отмечено многое из того, что выходило из рук человека раннего



Илл. 1. Царь Давид на миниатюре рукописи южнофранцузского происхождения (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1118).

Средневековья, и вообще — предшественники есть у любой культуры и любой традиции. Примечательно лишь то, что в слиянии столь пестрых составляющих заложена редкая способность к саморазвитию, к ускоренному видоизменению форм музыкальной культуры.

И то, и другое отличало Западный мир вплоть до самого последнего времени. По Тейяру де Шардену предпосылки для особого характера эволюции культуры и человека существовали в Европе уже в доисторические времена. В данном случае важно лишь то, как эта особенность в историческом развитии континента связана с тем, что называется «Музыка Западной цивилизации»[1], и с тем, что особым образом выделяет *эту* музыку в кругу других мировых традиций.

Здесь я позволю себе напомнить, что на Западе (условно говоря, на Западе) музицируют и учатся музыке по нотам; музыкальное произведение, как правило, имеет автора. Предполагается, что у нотного текста есть начало и конец, и, к тому же, он должен быть защищен от произвольных изменений. Музыка Запада не просто многоголосна — она отмечена высочайшей сложностью многоголосных, в том числе инструментальных, форм. Ряд этих признаков может быть продолжен, но примечательно, что в рукописях раннего Средневековья ничего в этом роде еще нет, или, точнее, почти нет. Но грядущее в них уже заложено: каламом Ноткера Заики, латинского гимнографа IX века, и паркеровским пером Игоря Стравинского водила, условно говоря, одна и та же рука. Как проследить ее тонкие, иногда почти неуловимые движения? Что такое ремесло историка музыки? И что такое «европейское» в музыке Европы?

Как и любая развитая система музыкального сознания, европейская традиция самодостаточна — ее можно и следует рассматривать исходя из выработ-

[1] Название известной книги Пола Генри Ланга.

танных ею же оснований. Но основные принципы западной музыки, ее письменный характер, многоголосие, ориентация на законченную форму — все это перестает быть чем-то само собой разумеющимся, когда мы пересекаем границу «европейского», по крайней мере, в традиционном значении этого слова.

Сейчас довольно трудно определить, когда в музыковедческий и в общегуманитарный обиход вошло слово «европеоцентризм», используемое, как правило, в негативном смысле. В XX столетии на европейское сознание обрушилась неведомая дотоле звуковая вселенная (слуховой опыт более ранних эрудитов здесь не в счет). The Global Village — «Всемирная Деревня» Маршалла Мак-Люэна не умолкает ни на миг. На ее площадях звучит традиционная музыка древних цивилизаций Азии, фольклор едва ли не всех народов мира — в нетронутом виде или в виде суррогата (а в тоталитарных государствах — в виде государственно создаваемого суррогата), — новые формы «западной» музыки (джаз и прочее), то есть, нечто вроде «белого шума», в котором уже почти неразличимо то единственное и, следуя неологизму Льва Лосева, «гемютное» (нем. gemütlich), что подавалось за европейским застольем чуть менее века назад.

Об этом — ранее небывалом — расширении звуковых границ принято писать с неподдельным восторгом. На самом же деле последствия его далеко не осознаны. *Этно*музыкознание (заработавшее на этом звуковом взрыве недюжинный капитал), связанная с ним новая философия музыки постоянно взывают к ценностям так называемых «внеевропейских» культур. Принятие этих ценностей тем или иным носителем западной традиции ранее давало право на справку об артистической привлекательности. Таковые были выданы критикой XX века не только Мессиану или Штокхаузену, но и другим, имя коим легион. Все это было лишь частью эпохи, которая определяется как 10–15 лет до-после 1968 года («Сатори в Париже», «Сутра Подсолнуха», самиздатовские Уотс и Судзуки, легальная «Завадская-моногатари» и Симона де Бовуар в костюме хунвэйбина... «Плен нам сладок, плен нам мил», — автор поглядывает на флейту сякухати, которая висит на стене еще со студенческих времен, и на которой он еще способен издать два-три звука).

Были во всем этом и призвуки, отдававшие политикой: появление «третьего мира» — африканцев с дипломами Сорбонны, размышлявших о негритюде. Мне неизвестно, насколько тогда продвинулись в своих «разработках» теоретики «исламской революции». Политический контекст музыковедческих теорий — повод для будущих размышлений.

NB 1: Когда-нибудь это должно было произойти; у Голсуорси благонамеренность жениха подчеркивается аттестацией «a pretty white man», в стыдливом русском переводе — «прекрасный человек».

Так или иначе, отторжение европейскости ощутимо давало о себе знать. Вернувшись к музыковедческому срезу вопроса, замечу, что за этим отторже-

нием часто стояло простое и естественное желание исследователя-европейца сохранить чистоту изучаемой традиции.

NB 2: «Любимое занятие некоторых из них (западных этномузыковедов. — *В. К.*) — следить за воздействием европейской музыки на туземцев: устанавливается магнитофон, и все племя вынуждено слушать симфонии Бетховена» — bon mot из статьи известного японист и синолога В. И. Сисаури, которое именно благодаря своей тональности вполне во вкусе времени.

Но часто за противостоянием «европеоцентризму» скрывалась явная или завуалированная агрессия по отношению к европейскому типу сознания: мне приходилось встречать европейских музыкантов, в течении лет этак десяти вообще не хотевших слушать чего-либо «мажоро-минорного».

В результате — урон, нанесенный музыкой Запада (или ее суррогатами) традициям Азии и Африки, был признан самоочевидным. Но кто возьмет на себя смелость измерить силу противодействия, которое обрушилось на Европу с появлением «безграничной музыки» наших времен?

Реальность рубежа столетий — прежде всего, реальность политическая — тем временем все более вступает в противоречие с концепциями «всемирного музыкального сознания», проникнутые которым народы должны позабыть свои исконные распри. Конечно же, и тибетские мантры, и мотеты Баха, и музыка группы «Pink Floyd» на определенном уровне равноценны — и все это опыт постижения Творца и творения. С иной же точки зрения между этими — лишь немногими из существующих в мире — «музыками» нет и не может быть ничего общего.

Здесь я должен оговориться. Музыкальный космополитизм современного мира неоднороден. Студент англо-саксонского происхождения, играющий индийскую музыку в рамках университетского курса, — скорее американский феномен. Его уже труднее встретить на Британских островах или, тем более, на континенте, где в немецких деревнях, как и в старину, все еще играют квартеты Гайдна[2]. Есть в этом и сословный аспект, особенно ощутимый при столкновении с рок-культурой, которую я склонен вынести за рамки «европейского». В Англии, к примеру, слушать рок — примерно то же, что ходить на футбол, т. е. не везде это принято. Размышлять же о «русской идее» в музыкальной плоскости почему-то вовсе не хочется: здесь все во сто крат болезненее, и я понимаю, что, говоря о музыке Запада, старой или новой, отечественный автор всегда рискует оказаться «русским заблудившимся поэтом средь грохота латинского цикад» (В. В. Набоков).

Так вот о цикадах. Коль скоро идея «всечеловеческой музыки» все чаще заявляет о себе в практике и на страницах книг о музыке, мне хотелось бы подчеркнуть одно простейшее обстоятельство. У индийской раги или арабского макама есть сколько угодно параллелей за пределами Индии или арабского

[2] Уже не играют (примеч. 2007 г.).

мира. Есть они и в ранней европейской культуре (около тридцати образцов, случайно записанных на исходе Средневековья). У Тридцать второй сонаты Бетховена параллелей нет и быть не может. Исследователи индийской музыки восторженно пишут о связи раги с цветом, движением, временем дня и года, которая в этой культуре общеобязательна и вне которой исполнение раги как-бы теряет свой смысл. Но — «зе-лен луг», «боль не-бес» — эти подтекстовки, предлагаемые читателю Томасом Манном в рассуждениях о том, почему Тридцать вторая соната двухчастна («Доктор Фаустус»), при всей не-обязательности соответствия цвету, жесту или погоде, — не являются ли они показателями того глубоко личного, *над*-племенного, метеорологически *не*-важного и отмеченного той ценностью, которой не знают традиционные культуры?

Тейяр де Шарден высказал то, что мне хотелось бы иметь в виду, причем высказал в достаточно жесткой форме: «...от одного края света до другого все народы, чтобы остаться человечными или стать таковыми еще больше, ставят перед собой упования и проблемы современной Земли в тех же самых терминах, в которых их сумел сформулировать Запад» («Феномен человека»). От заявления Тейяра менее всего отдает расизмом: Тейяр не мог быть расистом — ни по складу научного дара, ни по характеру духовного служения. Его европеоцентризм — это благоговение перед личной свободой, а противоположность сказанному — современный мир, где без отрицания Запада и его ценностей не обходится ни одно преступление против человечества.

Однако менее всего мне хотелось бы на страницах этого очерка выстраивать новую апологию Европы, тем более, что это делалось многократно и обстоятельно (отсылаю читателя к трагедии Эсхила «Персы»). Речь идет лишь о музыке, созданной на основе ценностей, рожденных Европой. Тейяр де Шарден писал об особом месте этого континента в истории и об особой роли Средиземноморья в ноогенезе Земли; для того чтобы понять, почему европейская традиция слышания и записи музыки неповторима и не имеет аналогов, обращение к Средиземноморью, разумеется, также необходимо.

Тезис «Средиземноморье — родина европейской цивилизации» сам по себе тривиален и порожден самоочевидными обстоятельствами — взаимодействие рас и культур, Афины и Иерусалим и т. д. Но расслоение этого мира на Восток и Запад — так как оно проявилось в плоскости музыки и музицирования, вызывает ряд существенных вопросов.

В русском языке нет обозначения для того, что на латыни называется cantus planus и по-английски plain chant или просто chant[3]. Между тем, за этими терминами — означающими все, что поется во время богослужения и при этом поется одноголосно, — скрыта необъятная сфера музыкального

[3] В музыковедении начала XXI в. эти термины начинают переводить словом «распев», ранее применявшимся только к древнерусскому певческому искусству (примеч. 2007 г.).

искусства. Речь идет о тысячах песнопений, сложенных на греческом, сирийском, латыни, армянском, грузинском, славянском и других языках и веками звучавших в церквях средиземноморского мира.

В течение этих столетий песнопения христианской литургии на Востоке и на Западе передавались изустно. Библейские тексты (преимущественно Псалтырь — основа богослужения), разумеется, переписывались, но для того, чтобы петь по ним, нужно было принадлежать к определенной церковной общине. Именно она была хранительницей мелодий, возникших в каком-то неопределенном прошлом и передававшихся от учителя к ученику, от поколения к другому. Этим древние церковные напевы ничем не отличаются от так называемой «народной музыки». Литургия почти не знала индивидуализированных мелодий — каждое из тысяч песнопений входило в определенное «мелодическое семейство» и было соединено общими контурами с десятками, если не сотнями других мелодий. Таким образом решалась проблема запоминания напевов: необходимо было усвоить определенное число попевок, обобщавших характерные черты песнопений (именно рядом с такими мелодическими формулами помещено в тулузской рукописи изображение Давида). Обучение церковному пению при этом мало чем отличалось от того, что принято в традиционных культурах Востока: ученик должен воспроизвести личность учителя, олицетворяющую традицию общины.

Культуры, организованные подобным образом, удивительно жизнеспособны и могут существовать веками, не меняя своих оснований. Но в раннесредневековой Европе эти основания были поколеблены: на протяжении IX столетия в певческий обиход вошло нотное письмо.

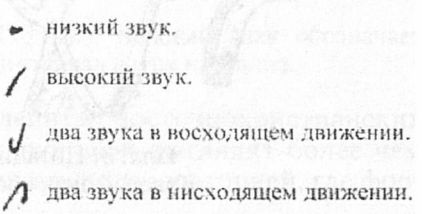
Сейчас уже довольно трудно понять, почему древний способ сохранения и передачи церковных мелодий оказался недостаточным и потребовал дополнительных средств закрепления традиции. В Византии, где нотированные рукописи известны с X века, а существовали, видимо, и ранее, появление нотации как-то связано с преодолением иконоборчества. На Западе введение нотации было порождено реформами династии Каролингов, насаждавшей везде, где было возможно, песнопения Римской литургии взамен местных напевов, передававшихся изустно. Мало что известно о рождении армянской, грузинской, эфиопской нотаций (о последней вообще ничего вразумительного не написано).

Собственно говоря, в самой идее записи звучания ничего нового не было — в древней Греции была известна буквенная нотация, которую использовали, по-видимому, лишь теоретики. Сохранилось раннехристианское песнопение на греческом, записанное античной нотацией. Все дело лишь в том, что европейское нотное письмо IX–X веков никак с античной традицией не связано, — вернее, его истоки не в античной музыке, но скорее в грамматике и риторике Древнего Мира. В рамках этих дисциплин были изобретены знаки просодии (их поздний отголосок, к примеру, — надстрочные знаки современ-

ного французского языка), помогавшие правильному произнесению текстов, и именно они стали строительным материалом нового нотного письма. Название новых знаков — *невмы* (от греч. «дух», «дыхание») само по себе отсылает к движению голоса, к интонации, к риторически окрашенному и вслух произносимому тексту.

Современный европеец не представляет себе музыкального искусства вне определенной и акустически выверенной высоты звука. Именно она делает звучание музыкально упорядоченным, и можно было бы предположить, что нотация как таковая должна быть направлена на запись высоты (к античной буквенной нотации это относится в полной мере). При встрече с раннесредневековым нотным письмом это убеждение должно быть поколеблено. Высота здесь записана предельно просто, если не слишком просто, — указывается лишь приблизительное направление мелодии. Ранние нотации латинского Запада, — пожалуй, самый отчетливый пример этой поистине «святой простоты» (илл. 2).

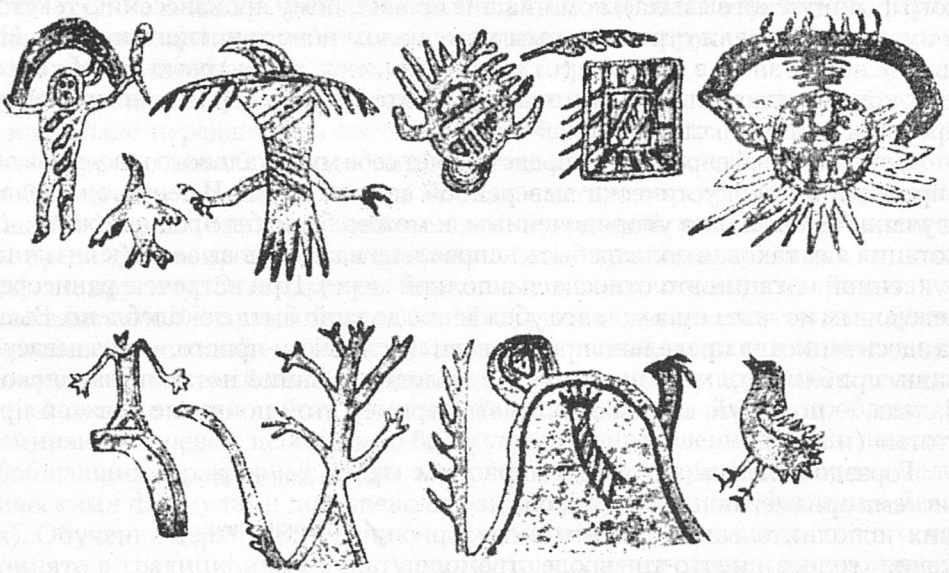
Гораздо более развитой была при этом система орнаментальных невм, обозначавших исполнительские приемы, — скольжение голоса, нечто-то вроде тремоло и т. д. Другие нотации средиземноморского мира, отличаясь от западных невм внешне, были основаны на аналогичных принципах — высотная сторона звучания была лишь намечена. Иногда один знак, например, византийская тета — **Θ**, в сочетании с двумя-тремя вспомогательными пометами, означал довольно протяженную мелодию. Подобного рода «символы» мелодий встречаются во многих архаических культурах — еще в XIX веке они были отмечены у индейцев племени оджибва (илл. 3).



Илл. 2. Основные знаки западноевропейской невменной нотации.

Само собой разумеется, что обучение певцов в этой знаковой системе мало чем отличалось от прежнего, бесписьменного способа — спеть ранее не слышанное песнопение по невмам было невозможно, традиция, олицетворенная учителем, по-прежнему неотступно следовала за учеником. По некоторым признакам, даже после появления нотации пели во время службы, как и ранее, наизусть: пергаменные изделия тогдашних книжных мастерских лежали у алтаря, предназначаясь лишь для контроля над обучением и исполнением. Невмам, по всей видимости, придавался также некий символический смысл: точки, вертикали, полукружия над строкой литургического текста самим своим присутствием подчеркивали его сакральную природу[4].

[4] Наиболее яркий пример — богослужебные книги коптов, где изредка встречающиеся «ноты» никакой иной роли, по-видимому, не играли.

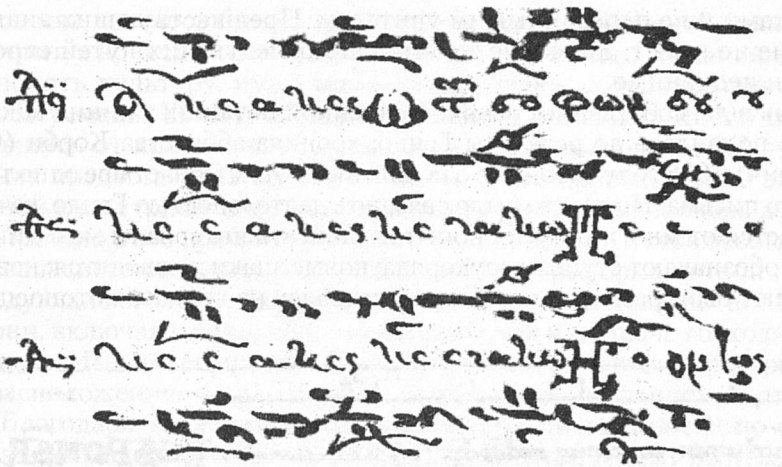


Илл. 3. Нотация индейцев племени оджибва.
Каждый знак обозначает целый напев с текстом.

Все это могло бы послужить примером своеобразия раннесредневековой ментальности и представляло бы лишь академический интерес. Однако дело в ином: что произошло с невменными нотациями дальше? Именно здесь разошлись пути Запада и Востока, именно здесь ключ к пониманию того, что такое «европейское» в музыке Европы.

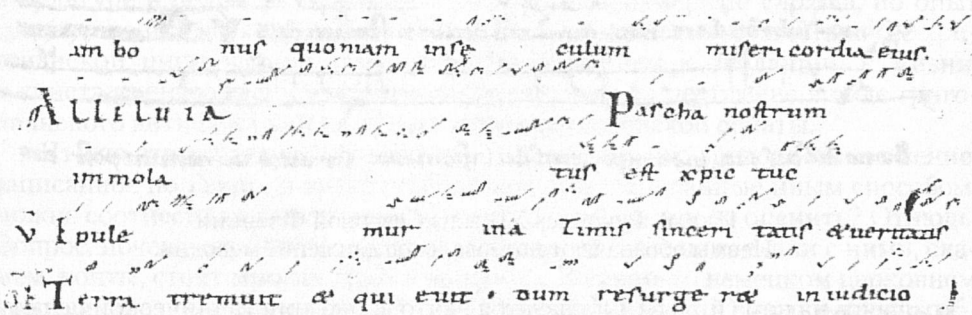
Все дело в том, что в XI–XII веках и на Востоке, и на Западе средиземноморского пространства была решена очень важная задача: церковные певчие научились при помощи невм записывать интервалы мелодии. Но певчие Византии пошли в данном случае экстенсивным путем — был расширен словарь невменных знаков, и каждый интервал обрел свое собственное обозначение (илл. 4). Невменная строка строилась по принципу, который математики называют «цепями Маркова», где каждый последующий элемент зависит только от предыдущего и ни от какого более. Сбившийся певчий был вынужден, по-видимому, «танцевать от печки», возвращаясь к началу напева. Спеть же его, начиная с середины, было практически невозможно. Расширение словаря знаков было характерно для византийской традиции и в более поздние времена[5].

[5] В чем-то сходными были пути развития древнерусской нотации, со временем превратившейся в одну из наиболее сложных систем ранней музыкальной письменности.



Илл. 4. Поздневизантийская нотация (XV–XVI вв.). Каждый знак обозначает движение мелодии на определенный интервал вверх или вниз.

По сравнению с парчовым великолепием восточнохристианских певческих книг, ноты ранних западных рукописей выглядят более чем скромно (илл. 5). Тем не менее, именно они стали лабораторией, где фор-

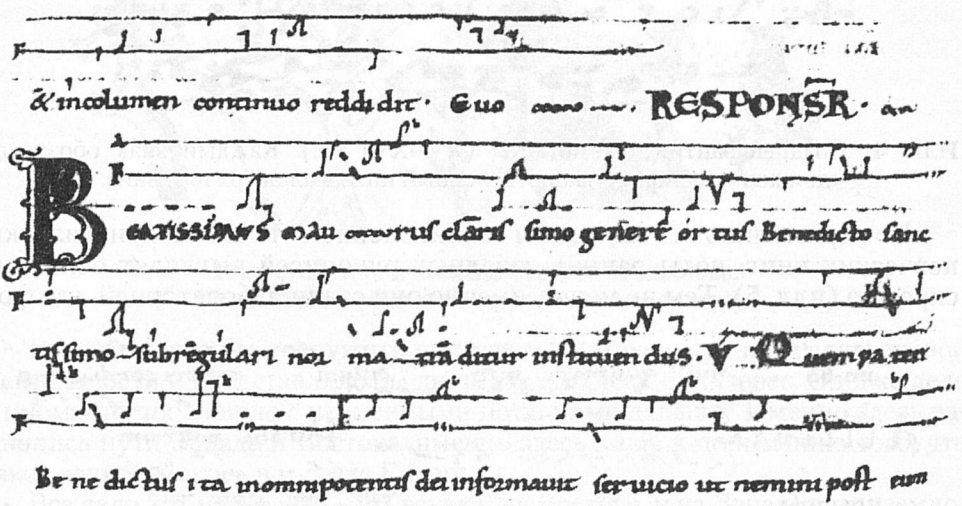


Илл. 5. Рукопись XI в. из аббатства Санкт-Галлен (Швейцария). Немецкие невмы, интервалы мелодии не определены.

мировалось музыкальное сознание Западного мира. В середине XI века итальянским бенедиктинцем Гвидоном (Гвидо) из Ареццо было написано письмо некоему монаху Михаилу, вошедшее в историю как «Письмо о неизвестном песнопении». Тональность этого текста поистине замечательна: Гвидо не скрывает своего удивления и какого-то почти детского восторга. Поводом послужил способ разучивать песнопения, ранее не слышанные

учениками и не переданные им учителем. Предшествующих аналогов это событие не имеет. Значение же его для последующих путей европейской музыки неоценимо.

Речь шла, собственно говоря, о линейной нотации, а линия как средство записи появилась до реформы Гвидо: хроника аббатства Корби (Северная Франция) в 988 году сообщала о появлении в этом монастыре однолинейного нотного письма. Но то, что было связано с деятельностью Гвидо, качественно отличается от многих других попыток записать интервалы мелодии. Четыре линии обозначают ступени звукоряда; новые знаки не вводятся; невмы лишь изменяют свои размеры, как бы растягиваясь на каркасе нотоносца или со-



Илл. 6. Рукопись XII в. из Северной Франции.
Невмы обозначают интервальное движение мелодии.

кращаясь на нем (илл. 6). Образуется нечто вроде кристаллической решетки, в контурах которой высота звука ясна и недвусмысленна.

В отличие от «экстенсивной» нотации византийцев, способ записи, предложенный Гвидо, может быть назван интенсивным. Как уже говорилось, византийцы пошли по пути постоянного расширения знакового словаря. На Западе, напротив, количество знаков постепенно сокращалось — преимущественно за счет исчезновения орнаментальных невм.

NB 3: В романе Умберто Эко «Имя Розы» описаны впечатления юного послушника от пения в монастырском хоре. Конфуз в том, что некоторые невмы, которые он упоминает, в Тоскане XIV века — а это место и время действия — уже давно вышли из обращения.

Здесь мне хотелось бы подчеркнуть, что за любой сменой знаковой системы стоит, в конечном счете, изменение человеческого сознания. Для того чтобы понять культуру, нужо взглянуть на знаки, которыми она себя выражает. Перемены XI–XII столетий на Западе были достаточно серьезны. Оторвавшись от христианского Востока (церковный раскол XI века), Европа была предоставлена сама себе, и о том, что происходило в это время в западной культурной традиции, можно говорить очень и очень долго. Вероятно, именно в это время особенно отчетливо заявил о себе особый технологизм западного сознания, которым отмечена и реформа нотной графики. В последующие столетия Европа изобрела не одну систему нотного письма, но все они, включая и современную нотацию, так или иначе восходят к опытам XI века. Именно во времена Гвидо звук был соотнесен с пространством, и его расположению в пространстве были приданы рациональные основания. Благодаря им западная система нотной письменности по сей день остается прекрасным аналитическим инструментом. К нему вынуждены обращаться даже этномузыковеды, постоянно — и справедливо — говорящие о невозможности записи внеевропейской музыки и все же прибегающие к нотировкам.

«Музыку изобрел некто Бенедиктинской Монах», — сообщал русскому читателю один из московских журналов XVIII столетия. В простодушии этого заявления есть, тем не менее, некое зерно. Проблема «христианского» в культуре в целом, и в музыке в частности, неизмеримо сложна, но опыт средневековых нотаторов — это графико-звуковое самоосуществление христианской цивилизации, отмеченное стремлением к эволюции, к жизни, к кристаллически ясным итогам, закрепленным на пергамене в виде григорианского антифона или на бумаге в виде бетховенской сонаты.

Что из этого следует? Означает ли сказанное, что григорианское пение, записанное по Гвидо, и византийские мелодии, записанные иным способом, можно соотнести на качественном уровне и вообще как-то оценить? Отнюдь. Вопрос, почему европейцы сделали с нотами то, чего не сделали с ними, скажем, копты, стоит многих других вопросов. В каком-то немецком церковном приходе мне попалась на глаза фотография: африканский вождь в полном облачении принимает причастие из рук иезуита в белом. Надпись под фотографией сообщала: «Бог говорит к человеку. И человек отвечает ему — на языке своего времени, своей культуры и своего народа». С этим я согласен.

В другой раз я листал записки какого-то польского священника, где речь шла в том числе и о культуре африканских христиан. Ничего не имея против мессы под племенные барабаны, священник призывал, уж не знаю кого, еще раз послушать григорианское пение, чтобы еще раз задуматься о том, что такое христианство. С этим я согласен не менее.

По окончании этих более чем легкомысленных заметок меня не покидает некое смутное чувство — будто между некоторыми текстами, среди которых

«Письмо о неизвестном песнопении», «Великая хартия вольностей», «Диалоги» Стравинского и — вот и самое главное — «Всемирная декларация прав человека», есть какая-то, пусть не сразу уловимая, но вполне реальная и надежная взаимосвязь. И мне не хотелось бы, чтобы она исчезла в мире, который с каждым днем становится все менее и менее надежным.

1997—2007

ENVOI[6]

Но кому уподоблю род сей? Он подобен детям, которые сидят на улице, и обращаясь к своим товарищам, говорят:

Мы играли вам на свирели,
а вы не плясали;
мы пели вам печальные песни,
а вы не плакали.

(Евангелие от Матфея, Гл. 11:16–17)

[6] В старофранцузской поэзии — последняя строфа баллады, обращенная непосредственно к адресату.

Традиционная культура в восприятии исследователей

И. Мациевский

Этномузыковед и традиции: Вечное взаимодействие

Свою юбилейную конференцию И. И. Земцовский озаглавил «Фольклор и мы». Затем уточнил: «Как мы любим фольклор». Союз «и» предполагает и обратное действие: как фольклор любит нас? Исследователь изучает традицию, но и традиция по-своему изучает исследователя. Взаимодействие здесь двувекторное. Традиция воздействует на исследователя. Многим собирателям знакомо состояние очищения, катарсиса, возникающее при встрече с живой традицией и ее носителями. Но бывает и обратное: возмущение, отторжение, неприятие. Не случайно среди исследователей традиционного искусства немало так называемых «кабинетных ученых», предпочитающих работать с источниками, собранными другими.

Исследователь в свою очередь воздействует на традицию. Бывает — благотворно, бывает — разрушительно. Случается, что он строит новые «замки», противоречащие тому, что порождает традиция. Здесь взаимодействие также двувекторно. Ведь, как точно заметил Клод Леви Стросс, как наука, этнография, фольклористика не существует вне человека, так и нет традиционного искусства вне его создателя. И, как заявил совершенно доказательно И. И. Земцовский, вещество музыки не существует без его носителя, без живой артикуляции.

Ровно 40 лет тому назад, когда я поехал в одну из своих первых экспедиций в гуцульские Карпаты, быть может, в день совпадающий с днем сегодняшней конференции, или на один месяц раньше: это было в июле, — я получил от И. И. Земцовского почтовую открытку. Потому и озаглавил свое сообщение таким образом. Некоторые строчки из нее сейчас я прочитаю.

«Вдыхайте культуру в себя, и пишите, пишите, пишите», — не поленился три раза повторить это слово в маленькой почтовой открытке. И дальше: «Ничего не оставляйте на потом. Изучайте так, будто после Вас — потоп».

Помнит ли Изалий Иосифович эту открытку?

Конечно, мы знаем, что хорошо бы работать стационарно, да еще иметь в деревне добротную студию звуко- и видеозаписи. Когда исследователь живет *там*, входит в традицию и внимательно, тщательно все фиксирует... Такие исследования имели место (например, так по двадцать и более лет работали на Гуцульщине В. Шухевич и С. Винценз). Вместе с тем, в реальных условиях функционирование ученого, связанного с находящимся в городе высшим учебным или научно-исследовательским учреждением с соответствующей

технической базой, библиотекой и архивами, такое стационарное многолетнее обследование одной локальной традиции сегодня мало кому позволительно.

Своего рода альтернативой стационару выступает перманентное полевое исследование, если можно так выразиться, *перманентная экспедиция*. Непрерывное полевое исследование осуществимо в тех случаях, когда исследователь, попадая на место, сразу же в начале своей работы находит себе среди местных жителей соратников, сотрудников, участников. Мы называем их термином *информанты-исследователи*. С одной стороны, они сами являются представителями традиции, с другой — включаются в исследовательскую работу. Мы их обучаем методам записей, опроса, паспортизации исполнителей, работаем вместе. В дальнейшем, когда мы возвращаемся в свои институты, информаторы-исследователи остаются на местах и продолжают нашу работу. Они пишут, они думают, сообщают. Это не просто *корреспонденты* (термин, который иногда употребляется в этнографии). Это — *сотрудники*, которые сообщают о важнейших событиях, находках, приглашают на ожидающийся обряд, ритуал, празднество, проводимое «в старых традициях», свадьбу и т. п. Исследование становится как бы непрерывным. В результате этих контактов, исследователь, стабильно находясь в Петербурге, или, скажем, в Стэнфорде, как бы продолжает постоянно функционировать в изучаемой им местности. Сама же традиция воспринимает его все более как постоянного ее наблюдателя, а экзистенционально он как бы все время в ней. В любой момент он может появиться наяву, он рядом, готов приехать.

В этой связи возникают следующие проблемы. Задача исследователя — выявить и описать систему традиционной культуры. Выстроить модель явления: искусства, музыки, инструментария, жанровой системы и так далее. Но при этом необходимо описать ее языком знаковой системы той культуры, той науки, в которой функционирует исследователь. И — языком соответствующей науки. Сам носитель традиции не может этого сделать: он мыслит в иной системе. Не может этого сделать и кто-либо другой — только исследователь. То есть в любом случае мы можем иметь дело только с переводом информации из одной языковой системы в другую.

Исследователь на разных стадиях своего познания традиции имеет определенные предварительные представления о ней. Они обусловлены его тезаурусом, предыдущим опытом, знаниями, представлениями, воспитанием и так далее. Осознанно или стихийно, художественный психологический тезаурус городского человека, человека науки, в его представлениях о традиции формируют следующие факторы. Прежде всего, это средства массовой информации — его времени, его среды. Здесь и связанная с его воспитанием и деятельностью культура, литература, искусство, и в том числе — культура его детства, ранних представлений и образов, которые сказываются на его дальнейшем мышлении порой непроизвольно.

Кинофильмы «Свадьба с приданным» с гениальной Т. И. Пельтцер, «Кубанские казаки», «Солдат Иван Бровкин», «Максим Перепелица», «Калина

красная», произведения литературы разных времен, где так или иначе фигурирует деревня, тоже влияют на представления исследователя. Немало сказывается на то, как он воспринимает традицию, и адаптированное поведение носителей традиции при их выходе на сцену во время этнографических концертов, которые как бы призваны приблизить горожанина к фольклору. Здесь срабатывают и представления носителей традиции о сцене, о правде искусства, о реализме, о городском искусстве, и как бы «городских» взглядах на традиционное искусство (сельский житель ведь тоже смотрит фильмы и читает книги о сельской жизни). Носитель традиции знает, кому он что сообщает, и что собой представляет (с его точки зрения) этнограф и фольклорист-собиратель. Это — сложный акт двувекторной коммуникации.

Сказанное существенно влияет на поведение и характер реализации тезауруса носителей традиции при встрече с фольклористом. Возникает своего рода *психологическая конфронтация* репрезентируемого материала, а также представления о нем с реальной традицией. Стихийно или осознанно формируется и реализуется *психологическая установка на деформацию* традиционного материала при его репрезентации исследователю. Кстати, нередко (это хорошо известно) вышедшие на сцену, активно участвующие в фестивалях и даже много работающие с собирателями информанты в дальнейшем плохо принимаются, а то и отвергаются самими деревенскими жителями. Так было, например, с активно выступавшими на многочисленных этнографических концертах, фестивалях, смотрах великолепными носителями традиционных игровых действ из д. Белая Киришского р-на Ленинградской обл.

Исследователь частенько, порой непроизвольно, хочет выделить в традиционной культуре наиболее — на его взгляд — интересные моменты. Он ориентируется, как правило, на архаику, хочет реконструировать обряд, действо, песни как можно более подробно: «так, как было когда-то». В то же время на момент сеанса в традиции ситуация уже давно иная. У носителей — иные акценты и предпочтения. Приезжают в село и журналисты. У журналистов часто совсем другие, свои представления и свои предпочтения. Каждому из них носитель традиции, естественно, рассказывает разное и по-разному. Да и исследователи дифференцируются по их профилям, научным специализациям, субъективным психологическим и музыкальным показателям, о чем в заглавном докладе конференции блистательно говорил И. И. Земцовский. Кто как слышит, как видит, у кого какой дар. Кто — аналитик, кто — романтик, кто — физик, кто — лирик, и так далее.

Очень красивую в этой связи И. И. Земцовский привел параллель с актером, который входит в роль. Продолжая эту линию, я привел бы слова великого режиссера и мыслителя театра Константина Станиславского: кого бы ни играл актер, он может играть только самого себя; никого другого он играть не может; только делает он это в предлагаемых обстоятельствах. Традиционный носитель обладает не меньшим коммуникационным опытом и велико-

лепно умеет «подстраиваться» к городскому ученому. Знает или чувствует кому, как и сколько можно говорить, в какой мере и в какой форме раскрывать свои знания и представления; да и надо ли говорить вообще.

Здесь немало исследовательских проблем, которыми занимается современная психология. Одна из них: *эмпатия* — взаимопонимание на чувственном уровне, как бы взаимосочувствие — она возникает только в определенных условиях, и во многих случаях просто недостижима. Взаимопонимания на рациональном уровне добиться всегда можно. Здесь необходимым условием является расположение партнера к осознанию *равновеликости* собеседников (каждый знает в своей сфере больше другого, но в целом это разговор равных, *взаимодостойных*). Если партнеры предрасположены друг к другу, достигается сочувствие, может возникнуть взаимная любовь. Эмпатия может возникнуть стихийно. Но многие потенциально эмоциональные люди часто проходят друг мимо друга, если не возникло ощущение равновеликости. Собиратель не может себе этого позволить. Он должен достичь взаимопонимания, если хочет получить необходимую информацию. А уж если Бог даст, то и эмпатию.

Хорошо помню случай, когда в Москву на съемки фильма «Народная скрипка» приехали мои любимые исполнители, представляющие две гуцульские микротрадиции: буковинскую и галицкую. Одна группа — братья Прилипчаны — их здесь знают многие (они выступали в Петербурге), и — прославленный Василь Могур. Каждый из них дотоле считал, что я — их: Могур, что я — его; Прилипчаны: ну, как же, я — Прилипчанов. Дотоли они не пересекались. Вдруг тут — и я и они: я оказался своего рода яблоком раздора. Это была уже определенная ситуация, порожденная эмпатией.

Возникает вопрос: а нужна ли эта любовь? Структуралисты в период расцвета этого направления сомневались в ее необходимости. Разве гельминтологи должны любить своих глистов, чтобы заниматься их исследованием? Они должны изучать их объективно. Но ведь мы изучаем искусство, а оно рождено любовью; или ненавистью. Последняя — тоже любовь, только с противоположным знаком.

Искусство ведь творит живой, чувствующий человек и изучает тоже человек. Может быть здесь «совершенно объективный», абсолютно нейтральный подход? Наверное, может быть: и он тоже нечто дает. На скрещении подходов тоже могут возникать интересные плоды.

Немаловажным представляется здесь аспект терминологический. Ведь этническая, локальная, национальная терминология отражает соответствующую теорию, философию, эстетику традиционного искусства. Выявить ее — задача ученого. Здесь требуется особая осторожность. Ведь народный термин часто отражает иное понятие, иное представление, отражает иные законы, чем в музыке европейской письменной традиции. Многие народные термины не имеют буквального адеквата в ее теории. Но надо иметь в виду: сегодня носитель традиции наслышан и о «городской» терминологии. Очень

легко навязать ему свои термины. Поэтому надо стараться вовсе не произносить их, а выявлять традиционные. Люди традиции не оторваны от мира, они читают, слушают, видят. Услышав новый для них термин, они тут же начинают под него и стоящую за ним категорию подстраиваться.

Мало того, им опасно навязывать алгоритм *способа* познания и описания, *порядок* высказывания. Нужно выявить этот алгоритм и структуру в системе изучаемой традиции, определить, каков их традиционный алгоритм. Опасен даже простой перевод традиционных терминов, поиск «адекватных» ему в европейской теории и — наоборот. Их может не быть. Навязывая этот перевод, мы вводим носителя в другой алгоритм, начинается нарушение представления о его традиционной музыкальной системе.

Вот, вроде бы, такая простая категория, как звукоряд инструмента, его определение и алгоритм достижения, например на продольной флейте. Берешь сам, играешь и получаешь его. Попроси его, а он играет иначе, у него — другой порядок. Он играет не прямой аппликатурой, а вилочной. Сыграть и выяснить, как он играет, как он настраивается. То есть, выйти и попытаться выявить его алгоритм.

К одному из современных достижений этномузыкознания, в значительной степени порожденных артикуляционными идеями И. И. Земцовского, отношу комплексно-аппробационный метод, актуальный уже для третьего поколения ученых, сформулированный и введенный в научную практику В. И. Мациевской. Он предполагает вхождение в традицию исследователя не просто в качестве наблюдателя, но и своего рода носителя традиции. Это происходит тогда, когда исследователь непосредственно, сам учится у традиционных музыкантов, осваивает их теорию, работает с их учениками, включается в их функционирование, владеет игрой в такой мере, что может участвовать непосредственно в обрядах и праздниках как музыкант.

Разумеется, могут сосуществовать разные уровни этого вхождения. Конечно, владение языком, этикетом, поведением, знанием, умением играть или петь в традиции, открывает много существенного. В. Мациевская говорила, что гуцулы учили ее не только музыке, но всему, что должен уметь полноценный член общины: готовить традиционную пищу, рисовать пасхальные яйца и т. д. И даже — доить козу. Но прежде всего важно владение тем набором знаний и умений, без которых обучение невозможно. Один из участников Ленинградского камерного фольклорного ансамбля, прекрасный музыкант, фольклорист, замечательный человек В. Ф. Федько в конце 80-х гг. поехал учиться к Могуру искусству игры на гуцульской скрипке. Встречаю потом Могура

– Как там наш Виталий?

– Вы знаете, я с ним не занимался. Он приехал изучать гуцульскую музыку, но сначала бы научился играть на скрипке, а потом уж я бы его учил гуцульскому. Я на таком уровне не работаю.

Да, обучение у великих мастеров традиции — это аспирантский уровень. Как минимум.

Конечно, для достижения такого уровня необходимы соответственная степень подготовки к обучению, знание традиции. Важно, насколько человек готов к постижению традиции. Плодотворное обучение в традиции возможно лишь тогда, когда человек приходит, уже во многом зная ее музыку, он уже много играет. Лишь тогда видно, и мастер принимает или не принимает его. Вот тогда и начинается «школа». В аспирантуру человек также поступает после окончания вуза, пройдя там основательную подготовку. А как быть этномузыковеду, человеку с европейским тезаурусом и системой воспитания, если он хочет так же глубоко войти в традиционную культуру, войти в полноценный контакт с ее носителями-мастерами?

Разумеется, необходима основательная подготовка, освоение языка, говора, обычаев, традиционной среды, техники игры на соответствующих инструментах, певческой манеры, репертуара и т. д. Здесь подспорьем может быть прежде всего самообразование, освоение литературы, архивов, транскрибирование раньше проведенных звукозаписей (в том числе другими собирателями) и попытка их исполнительского освоения. При активном использовании комплексно-апробационного метода познания у исследователя традиционной музыки формируется своего рода культурное двуязычие, культурный билингвизм. Дело не только во владении бытовой речью, дело в *языке культуры* или *языках культур*. Билингвизм здесь, конечно, относительный: всегда может иметь место определенное неравенство, всегда будет что-то преобладать: либо одна культура, либо другая. Я, скажем, делал все, чтобы дочь, родившаяся и учившаяся в Петербурге, с самого детства входила в украинскую, в том числе гуцульскую, культуру. Задолго до начала своей научной работы В. Мациевская полностью владела языком, многими навыками быта, играла много гуцульской музыки, знала многих людей. Да и там, в Карпатах, ее знают многие, почти каждый третий. Однако все равно в каждый момент вхождения в традиционную культуру возникает переход, трансформация. Без нее невозможно ни объяснить явления, ни перевести его с одного языка на другой.

Реконструкции традиционной музыки — научные, псевдонаучные, патриотические и прочие — тоже воздействуют на традицию. Здесь тоже немало проблем. Вот один из примеров научной реконструкции: искали мы известную по старым источникам флейту Пана — *свыриль*. Нашли информантов, которые помнили об инструменте «*ребро*» — инструменте подобного типа, но несколько иной разновидности (не закрытая, а свистковая флейта Пана). Инструмент реконструировали, изготовили, и он вошел в традицию, стал работать, потому что имелись для этого базовые основания. Если реконструкция искусственная, она может привести к деформации, слому традиции.

То же самое в отношении *дутки* – волынки. В первой моей экспедиции был зафиксирован единственный носитель этой традиции — В. М. Ивасюк

в с. Билоберезка. Ныне в Верховинском районе мы наблюдаем ситуацию реального живого функционирования этого инструмента. Когда сохраняется, пусть даже пассивная, память носителей, исследователь может воздействовать на ее активизацию и влиять на саму традицию в этом плане. Аналогичными были действия Л. Н. Рыжковой, благодаря усилиям которой возродились в Киришском р-не пастушьи кларнеты — *варганы* и целый ряд традиционных игровых действ.

Иное воздействие оказывают так называемые молодежные певческие ансамбли, а также концертные выступления традиционных ансамблей, особенно при вторичных формах функционирования — на смотрах, конкурсах, фестивалях, клубных мероприятиях. Воздействие на исходную традицию может оказаться разрушительным, ибо меняется норма восприятия. Деформация начинается уже в рамках самой традиции.

В результате исследователь изучает уже не традиционные, а мутирующие (под его непосредственным или влиянием его предшественников) формы. Закончу свое сообщение последним примером. Значительную роль могут играть и определенные различного рода *символы*. В свое время разного рода культуртрегеры возвели кантелевидные, так называемые звончатые гусли в ранг национального символа русской культуры. Современные исследования, в том числе блистательная работа В. Н. Мараева, показывают, что символ этот — искусственный, не имеющий никакого отношения к живой этнической интонированной традиции, обусловленной прибалтийскими связями Новгорода, Пскова и других торговых центров Северо-Запада. На их основании создан и в литературе своего рода знак, на который стали ориентироваться и русские народные музыканты, изготовляя инструмент и играя, в основном, балалаечную музыку позднего формирования.

Аналогичная ситуация произошла с традиционной бандурой, которую решили сделать общенациональным символом, опираясь на отдельные локальные явления и определенную группу музыкантов. Но это влияет — и значительно влияет — на представления исследователя и существенно деформирует их. Даже выдающийся музыкант-ученый Н. В. Лысенко в своей книге «Украинские народные музыкальные инструменты», подробно описав бандуру и другие локальные феномены, упустил из виду очень распространенный общенациональный музыкальный инструмент украинцев — скрипку.

Живая традиционная этническая музыка — вещь гибкая, пульсирующая, чуткая, выносливая и уязвимая. Если этномузыковед пассивен, он мало что в ней поймет. Но если активен, — должен быть особенно, крайне, втройне осторожен.

Ж. Пяртлас

О проблеме восприятия и нотации ладов с подвижными ступенями: эксперимент Листопадова и сетуские архаические звукоряды

Толчком к написанию данной статьи послужило знакомство с материалами эксперимента А. М. Листопадова по нотированию свадебной песни донских казаков «Ишла, ишла солнушка» (1905), опубликованными в статье И. И. Земцовского «Апология текста»[1]. Этот уже сам по себе примечательный эксперимент имеет для меня дополнительную ценность в связи с неожиданными параллелями, связывающими необычные явления в интонировании донских свадебных песен со специфическими архаическими звукорядами многоголосных песен эстонцев сету и особенностями их интонирования. При этом показательно, что аналогии касаются также и проблемы нотной транскрипции таких напевов.

Напомню предысторию эксперимента Листопадова. Во введении к I тому «Песен донских казаков» Листопадов описал случай из своей собирательской практики в станице Калитвенской:

«В 1903 году здесь записано было несколько свадебных песен, поразивших нас с товарищем необычайностью своих интервалов настолько, что мы долгое время были в недоумении, имеем ли мы дело с действительностью конструкции этих песен или же с крайней немузыкальностью исполнительниц. Допускать последнее было бы рискованно, так как те же песенницы пели <...> (другие уже знакомые нам песни. — *Ж. П.*) в обыкновенных естественных интервалах, поддающихся передаче на фортепиано с его темперированным строем»[2].

В тот раз у Листопадова не оказалось годных фонографических валиков, чтобы записать это поразившее его пение, и он вернулся в Калитвенскую на следующий год, однако по ряду причин ему не удалось записать тех же певиц. Вместо них Листопадову привезли трех пожилых песенниц из располо-

---

[1] *Земцовский И. И.* Апология текста // Музыкальная Академия. 2002. № 4. С. 107. Транскрипции, приведенные И. И. Земцовским, заимствованы из журнала «Музыка и Жизнь» за 1909 год (нотная вклейка) (Там же. С. 110).

[2] *Листопадов А.* Песни донских казаков. М., 1949. Т. 1. Ч. 1. С. 11.

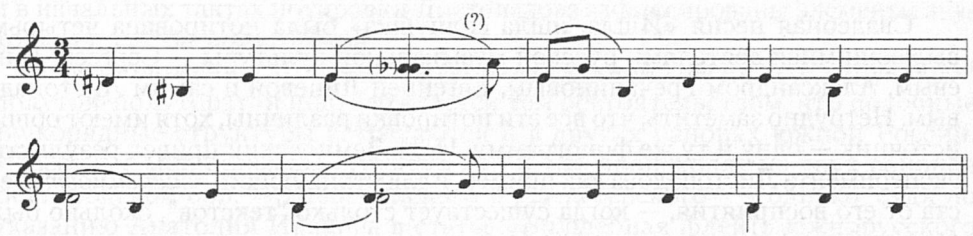
женного неподалеку хутора Юрова, от которых он и записал на фонограф две свадебные песни с теми же странными отклонениями от обычного интонирования ступеней лада, которые характеризовали пение калитвенских женщин.

«Не имея возможности, за отсутствием необходимых приспособлений, вычислить математически отношения тонов между собою и не желая строить на непонятном для меня факте каких-нибудь теорий, я предложил членам Московской Музыкально-Этнографической Комиссии в заседании 21 января 1905 года самим прослушать песни с фонографа <...>. Мнения членов Комиссии оказались слишком разноречивыми, чтобы можно было сойтись на чем-нибудь положительном...»[3].

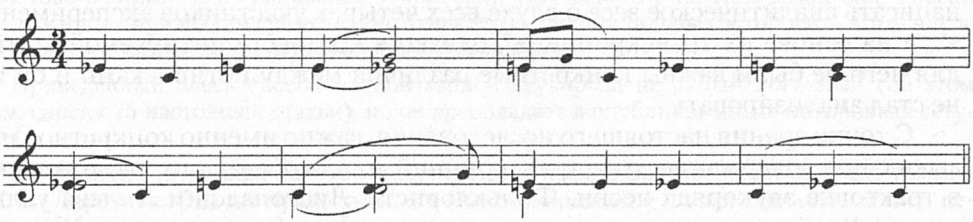
Последнее замечание Листопадова хорошо иллюстрируют нотные транскрипции, сделанные во время того заседания Музыкально-Этнографической Комиссии. Поскольку точная копия этого интересного документа доступна в вышеупомянутой статье И. И. Земцовского, приведу нотировки в транспонированном для удобства сравнения виде (см. пример 1)[4]:

Пример 1

А. М. Листопадов



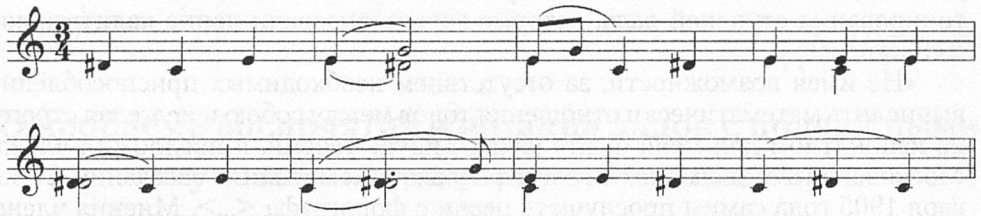
С. И. Танеев



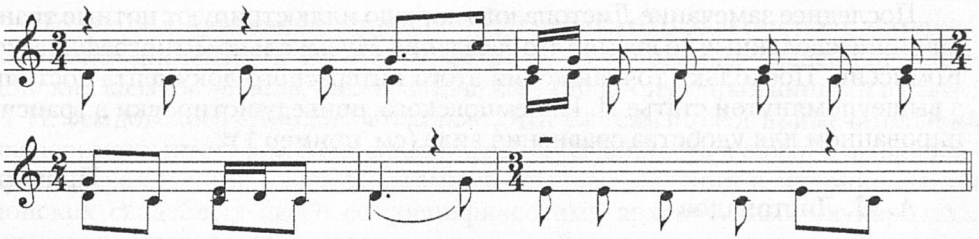
[3] Там же. С. 12.

[4] Нотировки транспонированы таким образом, чтобы две верхние ступени звукоряда, находящиеся у всех четырех нотировщиков на расстоянии малой терции, были записаны как *e* и *g*. Все нотировки приведены в одинаковом объеме и графически синхронизированы.

А. Т. Гречанинов



Е. Э. Линева



Свадебная песня «Ишла, ишла солнушка» была нотирована четырьмя выдающимися деятелями русской музыкальной культуры — Сергеем Танеевым, Александром Гречаниновым, Евгенией Линевой и самим Листопадовым. Нетрудно заметить, что все эти нотировки различны, хотя имеют общий источник — одну и ту же фонограмму. И. И. Земцовский привел результаты эксперимента Листопадова как пример, иллюстрирующий «*зависимость* текста от его восприятия, — когда существует столько "текстов", сколько было (есть и будет) его восприятий»[5]. Иными словами — это пример того, как на основе одного фольклорного текста возникает несколько «текстов» фольклористов. Земцовский отметил в этой связи, что у него «всегда был соблазн написать аналитическое эссе о слухе всех четырех участников эксперимента <...> на основе их транскрипций»[6], однако в контексте цитируемой статьи для него не были важны конкретные различия между нотировками и он их не стал анализировать.

С точки зрения настоящего исследования, важно именно конкретное музыкальное содержание этих транскрипций и, в особенности, расхождения в трактовке звукоряда песни. Фольклористы Листопадов и Линева услышали в этой записи ангемитонные структуры[7], но, любопытным образом,

[5] *Земцовский И. И.* Указ. соч. С. 107.

[6] Там же.

[7] Исключение составляют первые такты нотировки Листопадова.

разные: у Листопадова это звукоряд м.3 – б.2 – м.3 (в оригинале *c-es-f-as*), а у Линевой – б.2 – б.2 – м.3 (*c-d-e-g*). Нотные транскрипции композиторов, Танеева и Гречанинова, различаются в основном по написанию нот и абсолютной высоте строя — с точки же зрения тоновой величины интервалов, они почти идентичны. Звукоряд, услышанный ими, состоит из полуторатонового, полутонового и еще одного полуторатонового интервала (Танеев записывает его нотами — *d-f-fis-a*, Гречанинов — *des-e-f-as*). Звукоряд такой структуры можно обозначить рядом цифр — 313, где цифры показывают величину интервалов в полутонах. Именно этот необычный звукоряд и привлек мое внимание, поскольку он совпадает со специфическим звукорядом **полутон-полуторатон**, характерным для древнего слоя многоголосных песен сету[8] (максимальный объем этого звукоряда — *d-es-fis-g-b-ces* [9], т. е. 13131).

Тот факт, что из четырех нотировок только две совпадают по звукоряду, свидетельствует о том, что записанная на фонограф песня имела и в самом деле труднофиксируемый звукоряд — то ли по причине неясности или изменчивости интонирования, то ли из-за непривычности для слуха нотировщиков. Так же можно предположить, что совпавшие нотировки Танеева и Гречанинова были ближе к реальному звучанию песни, тем более, что и в начальных тактах нотировки Листопадова зафиксированы элементы звукоряда полутон-полуторатон.

Предположение о связи звукоряда данной песни со структурой полутон-полуторатон подтверждается тем обстоятельством, что подобные звукорядные структуры встречаются и в других районах южной России. Известные мне примеры структур 313 и 131 происходят из двух районов Белгородской обл. — Шебекинского и Алексеевского[10] — однако, судя по указанию Анатолия Иванова в статье «Волшебная флейта южнорусского

[8] Напомню, что сету — это маленькая этническая группа эстонцев, проживающая на юго-востоке Эстонии и прилегающей территории Печорского р-на Псковской обл. России и по многим признакам существенно отличающаяся от остальных эстонцев — в том числе и особенно, в отношении музыкального фольклора.

[9] Приведенный здесь способ нотной записи звукоряда не самый логичный (об этом см. сноску 25 настоящей статьи), но он преобладает в опубликованных нотировках сетуских песен.

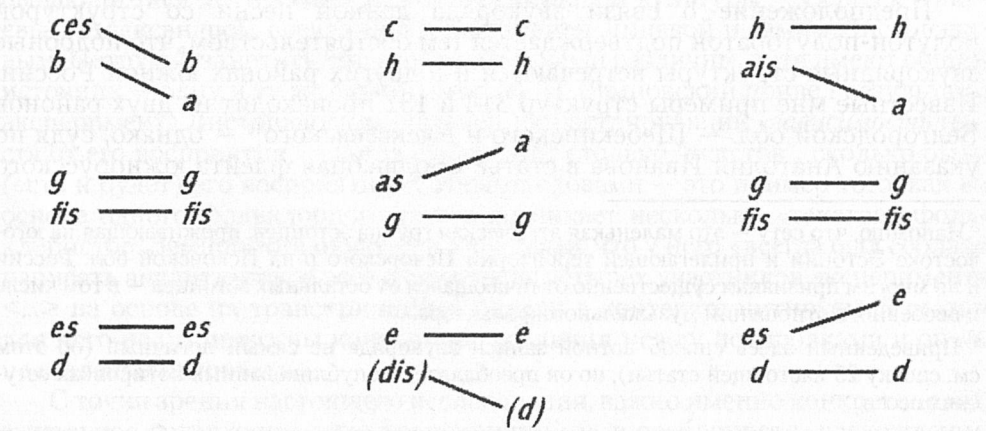
[10] На наличие звукоряда полутон-полуторатон в песнях Белгородской обл. мне указала Е. А. Дорохова. Она же предоставила в мое распоряжение многоканальные записи песен Шебекинского р-на. Записи песен Алексеевского р-на я получила от А. И. Иванова. Выполненные мною нотировки этих записей и их сравнительный анализ с сетускими образцами см.: *Пяртлас Ж.* К вопросу о сходствах в сетуской, мордовской и южнорусской песенных традициях // Setumaa kogumik 3: Uurimusi Setumaa loodusest, ajaloost ja folkloristikast. Toim. Mare Aun, Ülle Tamla. Tallinn: Tallinna Ülikooli Ajaloo Instituut, 2005. Lk. 196–237.

фольклора (от Дона до Оскола)», структура 313 должна быть распространена намного шире[11].

Параллели между сетускими и южнорусскими многоголосными песнями — это отдельный вопрос, который в некоторой мере рассматривался мною в работах предыдущих лет[12], поэтому не буду на нем подробно останавливаться. В центре внимания настоящей статьи — проблема восприятия и нотной записи ладовых структур полутон-полуторатон в связи с характерной для них **звуковысотной подвижностью ступеней**, т. е. тенденцией к изменчивому интонированию ступеней лада.

Такая подвижность ступеней очень характерна для сетуских песен данного ладового типа, причем она имеет здесь системный характер — определенные ступени изменяются определенным образом[13]. В примере 2 показаны три схемы смещения ступеней лада, встречающиеся в сетуских песнях и приводящие к превращению лада полутон-полуторатон в гармонический минор (2а), ангемитонно-диатонический (2б) и диатонический (2в) звукоряды (во втором и третьем случае речь может идти и об обратных превращениях).

Пример 2



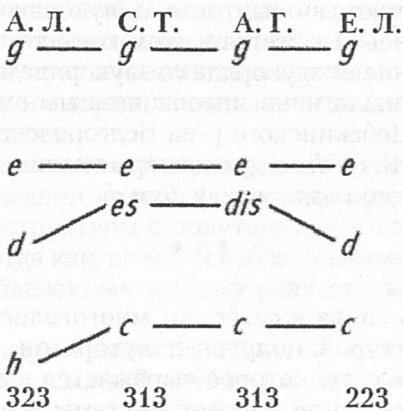
[11] *Иванов А.* Волшебная флейта южнорусского фольклора (от Дона до Оскола) // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Москва, 1993. Вып. 2, часть 1. С. 46.

[12] *Пяртлас Ж.* Там же.

[13] О вариативности сетуских звукорядов см.: *Пяртлас Ж.* О ладовом «двуязычии» сетуских многоголосных песен // Механизм передачи фольклорной традиции / Отв. ред. и сост. Н. Н. Абубакирова-Глазунова. СПб, 2004. С. 78–90.

Подвижность ступеней наблюдается и в известных мне южнорусских образцах ладовой структуры полутон-полуторатон. Можно предположить, что подвижность ступеней была затрудняющим обстоятельством и при нотировании песни «Ишла, ишла солнушка». Судя по разночтениям в нотировках этой песни, здесь могли иметь место процессы, показанные в примере 3:

Пример 3



Как и в примере 2б, схема сдвигов ступеней звукоряда показывает возможность взаимных превращений лада полутон-полуторатон и ангемитоники. Не имея достаточно материала для анализа и сравнения разных исполнений данного напева, мы не можем судить о том, какие из этих сдвигов имели место в реальности, а какие произошли в восприятии нотировщиков. Однако можно с большой степенью уверенности предположить, что обнаруженные Листопадовым необычные интонационные явления действительно объясняются подвижностью ступеней лада, причем здесь мы, вероятно, имеем дело как с процессами, происходящими во время исполнения песни, так и с историческими процессами формирования напевов.

На подвижность ступеней указывает и Листопадов, описывая особенности интонирования юровских песенниц. По его мнению, звукоряды этих свадебных песен «носят характер древнего сложения» и, в принципе, «представляют собою соединение двух квартовых трихордов»: *c-es-f* и *es-f-as*. Однако «песенницы брали не чистые *es* и *c*, а несколько повышенные, приближающиеся к *e* и *cis*, и пониженное *as*, и с самого начала песни до конца проводили эту странную систему, с придвинутыми в ней к центру — устою *f* — краями, с замечательной последовательностью»[14]. Приведенное описание

[14] *Листопадов А.* Указ. соч. С. 12. Интересно, что местоположение «устоя», указанное Листопадовым, совпадает с таковым в большинстве сетуских напевов этого лада (ступень *g* в звукоряде *es-fis-g-b*). У сету встречается также и упомянутое Листопадовым понижение верхней ступени звукоряда 313 (см. смещение ступеней *b* → *a* в примере 2а).

хорошо объясняет смещение двух нижних ступеней, наблюдаемое при сопоставлении звукорядов Листопадова и Танеева/Гречанинова (см. пример 3). Не отраженным в нотировках Танеева и Гречанинова осталось понижение верхней ступени лада, на которое указывал Листопадов. Любопытно, что сам Листопадов отметил отклонения от ангемитоники только в первых тактах своей нотировки, а в соответствующем томе «Песен донских казаков» опубликовал этот напев с чисто ангемитонным звукорядом *e-g-a-c*[15].

Транскрипция Линевой кажется в этом контексте наиболее сомнительной, однако соотношение ее звукоряда со звукорядом Танеева/Гречанинова интересным образом аналогично интонационным смещениям, обнаруженным мною в песнях Шебекинского р-на Белгородской обл., где при общей структуре звукоряда 313 (*c-dis-e-g*) некоторые певицы «колебались» в интонировании второй ступени лада между *dis* и *d*.

* * *

Обратимся теперь снова к сетуским многоголосным напевам, связанным с ладовой структурой полутон-полуторатон. Явление своего рода «ладового двуязычия» сету, которое выражается в возможности «перевода» многих напевов из одной ладовой системы в другую, описано мною ранее[16]. Основные пути такого перевода показаны в схемах примера 2. Наряду с чистыми образцами лада полутон-полуторатон и других ладовых систем в многоголосных песнях сету часто встречаются и всевозможные смешанные и переходные формы, характеризуемые целенаправленной (микро)альтерацией.

Сосредоточимся на другом аспекте данной темы, а именно, на проблеме **восприятия и нотации сетуских звукорядов** исследователями, в связи с чем неизбежно встает вопрос о степени достоверности опубликованных нотных транскрипций сетуских песен. Последнее в особенности касается слуховых нотировок, а также тех, первоисточники которых не сохранились. Таких нотировок среди опубликованных материалов довольно много. Так, в пятитомном собрании Херберта Тампере «Эстонские народные песни с напевами»[17], которое, по-видимому, до сих пор служит основным источником информации об эстонской народной музыке, содержится около 100 нотировок сетуских многоголосных песен. Из них только треть имеет в основе звукозаписи — в основном, это фонограммы, сделанные финским фольклористом А. О. Вяйсяненом в 1913 году и им же транскрибированные. Остальные

[15] *Листопадов А.* Указ. соч. С. 229–230.

[16] *Пяртлас Ж.* Там же.

[17] *Tampere H.* Eesti rahvalaule viisidega I–V. Tallinn, 1956–1965. Eesti Raamat, Valgus.

нотировки — слуховые[18], они принадлежат, преимущественно, композитору Анатолию Гаршнеку и самому Тампере.

Сравнение результатов моих собственных исследований с той картиной, которая возникает на основе упомянутого собрания Тампере и большинства других нотных публикаций, вызывает сомнения в степени адекватности опубликованных транскрипций. Можно предположить, что нотировщики во многих случаях неосознанно (а, может быть, и сознательно) корректировали высоту ступеней в соответствии со своей ладовой слуховой установкой и теоретическими представлениями о звукорядах народной песни. Причем отчасти их к этому провоцировала подвижность ступеней, свойственная самим ладам сетуских песен.

Заставляет задуматься, например, то обстоятельство, что практически все опубликованные фиксации чистой формы звукоряда полутон-полуторатон представляют собой структуры с полуторатоном наверху — (*d*)-(*es*)-*fis-g-b* (313, 13 или 1313), тогда как, по моим наблюдениям, достаточно часто встречается и форма с добавленным к этому ряду верхним полутоном *ces* (3131 или 13131).

С этим связано и другое несоответствие, касающееся партии верхнего солирующего подголоска *киллы*. В опубликованных нотировках она строится либо как слоговой бурдон на верхней ступени звукоряда *b*, либо как чередование ступеней *a* и *b*, что приводит к образованию звукоряда смешанного типа *d-es-fis-g-a-b*. Мой собственный опыт показывает, однако, что бурдонный вид партии *киллы* вопреки общепринятому представлению встречается не так уж часто, то же можно сказать и о вариантах с партией *киллы* на ступенях *a* и *b*. Не менее, если не более часто встречались мне исполнения песен, где *киллы* интонировала на полтона выше — т. е. чередовала ступени *b* и *ces* (см. схему смещения ступеней в примере 2а). Такой высокий вариант партии *киллы* примечателен, во-первых, тем, что укладывается в чистую структуру полутон-полуторатон, максимально расширяя ее объем (*d-es-fis-g-b-ces* — 13131), а, во-вторых, тем, что в этом случае многоголосная вертикаль становится практически **моноинтервальной** — все структурные и почти все реальные созвучия оказываются **двухтоновыми** (функциональные комплексы *d-fis-b* и *es-g-ces* — см. пример 5).

Несмотря на то, что в архивах имеется значительное количество образцов высокой партии *киллы* и моноинтервального (двухтонового) многоголосия, **напевы такой структуры остались практически не отраженными в нотных публикациях** вплоть до появления моих собственных исследований на эту

[18] Есть основания предполагать, что Гаршнек и Тампере использовали в некоторых случаях временные записи на фонографе, которые после нотирования стирались (по причине дефицита валиков).

тему. Исключение составляет статья Я. Сарва (1980), содержащая два таких примера, причем, симптоматично, что речь идет о первых многоканальных записях сетуских песен[19]. Эту ситуацию можно в какой-то мере объяснить тем, что один и тот же напев нередко встречается у сету со всеми тремя вариантами партии *киллы* — бурдонным (*b*), низким (*a-b*) и высоким (*b-ces*), — различить которые порой бывает сложно, поскольку высота партии *киллы* может колебаться в течение одного исполнения песни. Кроме того, полутон *b-ces* имеет тенденцию быть несколько суженным. Однако этого объяснения явно недостаточно, если учесть большое число стабильных в звуковысотном отношении исполнений.

Мои сомнения в адекватности опубликованных нотировок достигли апогея, когда я ближе познакомилась со звукозаписями выдающейся сетуской песенницы Анне Вабарна (1877–1964). Эта певица особенно знаменита своим талантом к импровизации сверхдлинных эпических текстов и поэтому всегда была излюбленным объектом исследования фольклористов-филологов. В то же время Анне Вабарна превосходно владела и музыкальной стороной сетуской песенной традиции. Она пела в основном со своими родственницами (дочерьми и невестками), и ее маленький семейный ансамбль («хор», по определению сету) можно считать вполне традиционным и стилистически достоверным. Анне Вабарна представляет традицию северной Сетумаа, которая является эпицентром архаической песенности сету и где особенно часто встречается структура полутон-полуторатон.

По данным Лиизи Лаанеметс, которая исследовала звукозаписи Анне Вабарна, хранящиеся в Архиве Эстонской Народной Поэзии (*Eesti Rahvaluule Arhiiv*) в Тарту, из нотированных ею 54 многоголосных песен 23 были исполнены в ладу полутон-полуторатон. При этом в 14 исполнениях звукоряд был представлен в чистом виде и, что особенно важно, 19 исполнений содержали ту самую ступень *ces*, существование которой упорно игнорировалось в нотных публикациях сетуских песен[20].

Эта статистика явно не соответствует данным вышеупомянутого пятитомника Херберта Тампере, который содержит 17 песен в исполнении Анне Вабарна и ее хора, из которых 11 имеют диатонические и ангемитонно-диатонические звукоряды, а остальные 6 используют звукоряд смешанного типа (*d*)-*es-fis-g-a-b*. Иными словами, во всех песнях, связанных со струк-

[19] Я. Сарв первым обратил внимание на симметричность сетуских звукорядов и использовал цифровое обозначение 13131, однако его открытие осталось незамеченным эстонскими фольклористами. См.: *Сарв Я.* Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Tallinn: Eesti Raamat, 1980. С. 103–126.

[20] *Laanemets L.* Setu lauliku Anne Vabarna viisirepertuaarist ERA helisalvestiste põhjal. Magistritöö. Tallinn, 2007. Lk. 43.

турой полутон-полуторатон, партия *киллы* записана как низкий вариант на ступенях *a* и *b*.

Это обстоятельство побудило меня проверить нотные транскрипции песен Анне Вабарна из собрания Тампере, сравнив их с сохранившимися звукозаписями. Прямое сравнение оказалось возможным только в двух случаях: это записанные на пластинки в 1936 году и нотированные самим Тампере рыбацкая песня (*Kalaranna laul*) и трудовая-игровая песня «Ручная мельница» (*Käsikivi laul*)[21]. В ряде других случаев было возможным сравнить нотировки с другими записями тех же напевов.

Слуховое сравнение подтвердило мои подозрения — во всех случаях я услышала в звукозаписях высокий вариант партии *киллы* и двухтоновые созвучия (по звучанию, большие терции), тогда как в нотировках был низкий вариант партии *киллы* и полуторатоновые созвучия (малые терции). Любопытно, что нотировки тех же двух звукозаписей 1936 года, выполненные (или, по крайней мере, отредактированные) Вайке Сарв, были опубликованы в 2003 году в буклете к комплекту компакт-дисков «Антология эстонской народной музыки», и в них мы видим так же, как и у Тампере, низкую партию *киллы* и полуторатоновые созвучия[22].

Для объективной проверки описанных расхождений в восприятии сетуских напевов я обратилась к сотруднику студии электронной музыки Эстонской Академии Музыки и Театра Хансу-Гунтеру Локку с просьбой определить с помощью компьютерного анализа величину гармонических интервалов в обоих «спорных» звукозаписях. Результаты акустического анализа рыбацкой песни приведены в примере 4, где под нотировкой В. Сарв из упомянутого выше буклета[23] показана величина гармонических интервалов в полутонах и ее уточнение в центах (плюс означает более широкий, минус — более узкий интервал). Поскольку полутон равен 100 центам, то в случае уточнений, приближающихся к 50 центам, мы имеем дело, по сути, с промежуточными интервалами (см. пример 4).

Несоответствие приведенной нотировки и результатов акустических измерений очевидно — согласно последним почти все созвучия были двухтоновыми (в полутонах — 4), тогда как основное созвучие в нотировке — малая

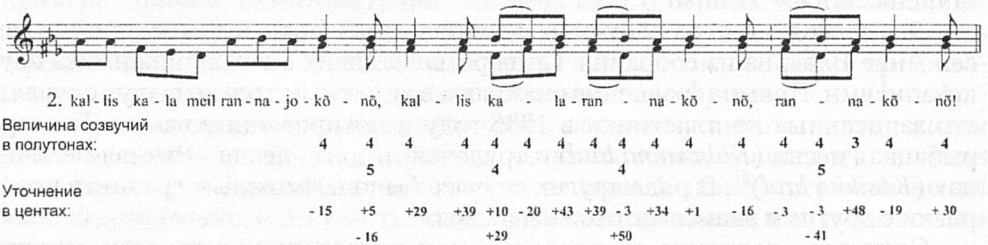
---

[21] *Tampere H.* Eesti rahvalaule viisidega I. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1956. Lk. 202–203; *Tampere H.* Eesti rahvalaule viisidega IV. Tallinn: Eesti Raamat, 1964. Lk. 110. Второй из этих напевов приведен в издании Тампере с повествовательным текстом и поэтому находится в IV томе.

[22] *Eesti rahvamuusika antoloogia. Helisalvestusi Eesti Rahvaluule Arhiivist 3.* ISSN 1736–0528. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 2003 (см. CD 2. № 21 (С. 163) и CD 3. № 2 (С. 188)).

[23] В данном примере использована нотировка В. Сарв (CD 2. № 21. С. 163), поскольку вариант Х. Тампере содержит ряд других неточностей, не имеющих прямого отношения к обсуждаемой проблеме.

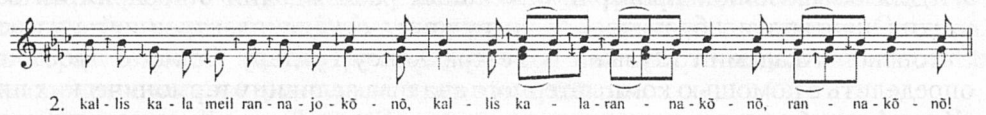
Пример 4



терция (*fis-a* и *g-b*). Более того, акустический анализ показывает, что певицы имеют тенденцию петь двухтоновые интервалы чуть шире темперированных больших терций (предположительно, в целях достижения более яркого тембра звучания). Аналогичный результат был получен и при анализе звукозаписи песни «Ручная мельница»[24].

В исправленном виде нотировка рыбацкой песни могла бы выглядеть следующим образом (см. пример 5):

Пример 5



Поскольку в предложенной нотировке учтены не только приведенные в примере 4 данные по величине созвучий, но и данные по высоте каждого звука, то было возможным показать с помощью стрелок причины расширения или сужения гармонических интервалов. Также было исправлено явное искажение в мелодии запева. Различение ступеней *es* и *d* представляется в этом напеве условным — по моему убеждению, мы имеем здесь дело с одной ступенью, которую было бы правильнее записывать как *es* (в некоторых случаях чуть заниженное). В целом можно в очередной раз констатировать, что европейская нотация плохо подходит для записи некоторых звукорядов народной музыки[25].

---

[24] О том, как опасно доверять опубликованным нотировкам, говорит тот факт, что именно нотировки песен Анне Вабарна из собрания Тампере (в том числе, нотировку анализируемой записи) использует в своей статье М. Лобанов (*Лобанов М.* О формировании мелодического клише // Искусство устной традиции. Историческая морфология: К 60-летию И. И. Земцовского. СПб, 2002. С. 46), что несколько снижает убедительность его аргументации.

[25] В связи с примером 5 может возникнуть вопрос о целесообразности записи этого звукоряда как *d-es-fis-g-b-ces* — в каком-то смысле более логичным вариантом было бы *d-es-*

Если говорить о возможных причинах неадекватности в восприятии и нотировании сетуских напевов, то наиболее вероятными представляются две из них: слуховая установка на европейскую мажоро-минорную ладовую систему и теоретическое представление об ангемитонике как универсалии архаического ладового мышления.

Об ориентации на гармонический минор свидетельствует высказывание Х. Тампере в предисловии к вышеназванному пятитомному изданию: «С применением гармонического принципа в сетуском многоголосии связано, по-видимому, и широкое использование повышенной VII ступени минора и некоторые другие явления хроматизма»[26]. Выражение «гармонический минор» для определения «тональности» сетуских напевов использовали также А. Гаршнек и Я. Сарв. Из представлений о гармоническом миноре исходит, очевидно, и ставший традицией способ нотации этого звукоряда — *d-es-fis-g-(a)-b*, — где один из полуторатонов оказывается увеличенной секундой (*es-fis*), а другой – малой терцией (*g-b*) (см. также сноску 25).

В примере 2а было показано, как легко превратить лад полутон-полуторатон в гармонический минор — для этого надо или не заметить ступени *ces* в партии *киллы* (в результате возникает этномузыковедческий «миф» о преимущественно бурдонном характере сетуского многоголосия), или же спустить партию *киллы* на полтона ниже (тем более, что так делают иногда и сами носители традиции). С установкой на тональную гармонию могут быть связаны и нередкие случаи записи ступени *es* как *d* (последняя воспринимается как доминанта к основной опоре лада *g*).

От Х. Тампере происходит, очевидно, и устойчивое представление об ангемитонном характере древнего слоя сетуских напевов, которое, на мой взгляд, только отчасти верно. Так, в статье 1956 года он утверждает, что в основе архаических напевов сету лежат два «пентатонических трихорда», *h-d-e* и *d-e-g*[27]. Хотя Тампере добавляет к ноте *d* в скобках диез, его теоретическое построение явно искажает реальность — трихорд *d-e-g*, в отличие от *h-d-e*, в сетуских песнях практически не встречается. Установкой на ангеми-

---

fis-g-ais-h, где оба полуторатона обозначены как увеличенные секунды. Однако при учете всех обстоятельств оказывается, что единственно верного способа записи лада полутон-полуторатон не существует. Одним из важных обстоятельств, которые приходится учитывать в таких напевах, является переходность ладовых структур, например *e-g-a* ↔ *e-g-as* или *g-a-h* ↔ *g-ais-h*. Хотя в обоих случаях мы имеем дело со структурой 31, полуторатоновый интервал оказывается то малой терцией, то увеличенной секундой. С другой стороны, в целях удобства сравнения напевов было бы желательно нотировать звукоряд одинаково хотя бы в пределах одной традиции.

[26] *Tampere H.* Eesti rahvalaule viisidega I. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1956. Lk. 31.

[27] *Tampere H.* Mõningaid eestlaste etnilise ajaloo küsimusi suulise rahvaloomingu valgusel // Eesti rahva etnilisest ajaloost. Toim. H. Moora. Tallinn: 1956. Lk. 273.

тонность можно объяснить недостаточное внимание нотировщиков к характерным для сетуских песен явлений (микро)альтерации типа уже упомянутых взаимных переходов *e-g-a* ↔ *e-g-as* и *g-a-h* ↔ *g-ais-h*.

Любопытно, что новые представления о ладовом строении древних сетуских напевов, начало которым положили многоканальные нотировки Я. Сарва, уже порождают и новые тенденции в нотировании сетуских напевов. Так, в буклете к вышеупомянутому комплекту компакт-дисков «Антология эстонской народной музыки» имеется четыре нотные транскрипции сетуских напевов с полной формой лада полутон-полуторатон и моноинтервальным двухтоновым многоголосием. Остается надеяться, что эти новые теоретические представления не приведут к возникновению новых типов искажения в нотировках сетуских песен.

И. Харисов

Взгляд на башкирский аруз с позиций ритмики тюркской классической поэзии Волго-Уралья

(заметки к монографии З. А. Имамутдиновой)

Музыку башкир до недавних пор не принято было включать в ареал распространения арузной ритмики[1] в культуре тюркских народов. Если на татарском материале арузные метры в устнотрадиционной музыке довольно давно стали предметом исследования[2], то традиционная культура родственного волжским татарам башкирского народа — не только его музыка, но и поэзия — долгое время изучалась без привлечения знаний об арузе. Положение начало меняться лишь в последние годы[3].

Одно из немногочисленных указаний на наличие метров аруза в музыкально-поэтических жанрах башкирской традиционной культуры принадлежит Зиле Имамутдиновой. В монографии «Культура башкир. Устная музыкальная традиция»[4] автор, в частности, сообщает: «Баиты и мунажаты,

[1] «Аруз (араб. произношение — аруд) — учение о правилах стихосложения (просодия), возникших первоначально в поэзии на арабском языке и получивших затем распространение в ряде стран мусульманского Востока» (*Кондырева Н. Б.* Аруз // Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. Москва, 1962. С. 328–330. Цит. с. 328). В музыкально-поэтических жанрах традиционной культуры долготные схемы квантитативных арузных метров играют нормативную роль в организации как поэтического, так и музыкального ритма.

[2] Обзор литературы см.: *Харисов Ильдар.* Аруз и силлабика в *көйләм шигырь* волжских татар-мусульман. Кн. II. Берлин, 2003. См. особенно с. 23–27, 49–52, 63–64, 84–85, 99–100, 105, 113–114, 117–118. Анализ конкретного воплощения некоторых арузных метров в речевом и музыкальном исполнении казанскими татарами дан в статье: *Kharissov Ildar.* Melodie als quantitativer Rahmen: Die *aruz*-Formeln in den «gelehrten» Gesängen der Kasantataren // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 44/1–2. 2003. S. 221–253. Случаи совпадения музыкального ритма в ряде образцов татарской устнотрадиционной музыки с парадигмами аруза впервые проанализировал филолог и фольклорист Марсель Бакиров. См.: *Бакиров М. Х.* Эксперименталь тикшерүнүләр яктылыгында төрки һәм татар шигырь төзелеше: Филол. фән. канд. ... диссертация. Казан, 1972. 244–252 б.

[3] Отметим в данной связи работы Гайсы Хусаинова по истории башкирского стихосложения; см., в частности, статью: Хөсәйенов Ғ. Б. Төрки-башҡорт шиғыре тарихына байҡау // Ватандаш. 2004. № 4. 108–140 б.

[4] *Имамутдинова З. А.* Культура башкир. Устная музыкальная традиция: («Чтение» Корана, фольклор). М., 2000.

отражая то, что свойственно этнической традиции, во многом и следовали[5] требованиям поэтики арабо-персидского мусульманского Востока. В них действуют (проникая и в другие формы башкирской поэзии) принципы аруза»[6].

В подтверждение своих слов исследователь ссылается на стихотворение поэта Акмуллы «Шикаят султану Габидулле», содержащее прямое упоминание аруза. З. Имамутдинова цитирует в переводе (по тексту исследования Р. Шакура[7]) следующие строки поэта: «Акмулла, скажи слово, вооружившись гарузом (арузом)»[8].

Отметим, что в случае стихотворения Акмуллы мы имеем дело не непосредственно с баитом или мунажатом, а с родственным этим жанрам образцом «ученой» («книжной») поэзии в виде панегирического стихотворения «шикаят». Каких-либо примеров наличия аруза в самих же баитах и мунажатах З. Имамутдинова не приводит, ограничившись следующим замечанием: «Арузная метрика базируется на дифференциации долготы звучания слогов и варьирования соотношения долгих (сильных) и кратких (слабых) слогов, что сложно опосредуется акцентным башкирским стихом и дополнительно трансформируется в мелодическом развитии»[9].

В сноске к вышеприведенной характеристике аруза читаем:

«Для наглядности приведем примеры метрических схем отдельных размеров аруза:

муктадаб – | – – – ∪ | – – ∪ – | – – – ∪ | – – ∪ – |;

мунсарах – | – – ∪ – | – – – ∪ – – ∪ – | – – – ∪ |»[10].

Имеют ли эти размеры какое-либо отношение к башкирской поэзии и музыке, исследователь, к сожалению, не сообщает. Думается, данные метры аруза были выбраны автором в качестве самого общего примера, безотносительно к специфике исследуемого материала. Среди арузных размеров, распространенных в поэзии тюрков, ни *муктабад*, ни *мунсарах* не фигурируют. В то же время от внимания З. Имамутдиновой ускользнуло наличие арузных метров в некоторых из тех башкирских баитов и мунажатов, которые она приводит в нотном приложении к своей монографии[11].

[5] Очевидно, опечатка. Верный порядок слов: «следовали и...».

[6] *Имамутдинова З. А.* Указ. соч. С. 143–144.

[7] См.: *Шакур Р.* Звезда поэзии. Мифтахетдин Акмулла: Жизнь, творчество, мировоззрение. Уфа, 1996. С. 128–129.

[8] *Имамутдинова З. А.* Указ. соч. С. 150.

[9] Там же. С. 144.

[10] Там же. С. 150.

[11] Природа и генезис ритмики тех баитов и мунажатов, которые не подчинены арузным метрам (таковы в монографии З. Имамутдиновой примеры № 31, 33 и 34), требуют специального рассмотрения — оно выходит за рамки настоящей статьи.

Так, в примере № 32 «Баит» («Аҫыраны улар йылкы...») мы обнаруживаем метр *хазадж-и мусамман-и салим*. Арузной парадигме подчинены при этом как вербальный, так и музыкальный компоненты произведения:

Таблица 1[12]

I мисра

тафаиль 1				тафаиль 2				тафаиль 3				тафаиль 4			
ma-	fā-	ʿī-	lun	ma-	fā-	ʿī-	lun	ma-	fā-	ʿī-	lun	ma-	fā-	ʿī-	lun
◡	—	—	—	◡	—	—	—	◡	—	—	—	◡	—	—	—
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪.
А-	ҫы-	ра-	ны	у-	лар-	йыл-	ҡы	һу-	ғыл	ҡыр-	ҙа	бү-	ре	төл-	кө;

II мисра

тафаиль 5				тафаиль 6				тафаиль 7				тафаиль 8			
ma-	fā-	ʿī-	lun	ma-	fā-	ʿī-	lun	ma-	fā-	ʿī-	lun	ma-	fā-	ʿī-	lun
◡	—	—	—	◡	—	—	—	◡	—	—	—	◡	—	—	—
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪ ◡	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪ ◡
я-	һал	мәҙ-	лес,	ҡы-	мыҙ,	көл-	кө,	тү-	ләй	бу-	лып	ғә-	ҙәт-	ләр-	ҙән.

В тексте примера № 36 «Маулит-байрам» («Хоҙаның дуҫты пәйғәмбәр...») также претворен арузный метр *хазадж-и мусамман-и салим*. Музыкальный ритм в данном образце точно следует арузной парадигме только во второй половине напева, тогда как в первой половине мы наблюдаем заметные отклонения от требуемого метром соотношения долгих и кратких слогодлительностей:

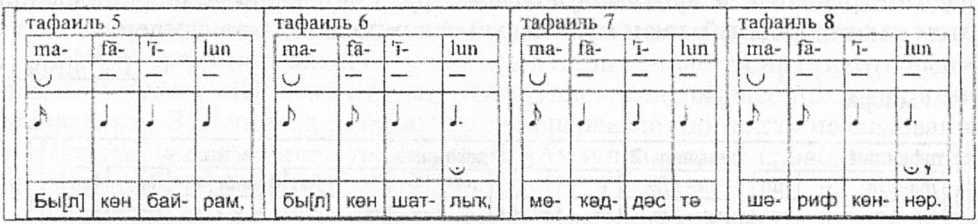
Таблица 2

I мисра

тафаиль 1				тафаиль 2				тафаиль 3				тафаиль 4			
ma-	fā-	ʿī-	lun	ma-	fā-	ʿī-	lun	ma-	fā-	ʿī-	lun	ma-	fā-	ʿī-	lun
◡	—	—	—	◡	—	—	—	◡	—	—	—	◡	—	—	—
♩	♩♪	♪.	♩	♪	♩	♪	♩♪ ◡	♪	♩	♩	♩	♪	♩	♩	♪ ◡
Хо-	ҙа-	ның	дуҫ-	ты	бәй-	ғәм-	бәр	тыу-	ған	көн	бы,	мо-	сол-	ман-	нар.

[12] Нижеследующие таблицы составлены автором этих строк.

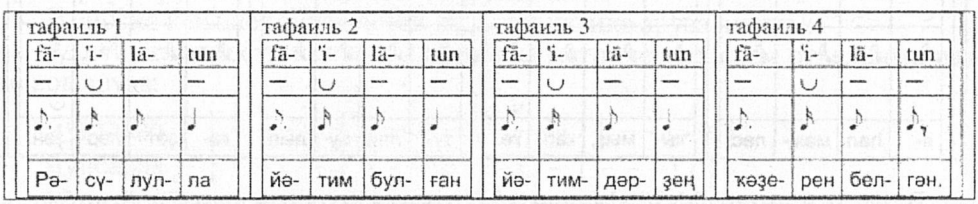
II мисра



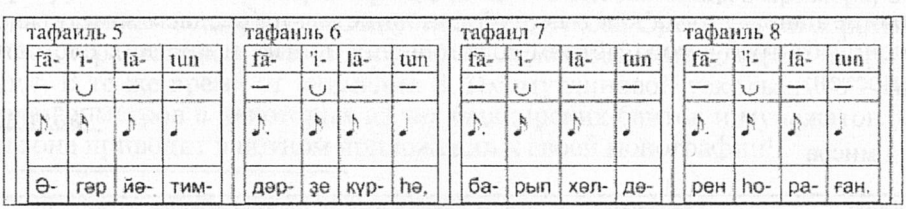
Наконец, в примере № 35 «Расулулла» («Рәсүлулла йәтим булған...») мы встречаемся с образцом исполнения *силлабического* текста на мелодию, слоговая ритмика которой подчинена парадигме арузного метра *рамал-и мусамман-и салим*:

Таблица 3

I мисра



II мисра



Охарактеризуем приведенные таблицы. Из потенциального множества уровней метроритмического анализа тексто-музыкального целого в них указаны следующие (снизу вверх):

1) слог: *а-*, *çы-* и т. д.;

2) музыкально-ритмическое выражение слогодлительности в нотной расшифровке мелодии: ♪, ♩ и т. д.

3) метрическая позиция: краткая (∪) и долгая (–);

4) мнемоническая формула арузного тафаиля: *mafāʿīlun* (таблицы 1 и 2) или *fāʿilātun* (таблица 3);

5) *тафаиль* — аналог *стопы* в метрике аруза;

6) *мисра* — аналог *строки* в метрике аруза, половина *бейта*, основной единицы строфической организации в классической поэзии мусульманского Востока.

Особого пояснения требует в данном случае термин «метрическая позиция» (третий уровень метрического анализа). По отношению к арузу в поэзии тюрков-мусульман Волжско-Уральского региона он, насколько известно автору этих строк, в отечественной литературе до сих пор не использовался. В то же время использование термина при анализе *силлаботонической* поэзии на русском и западноевропейских языках (см., в частности, работы М. Гаспарова) свидетельствует о его определенном эвристическом потенциале.

Отличие метрической позиции от слога или слогодлительности заключается в том, что в первом случае мы имеем дело с метрическим *заданием*, нормативной единицей абстрактной природы, во втором же — с конкретным (словесным или словесно-музыкальным) *выполнением* этого задания[13]. На одну метрическую позицию может прийтись как один слог (наиболее распространенный случай в тюркском арузе), так и несколько слогов[14]: см., например, табл. 3, таф. 4, долгая позиция *fā-*: *кә-ҙе-*. В реальном исполнении несколько метрических позиций оказываются порой выражены и одним слогом[15] — например, в шестом тафаиле третьего бейта процитированного выше нотного примера № 32 из монографии З. Имамутдиновой[16] односложное слово *дүрт* занимает две позиции (короткую позицию *ma-* и долгую позицию *fā-*):

тафаиль 5			
ma-	fā-	ʻī-	lun
◡	—	—	—
♪	♪	♪	♪
йә-	йен-	дә	өс

тафаиль 6			
ma-	fā-	ʻī-	lun
◡	—	—	—
♪	♪	♪	♪ ◡
дүрт		ер-	гә

тафаиль 7			
ma-	fā-	ʻī-	lun
◡	—	—	—
♪	♪	♪	♪
ҡо-	роп	ҡы-	уыш

тафаиль 8			
ma-	fā-	ʻī-	lun
◡	—	—	—
♪	♪	♪	♪ ◡
ме-	нән	тир-	мә.

В случаях отступления от принципа «одна ритмическая позиция = один слог» мы имеем дело либо с нарушением метрического задания (ошибка

---

[13] См. статью «Position» в словаре: *Knörrich Otto.* Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart: Kröner, 1992. S. 170.

[14] Сходное явление в народных песнях чувашей М. Кондратьев называет *дроблением ячейки*, см.: *Кондратьев М. Г.* О ритме чувашской народной песни: К проблеме квантитативности в народной музыке. Москва, 1990. С. 57–60.

[15] «Слияние элементов ячейки» по терминологии М. Кондратьева. См. Указ. соч. С. 60–62. Об аналогичных явлениях в других квантитативных системах см. Там же. С. 62.

[16] *Имамутдинова З. А.* Указ. соч. С. 193.

исполнителя, деформация исходного текста — при наличии такового — и т. д.), либо с допустимым в данной традиции варьированием исходной структуры (как в случае с рассмотренными нами сегментами текста *кә-зе-* и *дурт*).

Для арузной ритмики в традиционной музыке тюрков достаточно характерна поливариантость музыкально-ритмического выражения метрических позиций. Она имеет место и в приведенных выше образцах. Так, в мелодии примера № 35 (табл. 3) долгие позиции могут быть выражены музыкальными длительностями, превышающими длительность краткой метрической позиции (ξ в процитированной расшифровке мелодии) в два (ε), три (ε.) или четыре раза (θ).В то же время последовательность чередования слогодлительностей в указанном примере позволяет говорить о наличии в его мелодии метрической единицы особого порядка — музыкальной ритмоформулы, в данном случае соответствующей по количеству слогодлительностей тафаилю.

Употребление термина «ритмоформула» применительно к мелодиям, ритм которых подчинен арузному метру, в настоящем сообщении близко, но не тождественно тому, что Разия Султанова понимает под «ритмоформулой, соответствующей арузному метру (РФСАМ)»[17]. В нашей терминологии явление, определенное узбекским исследователем как «РФСАМ», называлось бы «последовательность слогодлительностей, соответствующая тафаилю». Эта последовательность может быть выражена как музыкально-ритмической *формулой*, так и «индивидуальной» (с точки зрения повторяемости конкретного соотношения слогодлительностей) ритмической фигурой (таково, заметим, большинство ритмообразований, выделенных Р. Султановой в качестве РФСАМ).

Ритмоформульный метод анализа используется целым рядом исследователей мелодики татарских баитов и мунажатов. По отношению к башкирским баитам и мунажатам термин «ритмоформула» также применяется, хотя и не столь активно[18]. Р. Сулейманов вместо него использует словосочетание «типический ритм»[19]. Анализ бóльшего количества мелодий баитов и мунажатов в башкирской традиционной музыке должен показать, является ли ритмоформульность типичной чертой их метроритмической организации (безотносительно к факту подчинения этих мелодий арузным метрам). Сравнение с татарским материалом[20] позволяет предположить это с большой долей вероятности.

---

[17] *Султанова Р.* Ритмика вокальных частей Шашмакома. Ташкент, 1998. С. 43.

[18] См., например: *Имамутдинова З. А.* Указ. соч. С. 144.

[19] *Сулейманов Риф.* Жемчужины народного творчества Урала. Уфа, 1995. С. 63.

[20] Критический анализ различных концепций см. в статье: *Смирнова Е. М.* К вопросу о ритмической организации нарративных жанров татарской музыки устной традиции // Фольклор и традиционная музыка в Восточной Европе / ред. И. Харисов. Берлин, 2004. С. 9–44. См. особенно с. 10–26.

Метры *хазадж* и *рамаль*, встретившиеся нам в башкирской устнотрадиционной музыке, относятся к размерам, наиболее распространенным в тюркском арузе в целом. Однако в примере № 35 (табл. 3) *рамаль* используется не в его традиционном для классической тюркской поэзии виде — *рамаль* восьмистопный (*мусамман*) с особым усечением последнего тафаиля в мисре, называемым *махзуф* (соотношение метрических позиций в таком тафаиле выглядит как — ∪ —), — а в полном виде *салим* (последний тафаиль в мисре в данном случает не отличается от предыдущих: — ∪ — —). Объяснение такому отходу от традиций тюркского аруза автор данных строк видит в сочетании следующих факторов:

1) мелодию данного примера информатор, скорее всего, привык исполнять, опираясь на ритмоформулу ,[21] соответствующую соотношению метрических позиций в тафаиле *fā'ilātun* (— ∪ — —), на котором и основан метр *рамаль*. При этом музыкально-ритмическое выражение последнего тафаиля в мисре, исходя из ритмической инерции, созданной предыдущим троекратным повторением однотипной ритмической фигуры, логичнее всего было бы представить как , или , то есть в виде последовательности трех слогов, сумма длительностей которых (включая возможные паузы) равна общей длительности «базовой» ритмоформулы ;

2) текст примера написан в силлабическом восьмисложнике (32 слога в строфе-четверостишии), тогда как нормативное количество слогов в бейте, подчиняющемся парадигме метра *рамал-и мусамман-и махзуф*, равно 30;

3) при распеве текста, по природе своей не предназначенного для исполнения с мелодией в метре *рамаль*, информатору пришлось увеличить исходное количество слогодлительностей напева[22] на одну в каждой мисре — таким образом «усеченный» тафаиль превратился в «полный».

Остается добавить, что используемый в примере силлабический восьмисложник по своей структуре мог бы быть исполнен с мелодиями в метре *хазадж-и мусамман-и салим* (см. табл. 1 и 2), для чего не потребовалось бы изменять количество слогодлительностей в напеве.

Один из процитированных выше примеров из исследования Зили Имамутдиновой свидетельствует о большой близости башкирской и татарской музыкально-поэтических традиций и о невозможности отнесения по крайней мере некоторых образцов аруза в поэзии тюрков Волжско-Уральского региона однозначно к башкирской или однозначно татарской культуре. Так,

---

[21] Мы опираемся на опыт общения с носителями татарской традиционной культуры. В сознании большинства наших информаторов звуковысотный рисунок мелодии прочно ассоциируется с определенными метроритмическими характеристиками, например с определенными ритмоформулами.

[22] Как правило, количество слогодлительностей в мелодиях башкирских и татарских баитов и мунажатов является, по нашему наблюдению, величиной нормативной.

в примере № 36 (таблица 2) последние слоги первой и второй миср (аффиксы множественного числа) записаны соответственно как *-дар* и *-дәр*, как это требуется по законам башкирской фонетики. З. Имамутдинова заимствует данный пример из сборника Ф. А. Надршиной[23]. В нашем распоряжении имеется и более ранняя публикация текста и мелодии того же примера[24] (идентичность примера подтверждается нотной транскрипцией). Последние слоги миср в ней даны в «татарском» фонетическом варианте: *нар* и *-нәр*. В паспортных данных к публикации указано, что запись была сделана Ф. Надршиной в 1990 году от жительницы деревни Нарыстай Миакского района М. Ш. Ахметовой[25] (1909 г. р.). Есть основания считать, что фонетическая «башкиризация» данного примера была осуществлена *post factum*, сама же М. Ш. Ахметова (к какой бы национальности — башкирка или татарка — она себя не относила) в исполнении данного образца либо следовала нормам татарской фонетики, либо несколько «педантично», не считаясь с законами башкирского консонантизма, озвучила его графическую фиксацию на поволжском *тюрки* — литературном языке, являвшемся до первых десятилетий XX столетия включительно общим для тюрков-мусульман Поволжья и Приуралья.

Возможно, именно на поволжском *тюрки* написано большинство тех баитов и мунаджатов, которые современные носители башкирской традиционной музыкально-поэтической культуры исполняют в арузных метрах. Для проверки этого предположения необходимо провести исследование на более широком материале. Однако — независимо от генезиса конкретных музыкально-поэтических образцов — уже сам факт наличия метров аруза в современной устнотрадиционной музыкальной культуре башкир, подтверждаемый, в частности, примерами из монографии З. А. Имамутдиновой, позволяет расширить общепринятые границы влияния этой поэтической системы на музыку тюркских народов.

---

[23] Надршина Фануза (автор-сост.). Башкирские народные песни, песни-предания. Уфа, 1997. С. 230.

[24] См.: Мөнәжәттәр / баҫырға Фәнүзә Нәҙершинә әҙерләне; көйҙәрен нотаға һалыусы – Илдар Ханнанов // Башкирский фольклор: Исследования и материалы / под ред. Ф. А. Надршиной и А. М. Сулейманова. Уфа, 1993. С. 174-178, цит. с. 176.

[25] Минһылыу Шәңгерәй ҡыҙы Әхмәтова.

В. Виноградов

Система почитаемых мест и исследователь: опыт полевых наблюдений

– Вы, собственно, за этим и ездите, — начал допрос урядник.

– Да, — говорю я.

– Будьте добры, покажите ваши документы. Вы извините, я человек подчиненный, с меня спросят.

Далее: «К встречавшимся непонятным словам, которых оказалось для него немалое количество, он просил дать ему письменное пояснение. Пришлось писать, что значат выражения: диалектология, этнография, археология и т. п.»[1].

Воспроизведение такого, на первый взгляд, курьезного диалога встречаем в очерке «За сказками и песнями», открывающим известный фольклорный сборник братьев Б. и Ю. Соколовых. Схожие анекдотические ситуации из практики полевых исследований можно найти и в некоторых других публикациях[2]. В их основе лежат сложности понимания местным населением целей и смысла полевых исследований.

Введение. Долгое время полученный фольклорно-этнографический материал воспринимался только как информация об изучаемом народе. Она, подвергаясь кабинетному анализу, могла быть оценена в категориях редкости или массовости, архаичности или новаторства, с точки зрения других характеристик; на ее основе писались работы, издавались сборники. Сам исследователь чаще всего выводился за скобки, ставился в позицию беспристрастного отношения к материалу. Однако более детальные источниковедческие штудии привели к неизбежным вопросам о том, *что* и *как* мы собираем, насколько личность исследователя запечатлена в собранном им материале влияет на его формирование[3]. Действительно, любой собранный

---

[1] Сказки и песни Белозерского края. Сборник Б. и Ю. Соколовых: в 2 кн. СПб., 1999. Кн. 1. С. 31–32.

[2] Примеров подобного рода довольно много. См., например: Неизданные сказки из собрания Н. Е. Ончукова (тавдинские, шокшозерские и самарские сказки). СПб., 2000. С. 30, 36, 79.

[3] См., например: *Баранов Д. А.* Мифы этнографического «поля» // Мифология и религия в системе культуры этноса: Материалы Вторых санкт-петербургских этнографических чтений. СПб, 2003. С. 14–16. *Ивановская Н. И.* Субъективные факторы формирования

в поле фольклорно-этнографический материал всегда представляет собой комплекс информации, созданный своеобразным сотворчеством собирателя и его информантов. Во многом успехи собирательской работы зависят от желания людей общаться между собой, что зависит от множества факторов. При этом «чужого» человека необходимо ввести в круг актуальной деревенской информации. «...нельзя не предположить, что при исполнении причитаний для записи у одаренных исполнительниц не могло не возникать желания сделать причитание понятнее собирателю, не знающему семейных обстоятельств, бытовых подробностей, связанных с семьей, потерявшей покойного. <...> при внимательном чтении в самих текстах можно обнаружить стремление исполнительницы рассказать о ситуации, в которой причитание произносилось»[4].

Таким образом, существуют разные варианты фольклора: «для нас», т. е. внутри той или иной общности и «для них» — собирателей — людей, не посвященных в общее знание коллектива. Собирателю требуется понимание каких-то специфических смыслов, но не растворение в них, потому что в таком случае исчезает всякая возможность анализа. Ученый, проводя полевые исследования, находится на виду у «изучаемых», и его профессиональные интересы, особенности поведения объясняются ими по-своему, с точки зрения их знаний о мире. В таком случае процесс понимания приобретает двусторонний характер. Вот, например, частушки, написанные на «злобу дня», посвященные тверской экспедиции Ю. М. Соколова 1923 г.

Ходит в шляпе господин,
Собирает песни.
Уж он ходит не один,
Рота девок ходит с ним

или:

Уж вы, девки городские,
Вы негодницы большие,
Надо в поле борновать,
А не песни собирать[5].

этнографических коллекций // Этнографический источник: Материалы Третьих санктпетербургских этнографических чтений. СПб, 2004. С. 17–22; см. также дискуссию на страницах журнала «Антропологический форум» (Исследователь и объект исследования // Антропологический форум, 2005, № 2. С. 9–134).

[4] *Чистов К. В.* Исполнитель фольклора и его текст // Фольклор. Текст. Традиция: Сборник статей. М., 2005. С. 139.

[5] Фольклор Тверской губернии: Сборник Ю. М. Соколова и М. И. Рожновой. 1919–1926 гг. СПб., 2003. № 443, 447.

Необходимо учитывать встречный процесс влияния этнографической среды на исследователя[6]. Одной из его особенностей является отождествление собирателя с какими-то более привычными и понятными образами. Специфику вносит и область интересов. Например, когда изучаются проблемы народной религиозности[7]. Заметкам по поводу того как «мы» воспринимаемся «с той» стороны будет посвящена данная работа.

1. Место действия. С 1994 года мои исследовательские интересы связаны с изучением почитаемых (святых) мест Северо-Запада России. В 1994–2005 годах работы велись в северных районах Новгородской области (Маловишерский и Любытинский) и примыкающим к ним районам Ленинградской области (Киришский и Тихвинский). В 2003–2009 годах изучалась система почитаемых мест на севере Тихвинского района Ленинградской области, где проживают русские и вепсы. В обоих случаях исследованию подвергалась не одна отдельно взятая сакральная точка, а фрагмент системы, в который входит целый ряд почитаемых мест разной степени известности. В итоге выявилась сложная изменяющаяся во времени структура паломнических дорог; особенности отношения населения к «своим» святыням; специфика трансляции текстов в пространстве и времени; другие специфические черты народной религиозности. Важно отметить, что несмотря на все обилие утрат и различных трансформаций в культуре местного населения за весь минувший век, система почитаемых мест сохранилась до нашего времени. Даже более того, это живое явление, активно реагирующее на тенденции в духовной сфере нашего общества.

2. Постановка вопроса. Существование системы почитаемых мест ставит исследователя в несколько неожиданную для нашего времени ситуацию. Вместо того чтобы «успеть описать уходящую традицию», он сталки-

---

[6] Поиски ответов на вопрос породили целое направление в науке, посвященное этнографии «поля». См., например: *Щепанская Т. Б.* Полевик: фигура и деятельность этнографа в экспедиционном фольклоре (опыты автоэтнографии) // Журнал социологии и социальной антропологии. 2003. Т. VI. № 2. С. 165–179; *Щепанская Т. Б.* Экспедиционные традиции: к топографии «поля» в неформальном дискурсе полевых исследователей (этнографов, археологов, антропологов) // Проблемы исторического регионоведения. СПб., 2005. С. 76–100; *Щепанская Т. Б.*. Мужские персонажи в экспедиционном фольклоре // Гендерные исследования в контексте социологического образования. СПб., 2005. С. 195–205; *Щепанская Т. Б.* Мифологические персонажи в неформальном дискурсе «поля» // Антропологический форум. 2006. № 4. С. 326–346.

[7] Кроме всего прочего, перед исследователем в той или иной мере встает сложнейшая задача примирения научного анализа с собственными мировоззренческими установками. *Эванс-Притчард Э.* Теория примитивной религии. М., 2004. С. 21–25. В развитии вопроса можно сослаться на дискуссионную статью: *Громыко М. М.* О единстве православия в Церкви и в народной жизни русских // Традиции и современность: Научный православный журнал. № 1(1). М., 2002. С. 3–31.

вается с живыми явлениями современности, в которые включены все слои местного и приезжего («дачники») населения. Контакт человека со святым местом носит личный, интимный характер, а это приводит к неизбежной «утечке», «ускользанию» информации. Часто она «неявна», не всегда до конца осмыслена самими же ее носителями, не оформлена в «полноценные» тексты. Многое существует на уровне подсознания, не имеет достаточного уровня вербализации. Рассказы о почитаемых местах сильно зависят как от пола и возраста информанта, так и особенностей характера человека, от его судьбы, интересов, мироощущения. Записываемая информация существует в стихии устной речи и не выделяется как некий «особенный» текст. Кроме того, часто приходится иметь дело не только с самими людьми, но следами их пребывания на почитаемом месте. Традиция почитания святых мест «прячется» и «ускользает» от собирателя, но она существует.

Исследователь во время своего пребывания в «поле» неизбежно оказывается включенным в процессы, связанные с функционированием системы почитаемых мест. Как он оценивается «с той стороны»? Для этого необходимо проанализировать собранные материалы под особым углом зрения. Объектом рассмотрения, в данном случае, становится не столько информация, полученная у респондента, а то, как и каким образом она была вербализирована. Важное значение имеют ремарки информанта — его оценки исследователя. Другими словами, кто «Я» для «НИХ»? Такую информацию можно представить в виде маргиналий на полях отчетов и научных трудов. Отголоски фиксации «ответной» оценки можно встретить в работах фольклористов и этнографов прошлого, где приведены «объяснения» и «разъяснения» специфических сложностей их исследований. Рассмотрим один из аспектов данной проблемы, которую можно назвать информационным «вхождением» в систему почитаемых мест.

3. Наблюдение. Встреча с исследователем для информанта — это не только ответы на вопросы. В процессе коммуникации происходит и встречный процесс — знакомство с новым человеком, его оценка. Естественно, что крестьянин объясняет для себя из своего же жизненного опыта как саму личность «чужака», так и особенности его поведения.

Моя работа в «поле» имела свою специфику. Разговор с одним или двумя «прохожими» людьми, которые «интересуются стариной», не совсем соответствовал образу «настоящей» фольклорной экспедиции, к которому люди уже успели привыкнуть[8]. Да и сами наши полевые интервью, на первый взгляд,

[8] О том, как экспедиция «должна» выглядеть, — разговор особый. Она «должна» быть многолюдной. Степень ее «серьезности» оценивается по количеству оборудования. При этом надо отметить, что люди по-разному относятся к приезжим ученым (не только как к «чужим»). Контакты с ними, особенно с начальником, могут повысить общественный статус селянина. Многолетний интерес разных исследователей к информанту формирует в нем особый стиль изложения материала, знание того, что «будут спрашивать».

имели форму бытовой беседы. Все это предоставляло информанту некоторую свободу в оценке исследователя. Специфический интерес и познание собирателя служат тут важным подспорьем для его характеристики — *кто он и чем занимается*.

Систематическая работа в регионе приводит к тому, что исследователь, сам становится хранителем определенной части сакральной информации. Она была им услышана, записана, она используется во время следующих интервью. Таким образом, независимо от своего желания собиратель включается в процесс трансляции знаний о почитаемых местах. Расширение района исследования, углубление разработки научной темы, знание местной специфики неизбежно изменяют информационный статус собирателя. Информатор чувствует это, что, в свою очередь, влияет на его восприятие и характеристику собирателя. Однако респонденты ориентированы на те образы, которые предоставляет крестьянам традиционное сознание. В разных ситуациях исследователь «входит» в систему передачи сакральной информации в том или ином образе. При всей разнообразности коммуникативных ситуаций можно говорить об определенных схемах передачи информации от «новичка» к «знатоку» или общении между «равными». Приведем некоторые характерные примеры.

Как всегда, исследование сети почитаемых мест региона начинается с «учебы», составления своеобразного «тезауруса» понятий, которые используют информанты. Происходит вхождение в материал, изучаются его особенности, «нащупываются» специфические черты религиозности местного населения. На этой стадии собиратель перед своими собеседниками предстает «неофитом». Он задает вопросы, часть из которых воспринимается как «глупые» и «несуразные». Схему отношения исследователя и информанта можно представить как «ученик → учитель». Вот, например, два рассказа о почитаемых местах Средней Мсты — камне-следовке у дер. Колмыково и почитаемом источнике «У креста»[9].

[Соб.:] У вас не было такого, округе: какие-нибудь камушки, про которые говорили: «большой камень» или на нем какой-нибудь следочек выбит?

Это у нас в Подгорье есть такой камень. Это вот за Окс*о*чами, пять километров от Оксоч деревня.

[Соб.:] Со следком?

Да-да-да... Там не только один следок, там и животных следы и человечий след и... Всякие: и маленькие, и большие — всякие следы. И когда-то он был там большой, говорят. Я его... не была у этого большого камня, врать не буду. Потому что его... до войны взорвали али в войну?

[Мужчина:] — В войну...

[9] Оба из них — первые фиксации сведений об объектах во время полевых исследований.

Его взорвали там: но коммунистам не нравилось, что люди ходят туда на поклон. Правильно, люди ходят, до сих пор ходят.

[Соб.:] До сих пор люди ходят?

До сих пор.

[Соб.:] От него кусочки осталис, да?

Оне собрали. Оне взорвали... и что могли, они... этот камень собрали и кучкой, и там крест стоит, и тоже постоянно эта свеча горит, и убрано эта там.

[Соб.:] Даже так...

Да, да... Там святое место... святое... чисто очень.

[Соб.:] Водичку не берут со следков?

А вот... Берут, если она есть.

[Соб.:] Если есть.

Да, то берут[10].

Вот ссйчас двадцать седьмого числа Здвижов день. А там вот нужно переехать две реки. Две речки: вот эта Мста, которую вы проезжаете на автобусе... вот автобус ходит... А там надо так, на лодках переезжать. И в лесу... в лесу там был очень такой заветный, ну, как вам сказать, храм. Туда люди ходят на исцеленье. Вот я сама была, и я вам не буду говорить, что кто-то чего-то там, ну, услышать можно все и вся, как говорится. А я сама вот туда, заболела и ходила... пешком ходила. Большинство надо идти пешком. <...>

[Соб.:] А это как, по завету туда ходят?

По завету... только по завету.

[Соб.:] А вот скажите, завет это как? Я должен сказать, что я пойду туда, помолюсь...

Ну... вот... Попрошу у Господа Бога, что: если буду я жива, и смогу ли я дойти до... вот места до этого, где свитое место... исцели меня, Господи, вот это там... всем этим, вот значит... И вот, значит, всё это сбывается[11].

Собирателя (как и любого другого человека) знакомят с местом. Рассказы о святыне несут общую характеристику: рассказывается о ее особенностях и лечебной «специализации», некоторые важные исторические факты. Кроме того, объясняются нормы поведения человека у почитаемого места, как туда добраться. Встречные вопросы собирателя носят уточняющий характер, пока они полагаются на те сведения, которые его собеседник считает возможным сообщить[12].

---

[10] *Матвеева Зоя Ивановна*, 1930 г. р., ур. пос. Гряды. Зап. 9 сентября 1999 г. в д. Заполёк Маловишерского р-на Новгородской обл.

[11] *Бахарева Мария Ивановна*, 1925 г. р., ур. дер. Концы. Зап. 16 сентября 1999 г. в д. Пожарьё Маловишерского р-на Новгородской обл.

[12] Возможно и некоторое сокрытие, утаение, почитаемого места, от «чужака» хотя такие случаи редки.

[М.В.:] У Спасу я была.

[Надежда:] А, тетя Маня, Спас это вить в этом... Это где вот ко Спасу ходят?

[М.В.:] Слушай! А это за Большой Вишерой к Зеленщины. Да?

[Соб.:] Не знаю, наверно.

[Надежда:] Вы не знаете Спас?

[Соб.:] Мы слышали, а где он — не знаем.

[Надежда:] Я была там.

[М.В.:] Нет, слушай, ни к Зеленщины.

[Соб.:] Мы знаем вот, что там речка Оскуй.

[М.В.:] Оскуй.

[Соб.:] Не там ли это?

[М.В.:] Там ничего нет — там только ручьи[13].

После того как исследователь осваивает некоторый объем информации о почитаемых местах округи, он может общаться с информаторами на равных. Становится возможным задавать вопросы с большей конкретизацией, уточнять необходимые детали. Особенно это становится актуальным после натурного осмотра местной святыни, когда уже возможно соотнести записанные рассказы с реалиями почитаемого места. Собиратель и информант превращаются в собеседников, каждый из которых владеет своим знанием о предмете. Общение между ними теперь затрагивает не «обучение», а обогащение друг друга новыми подробностями, отдельными случаями, связанными с почитаемым местом. Осознавая, что исследователь «совсем чужой» для данных мест, информант может заметить: «Вы все-таки знаете...» или «Вы сами всё знаете...»

Раньше ходили вот по завету на озеро, Спасское озеро.

[Соб.:] К Зеленщине?

К Зеленщины, так туда дальше по дороги к Малой Вишире вот туда, вот.

[Соб.:] Налево, если от вас идти?

Да. Вот туда ходили по завету.

[Соб.:] Завет это как, что надо было сделать?

Ну, что? Надо поверить.

[Соб.:] Ясно, только с верой можно по завету ходить?

Да. А так что будешь ходить?

[Соб.:] Каждый завет давал на своё?

Да, конечно, каждый свое, вить уж.

[Соб.:] Вот, когда туда приходишь, там надо было монетку кинуть, полотенце оставить?

---

[13] *Андреева Мария Васильевна*, 1920 г. р., ур. д. Гарь [М.В.]. Зап. 3 мая 2000 г. в дер. Гарь Маловишерского р-на Новгородской обл. В разговоре принимала участие: *Надежда*, 1930-х гг. р., местн.

Кто что сможет. Кто что сможет. <...>

[Соб.:] Мы в этом году там были.

Ой! [*такая бурная реакция связана с тем, что почитаемое место Спас на Спасских мхах труднодоступно*]. Это у Спаса?

[Соб.:] У Спаса.

Да, там кирпичная была.

[Соб.:] И вот там денежки кладут, еще до сих пор. Туда ходят из Вишеры.

Ходят-ходят.

[Соб.:] В болоте там еще колодец.

Да[14].

[Соб.:] Тут, говорят, такой камешек есть в Колмыково, может быть слышали?

Да. У меня еще кусочек принесен. Вон на той божницы лежит, оттуда. Подгорье, там. Это Из*о*симу-Савв*а*тий праздновали. Там и... ну... камушки. Там скот*и*нный вот след*о*чек, там есть и... Лампадочки там зажигают. Мы вот ходили вот с одной женщиной туда.

[Соб.:] По завету?

Да. Это десятого... десятого...

[Соб.:] Октября.

Октября. Вот. Вам-то... тоже, поди, знаете много праздников.

[Соб.:] По деревням походишь, так наслушаешься. Просто в каждой деревне по-своему празднуют.

В каждой по-своему, да[15].

Обоюдное знание объекта устанавливает между собеседниками взаимную заинтересованность в общении. Беседа оказывается наиболее плодотворной в случае совпадения интересов. В таком случае каждый (и собиратель и информант) из них узнает для себя что-то новое. Это позволяет записать наиболее полную информацию о сакральном объекте.

Иногда возможны и случаи «опознания» информантом своего собеседника именно как «исследователя» (как правило, это случается в тех местах, где часто появляются собиратели):

Много народа приходило вот десятого октября... всегда к нам приходило. А теперь сделали в Окс*о*чах ц*е*ркву, дак, летом вот, летом вот ходят только. А уже в Из*о*сим редко кто придёт.

[Соб.:] А батюшка не приходит сюда служить?

Дак, здесь... Кто к нам поедет по таким горам да оврагам? Кому мы нужны здесь?

---

[14] *Скородумова Антонина Григорьевна*, 1927 г. р., ур. д. Заречье. Зап. 18 августа 2000 г. в дер. Заречье Любытинского р-на Новгородской обл.

[15] *Михайлова Клавдия Матвеевна*, 1911 г. р., ур. д. Лескуново. Зап. 16 сентября 1999 г. в дер. Старина Маловишерского р-на Новгородской обл.

[Соб.:] Мы-то к вам добрались.

Ну, вы... это... С вами-то... как... нужно... по нужде, дак, вы. А так бы, что пошли сюда... тоже бы не пошли[16].

Наконец, когда знание о системе почитаемых мест исследователя превышает средний, «бытовой» уровень, происходит его отождествление со «странником», «богомольцем» или даже «монахом». Правда, такая ситуация встречается не часто и обусловлена интересами и образом мыслей информанта. Собеседник, чувствуя, бóльшую нежели у него осведомленность, пытается узнать что-то новое о состоянии святыни в современный момент, или какие-нибудь новости. В ходе полевых изысканий автору этих строк не раз приходилось самому оказываться источником информации, рассказывая о почитаемых местах, на которых довелось побывать. Начинался встречный расспрос, в котором исследователь признавался более «знающим». Таким образом, в восприятии информанта он отождествляется со странником, от которого традиционно ждут новостей. Отметим, что и в этой ситуации собиратель продолжает придерживаться определенных методологических принципов получения материалов — он продолжает оставаться исследователем[17].

Заключение. Полевое интервью представляет собой сложный комплекс взаимодействия информанта и собирателя. Каждый из них оценивает своего собеседника исходя из своего знания о жизни. Исследователя, как правило, отождествляют с представителем той или иной «знакомой» социальной группы. Например: «турист», «экскурсовод», «геолог» и прочее. Специфический интерес к «божественным» вопросам может добавить соответствующие «роли»: странник или паломник. Все зависит от того, *что* и *как* говорит исследователь, насколько он проявляет знание местности, как глубоко он вовлечен в «информационное пространство» округи. От этого и становятся актуальными его информационные статусы: от «ученика» до «знатока». Последние влияют на характер и особенности записываемых текстов, которые как бы вплетаются в ткань человеческого общения, вырастают из него.

---

[16] *Михайлова Вера Ивановна*, 1939 г. р., ур. д. Подгорье. Зап. 19 июня 2004 г. в дер. Подгорье Маловишерского р-на Новгородской обл.

[17] Отдельный вопрос: используется ли публикация научных исследований сети почитаемых мест паломниками при построении своих маршрутов и получении интересующей их информации?

Самоидентификация традиционной культуры

Т. Иванова

Пинежское «мы» и местная былинная традиция

Проблема локального своеобразия фольклорной традиции той или иной местности, очень часто решаемая исключительно на основе аналитического сопоставления (противопоставления) определенных элементов устной народной поэзии и обрядов, как нам кажется, не может быть осмыслена без исследования вопроса о том, в каких границах определенная поселенческая группа осмысляет свое «мы». Предметом нашего исследования является народная культура реки Пинеги — правого притока Северной Двины. Попытаемся осмыслить, как складывалось групповое «мы» на этой северной реке.

В глазах соседей, как показала Н. В. Дранникова в своей монографии «Локально-групповые прозвища в традиционной культуре Русского Севера»[1], все пинежане слывут знахарями и икотниками. Жители низовьев Пинеги, отвергая обвинения в колдовстве, настойчиво указывают, что икотники живут исключительно в верхнем течении реки. Уже из этого простого примера следует, что пинежское «мы» не едино. Индикатором, свидетельствующим о том, что сами пинежане выделяли определенные локальные зоны в своем крае, является «географическая» песня[2] «Уж вы, девушки, сидите», неоднократно фиксированная экспедициями Московского и Поморского универ-

[1] *Дранникова Н. В.* Локально-групповые прозвища в традиционной культуре Русского Севера: Функциональность, жанровая система, этнопоэтика. Архангельск, 2004. С. 45, 322–327.

[2] Напомним, что «географическими» или «прозвищными» песнями называются произведения, в которых фигурируют локальные коллективные прозвища жителей деревень определенного микрорегиона. См. литературу последнего времени по «географическим» песням: *Иванова А. А.* Проблемы картографирования фольклорных текстов (на примере пинежских «географических» песен) // Культурный ландшафт Русского Севера: Пинежье. Поморье. М., 1998. С. 65–78; *Она же.* Песни-прозвища: к вопросу о феноменологии жанра // VIII Герценовские чтения (Материалы научной конференции). Киров, 2002. С. 72–77; *Иванова А. А., Мороз А. Б., Слепцова И. С.* «Географические песни» в локальном песенном репертуаре // Актуальные проблемы полевой фольклористики. М., 2003. Вып. 2. С. 122–171; *Калуцков В. Н.* «Географические песни»: пространственная морфология и организация (взгляд географа) // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера: Материалы IV Междунар. науч. конф. «Рябининские чтения-2003» (Петрозаводск, сент. 2003 г.). Петрозаводск, 2003. С. 298–302; *Ковпик В. А., Кулагина А. В.* Песни о деревнях и их жителях в фольклоре Костромской и Нижегородской областей // Актуальные проблемы полевой фольклористики. М., 2003. Вып. 2. С. 171–197, и др.

ситетов. Песня исполнялась в качестве насмешливой игрищной припевки, которой девушки встречали припоздавших парней. В полных вариантах, как отмечают участники московских экспедиций, «точкой отсчета выступает д. Кеврола: сначала поочередно, в соответствии с реальным положением на местности, перечисляются все деревни, расположенные на левом берегу вверх по течению р. Пинеги; в районе Кушкопалы песня, образно говоря, "перебирается" на правый берег и спускается вниз по реке до Марьиной Горы, за которой начинается уже "чакольский" селенческий куст, затем снова переходит на левую сторону, попадает в устье р. Покшеньги и, описав круг по обеим ее берегам, возвращается к исходной точке»[3]. Не имея возможности привести рассматриваемую песню целиком, процитируем наиболее выразительный фрагмент варианта, опубликованного А. А. Ивановой:

Чухчемята те горланы, люли-люли,
(д. Чухченема в районе Кевролы, ныне не существующая)
Едомята те братаны, люли-люли, (д. Едома)
Шардомена — кашники, люли-люли, (д. Шардонема)
Еркомена — водохлебы, люли-люли, (д. Ёркино)
Кушкопала — чернолобы, люли-люли, (д. Кушколпала)
Церкогора — черепаны, люли-люли, (д. Церкова Гора)
Айногра — шелгачи, люли-люли...[4] (д. Айнова Гора)

В некоторых вариантах песня, описав круг по всем деревням, возвращается к Кевроле и сосредоточивается на ее околках Грибово, Мурино, Пестенниково, Горка, Зуево-Тюлёво, Зуево («Грибовцана-те грибасты... / Мурьевцана-то задиристы...[5]). Вариант, записанный экспедицией Поморского государственного университета, добавляет к этому списку еще ряд актуальных для данной «географической» песни деревень:

Еще веркольцы — ельцы, (д. Веркола, выше Кушколпалы)
Юрошаны — самолюбы, (д. Юрас на одноименной реке,
впадающей в р. Юлу — левый приток Пинеги)
А в Пачихе — гуливаны...[6] (пос. Пачиха на р. Юла)

Таким образом, территория, охваченная песней, несколько расширяется: Веркола расположена относительно Кушкопалы выше по течению; в ареал

[3] *Иванова А. А.* «Географическая песня» в фольклорном репертуаре Пинежского района Архангельской области (по полевым материалам 90-х годов) // Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов науч.-практ. конф. М., 1999. Вып. 3. С. 195.

[4] Там же. С. 201.

[5] Там же. С. 201–202.

[6] *Дранникова Н. В.* Локально-групповые прозвища в традиционной культуре Русского Севера. С. 296–297.

песни входят также деревни бассейна р. Юлы — левого притока. «Прозвищным» песням, справедливо утверждает Н. В. Дранникова, «присуща функция духовного освоения пространства»[7]. Данная песня очерчивает границы территории, которая определенной поселенческой группой понимается как «своя».

Крайние точки распространения песни «Уж вы, девушки, сидите» Марьина Гора — Веркола, что, полагаем, можно определить понятием «средняя Пинега». Культурным центром, определявшим жизнь этого участка Пинеги, несомненно, некогда была Кеврола — древнейшее новгородское поселение на Пинеге, упомянутое в Уставной грамоте Святослава Ольговича 1136/1137 годов среди севернорусских погостов, обязанных платить десятину Новгородскому владыке. В XIV веке Кеврола находилась в сфере влияния Москвы. В 1478 году — это центр Кеврольского стана Двинского уезда; в 1616 — центр Кевольского уезда, в который входила Пинега, Кулой и Мезень. В 1780 году уездный центр переносится в г. Пинегу, и Кеврола теряет свое былое значение. Но тяготение определенной поселенческой группы к былому культурному центру, как демонстрирует приведенная песня (недаром, в отличие от других деревень, песня описывает все околоки Кевролы), не исчезает.

Ниже Марьиной Горы находится зона нижней Пинеги — территория «чужая» для носителей песни «Уж вы, девушки, сидите». К сожалению, аналогичная проанализированной выше «географическая» песня, которая бы определяла «мы» очередного микрорегиона, для нижней Пинеги не зарегистрирована, поэтому нам сложно сказать, в каких границах данный поселенческий куст определяет «свою» территорию. Полагаем, что нижнее течение реки (Усть-Пинега — Курга / Березник), в свою очередь, может делиться на некие зоны, скорее всего, определяемые двумя другими древними пинежскими центрами — Пинежский Волок (г. Пинега; известен с 1136 года) и Чакола (известна в документах с XV века).

Верхней Пинегой соответственно мы называем территорию, расположенную выше Верколы, где расположены древние культурные гнезда Сура и Выя[8]. Для нашей темы — «Пинежское “мы” и местная былинная традиция» — важ-

[7] Там же. С. 136.

[8] См. документы и труды по истории заселения Пинеги: 1) Грамоты Великого Новгорода и Пскова / Подгот. к печати В. Г. Гейман, Н. А. Казакова, А. И. Копанев и др. М.; Л., 1949. С. 142–143, грамоты № 85, 98; 2) Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. М.; Л., 1950. С. 356, 437; 3) *Копанев А. И.* Платежная книга Двинского уезда 1560 г. // Аграрная история Европейского Севера СССР. Вологда, 1970. Вып. 3. С. 514–536; 4) Писцовая книга Кеврольского уезда 1623 г. / Подготовила Н. В. Воскобойникова // Материалы по истории крестьянского хозяйства и повинностей XVI–XVII вв. / Сост. Н. П. Воскобойникова, А. И. Копанев, Г. А. Победимова. М.; Л., 1977. Вып. 2. С. 89–201; Вып. 3. С. 209–211; 5) Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии. Уезды: Шенкурский, Пинежский, Мезенский и Печорский. Архан-

но выделение как особых культурных зон в рамках указанных границ нижней (Усть-Пинега — Курга / Березник) и средней (Марьина Гора — Веркола) Пинеги. В верховьях реки записи былин малочисленны и весьма невыразительны, поэтому данного микрорегиона мы касаться не будем.

Необходимо выяснить, какие еще факторы пинежской культуры очерчивают названные границы. Одним из таких факторов оказываются брачные связи. Говоря о зоне распространения песни «Уж вы, девушки, сидите», А. А. Иванова указывает, что называемые в песне деревни «связаны друг с другом тесными узами родства»[9]. Анализ биографических сведений о пинежских сказителях, с которыми работал в 1900 году А. Д. Григорьев[10], свидетельствует, что браки нижнепинежан в основном заключались внутри зоны Усть-Пинега — Курга / Березник, а браки среднепинежан, соответственно, внутри их территории. Согласно составленному нами списку нижнепинежских сказительниц, единственной уроженкой средней Пинеги была М. Скоморохова, взятая замуж в Шотогорку из Кевролы. Со средней Пинегой связана и судьба Н. В. Лисицыной, долгое время жившей в д. Юрас. По словам Лисицыной, ста́рины она выучила от В. В. Кобылина, бывшего работником в Юрасе, уроженца среднепинежской д. Киглахта.

Анализ браков внутри средней Пинеги также подтверждает единство этой территории. В среднепинежском списке сказительниц единственной уроженкой нижней Пинеги (из д. Пиринема) оказалась Огафья Павловна из д. Ваймуша. Таким образом, выделение нижней и средней Пинеги в границах Усть-Пинега — Курга / Березник и Марьина Гора — Веркола подтверждается и «географической» песней, и анализом браков.

Былинные материалы, собранные на среднем и нижнем Пинежье, дают возможность выявить своеобразие каждого из названных микрорегионов и в области песенно-эпической традиции. Во-первых, это своеобразие сказывается на уровне репертуара сюжетов. Ниже мы приводим таблицу с репертуарными списками нижней и средней Пинеги. Здесь учтены все зафиксированные сюжеты — как автономные, так и представленные только в контаминации с другими (обозначены литерой «к»), равным образом, как стихотворные, так и прозаические («пр»):

гельск, 1895. Вып. 2; 6) *Воскобойникова Н. П.* К истории заселения Кеврольского уезда в XVII — начале XVIII в. // Социально-экономические отношения и классовая борьба в дореволюционной деревне: Межвуз. темат. сб. Калинин, 1979. С. 24–40; 7) *Воскобойникова Н. П.* Город Кеврола в XVI–XVII вв. // Европейский Север: История и современность. Тез. докл. Всерос. науч. конф. Петрозаводск, 1990. С. 13–14.

[9] *Иванова А. А.* «Географическая песня» в фольклорном репертуаре Пинежского района Архангельской области. С. 194.

[10] Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. М., 1904. Т. 1.

	Нижняя Пинега	Средняя Пинега
1	—	«Святогор и тяга земная» (пр)
2	—	«Святогор и Илья Муромец» (пр)
3	«Добрыня Никитич и Змей»	—
4	«Поединок Добрыни Никитича с Ильей Муромцем»	«Поединок Добрыни Никитича с Ильей Муромцем»
5	«Идолище сватает племянницу князя Владимира»	—
6	«Добрыня и Алеша»	«Добрыня и Алеша»
7	—	«Поединок Добрыни Никитича с Настасьей» (к)
8	«Исцеление Ильи Муромца» (пр)	«Исцеление Ильи Муромца»
9	«Илья Муромец и Соловей»	«Илья Муромец и Соловей-разбойник»
10	—	«Илья Муромец и Калин-царь» (к, пр)
11	«Камское побоище»	—
12	«Илья Муромец и Идолище»	«Илья Муромец и Идолище»
13	«Илья Муромец и Сокольник»	«Илья Муромец и Сокольник» (к)
14	—	«Илья Муромец и разбойники»
15	«Алеша Попович и Тугарин»	«Алеша Попович и Тугарин» (пр)
16	«Алеша Попович и сестра Сбродовичей»	«Алеша Попович и сестра Сбродовичей»
17	«Дунай Иванович-сват»	—
18	—	«Дюк Степанович и Чурила Пленкович»
19	«Чурила Пленкович и Катерина»	—
20	«Соловей Будимирович»	—
21	«Сорок калик»	—
22	—	«Иван Годинович»
23	«Ставр Годинович»	—
24	«Состязание конями молодца с князем Владимиром»	«Состязание конями молодца с князем Владимиром»
25	«Василий Игнатьевич и Батыга(Кудреванко)»	—
26	«Василий Буслаев и новгородцы» (к)	—

27	«Поездка Василия Буслаева в Иерусалим» (к)	—
28	—	«Хотен Блудович»
29	«Козарин»	«Козарин»
30	«Соломан и Василий Окулович»	—
31	«Вавила и скоморохи»	—

Из таблицы следует, что на нижней Пинеге зафиксировано 23 былинных сюжета; в среднем течении реки — 18. Учитывая, что река для нашего региона является главным фактором, организующим хозяйственно-экономическую жизнь края, мы вправе были бы ожидать, что репертуарные списки обозначенных микрорегионов будут близки друг к другу. Однако, как свидетельствует таблица, репертуары нижней и средней Пинеги совпадают лишь на 32,2% (10 общих для обоих микрорегионов сюжетов). Эти цифры заставляют предположить, что былинные традиции нижней и средней Пинеги развивались достаточно автономно и между ними не было активного взаимодействия. Весьма выразительную картину, в смысле географической дистрибуции, дают самые распространенные на Пинеге сюжеты — «Алеша Попович и сестра Сбродовичей» и «Илья Муромец и разбойники». Ареалы их бытования четко укладываются или в среднепинежский, или в нижнепинежский микрорегион.

Так, былина «Илья Муромец и разбойники» зафиксирована практически только на средней Пинеге — в деревнях, прилегающих к древней Кевроле. Старина записана в самой Кевроле и соседствующей с ней Немнюге, далее вверх по течению в Айновой Горе и в Церковой Горе, вниз по течению в Карповой Горе и в Шотовой Горе, и в деревнях по реке Покшеньге, впадающей в Пинегу недалеко от Марьиной Горы (д. Красное и д. Большое Кротово). Среднепинежская версия «Ильи Муромца и разбойников», всегда реализуемая в автономных, неконтаминированных текстах, весьма стабильна и узнаваема. В единственном варианте, зафиксированном в Сульце (верхнее течение реки) в 1990 году, тема столкновения Ильи Муромца с разбойниками разворачивается в рамках сюжета «Три поездки Ильи Муромца».

Если былина «Илья Муромец и разбойники» репрезентирует среднепинежскую традицию, то другой популярный сюжет — «Алеша Попович и сестра Сбродовичей» — напротив, может считаться визитной карточкой верхней части нижней Пинеги, древним центром которой была Чакола. Былина записана на участке Пильегоры (деревня расположена выше г. Пинега) — Почезерье — Печь-Гора — Заозерье — Матвера — Чакола — Залесье — Городец — Пиринема — Шотогорка. Таким образом, сюжет «Алеша Попович и сестра Сбродовичей», как и «Илья Муромец и разбойники», имеет очень

ограниченный ареал бытования. Из обозначенной зоны бытования былины «Алеша Попович и сестра Сбродовичей» выпадает текст, записанный А. Д. Григорьевым в Ваймуше (среднее течение) от сказительницы Огафьи Павловны. Однако, напомним, эта исполнительница родом была из Пиринемы. Именно там она и усвоила ста́рину.

Своеобразие нижнепинежской и среднепинежской былинных традиций сказывается также на уровне разработки отдельных сюжетов. Третья из самых популярных былин Пинежья — «Козарин» — зафиксирована в обоих рассматриваемых микрорегионах. Она была записана в районе Пильегоры — Почезерье — Михеево — Печь-Гора — Усть-Ежуга (?) — Концезерье — Матвера — Высокая Гора. Это участок верхней части нижнего течения реки, то есть зона древней Чаколы. Далее вверх по течению следуют деревни Чакола, Пиринема, Шотогорка, Курга, Березник, в которых названная былина не зафиксирована, что, по всей вероятности, вызвано не объективным состоянием традиции, а субъективными обстоятельствами экспедиционной деятельности. «Козарин» вновь появляется в районе Карпова Гора — Кеврола — Айнова Гора и в Лохново на р. Покшеньга.

Казалось бы, «Козарин» объединяет чакольское и кеврольское культурные гнезда Пинеги. Однако, объединяя древние центры Пинеги, этот же сюжет и четко разграничивает их. Былина «Козарин» на Пинеге имеет две ярко выраженных версии, каждая из которых бытует на строго ограниченной территории. В чакольском гнезде деревень представлена классическая версия сюжета, определяемая зачином, в котором рассказывается, как «на роду» Козарина (Михайлушку) испортили и родители его невзлюбили. Разные редакции этой версии по-разному трактуют тему инцеста, лежащую в основе данного сюжета. В редакции, где герой назван Михайлушкой, инициатором несостоявшегося инцеста становится освобожденная от татар девушка — сестра героя. Во второй чакольской редакции, явно более поздней, мотив инцеста полностью отсутствует: после того, как Козарин спас свою сестру, он просто отвозит ее домой.

В кеврольской культурной зоне представлена принципиально иная версия «Козарина». Здесь выпадает мотив «порчи» героя «на роду». Действие начинается с описания того, как из-за Кубани-реки (Дунай-реки) подымалась сила татарская, которая полонила девицу. Далее соответственно следует разговор трех татар, каждый из которых обещает убить ее мечом, сколоть копьем, стоптать конем. После того как безымянный добрый молодец спасает полонянку, он оказывается инициатором инцеста, предлагая ей «ночь делить». Инцест не состоялся, так как героиня рассказывает ему о своей семье и добрый молодец узнает в ней свою сестру.

На средней Пинеге записан единственный вариант «Козарина», относящийся к чакольской версии сюжета. Это былина Матрены Смоленской из д. Лохново (на Покшеньге). Очевидно, что ста́рина Смоленской является

привнесенной в кеврольскую зону: не исключаем, что мать или бабушка сказительницы были родом из нижней Пинеги.

Таким образом, своеобразие микрорегионов средней и нижней Пинеги сказывается и на уровне былинного репертуара, и в сфере дистрибуции популярных сюжетов, и в области разных версий одного и того же сюжета. Песенно-эпический материал других жанров (скоморошины, баллады и исторические песни) подтверждает правомерность выделения среднепинежской и нижнепинежской зон в указанных границах. Полагаем, что исследование обрядовой культуры, песенной лирики, мифологических представлений в той или иной степени выявит те же границы нижней и средней Пинеги.

Каковы же механизмы складывания того среднепинежского «мы», которое столь явственно сказалось в приведенной «географической» песне, и нижнепинежского «мы», не манифестированного никакой из известных нам песен, но тем не менее, без сомнения, существующего? В основе, по-видимому, лежит история заселения края. Деревни средней Пинеги складывались вокруг древней Кевролы; деревни нижней Пинеги культурными центрами считали Чаколу и Пинежский Волок. Хозяйственные нужды определяли зоны брачных связей, явленные все в тех же границах. Брачные связи, в свою очередь, становились важным фактором в складывании и стабилизации локального фольклорного репертуара, в том числе и песенно-эпического. Наконец, общее представление для каждой из зон о духовных ценностях фольклорной культуры заставляло разные группы пинежан осознать свое «мы» на фоне соседних, также пинежских групп, что и отразилось в «географической» песне «Уж вы, девушки, сидите».

И. Нуриева

Традиционная удмуртская музыка: «свое» — «чужое» в музыкальном восприятии

Проблема восприятия музыки охватывает целый ряд взаимообусловленных вопросов, связанных с антропологией музыки в целом. Мне бы хотелось предложить на обсуждение проблему, которую И. И. Земцовский обозначил как этнографию музыкального слуха[1].

Многолетняя полевая работа с удмуртским материалом позволила сформулировать две аксиомы. (1) Исследователю стоит честно признать, что существует определенная граница между ним и изучаемой им культурой[2] (в силу различных причин, в том числе и в силу принадлежности исследователя к другому этническому, социальному слою культуры), которая сохраняется при любой степени приближенности к предмету исследования. Поэтому (2) описываемая традиционная культура предстает читателю сквозь призму разумения конкретных исследователей, которые приходят в науку со своим прошлым музыкальным опытом, уровнем культурного общения и установкой, умением почувствовать другой тип музыкального мышления, наконец, готовностью воспринять иную культуру.

При исследовании музыкального (песенного и/или инструментального) фольклора конкретного этноса мы осознанно или неосознанно стремимся переступить через барьер, разделяющий исполнителя-творца и аналитика. По мнению американского ученого Эдварда Холла, «культура существует на двух уровнях: есть явная культура, которая доступна наблюдению и описанию, и скрытая, невидимая культура, постижение которой создает трудности даже для опытного наблюдателя»[3]. Очевидно, что проблема слушания / слышания музыки относится именно ко второму, скрытому уровню культуры.

---

[1] *Земцовский И. И.* Апология слуха // Музыкальная академия, 2002, № 1. С. 3.

[2] «Народно-песенная культура существует независимо от сознания человека, ее исследующего. Создаваемая им теоретическая схема не в состоянии полностью отразить всю ее специфику, ее богатство, а главное — ее глубинную логику, являясь лишь средством приближения к ее пониманию» (*Шаховской А. П.* Народно-песенная культура бесермян. М., 1993. С. 92).

[3] Цит. по: *Орлов Г. А.* Древо жизни. Вашингтон; СПб., 1992. С. 21.

Часто наш слух в силу различных причин бывает неподготовлен к восприятию музыки другого этноса или другой культуры. Поэтому чрезвычайно важным представляется понять, что́ есть музыка для самих исполнителей, как они ее воспринимают, и попытаться сформулировать концепт слушания и слышания музыки. При этом необходимо отделить себя как аналитика и абстрагировать свой слух от слуха исполнителей: не все, что мы воспринимаем в определенном качестве, таковым является для носителей культуры. Вполне очевидно, что, например, традиционная музыка основывается на принципиально другой эстетике, в которой может не существовать различия между «веселым» — мажором или «грустным» — минором.

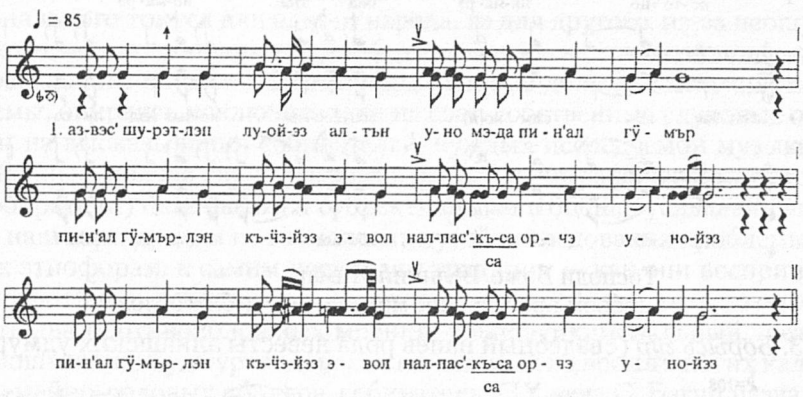
Если мы обратимся к высказываниям собирателей удмуртского фольклора XIX–XX веков о мелодике удмуртской песни, то получим целый ряд однотипных мнений. Исключительно все собиратели «услышали» традиционную удмуртскую песню примерно в одной эмоциональной плоскости как «однообразную, монотонную, грустную, меланхоличную, заунывную»[4].

Оказывается, удмуртскую обрядовую музыку до сих пор воспринимают в этом ключе, что выяснилось в результате анкетирования не носителей традиции (студентов и преподавателей вузов, учеников школ, библиотекарей, преподавателей ДМШ — русских, удмуртов, а также зарубежных слушате-

[4] «Мелодии вотяцких песен европейскому слушателю кажутся чрезвычайно однообразными, поскольку и мне вначале показалось, что все песни имеют одну и ту же мелодию. Летом можно часто слышать звучание этих песен, проезжая через деревню вотяков, из тихого кеноса или куалы, и всегда это делается меланхолически жалобным голосом» (*Buch M.* Die Wotjaken. Eine ethnologische Studie, 2 Ausg. Helsingfors, 1882. C. 89). «Мелодия удмуртской народной песни протяжная, грустная, словно публику песнею хотят заставить заплакать. Даже и в песнях комического содержания заявляет о себе определенная мечтательная боль» (В. Мункачи, цит. по: Подарок Мункачи. Сост. А. Уваров. Ижевск, 1983. С. 45). «Выражение <...> напевов грустное, нет того разгула, той живой веселости, что слышатся в русских некоторых песнях. Да и грусть-то вотяцких песен не похожа на русскую: это какая-то тихая, мирная грусть угнетенного человека, почти примирившегося со своим положением; нет ни одного звука, выражающего тоску отчаянную и задевающего за сердце» (*Гаврилов Б.* Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний. Казань, 1880. С. 174). «Отличительный характер вотских песен меланхолический, заунывный; в них как бы слышится плач или скорбь, только не та скорбь могучей и сильной натуры, разбитой горем и житейскими неудачами, которая так поражает нас в русских песнях, — это тихая скорбь души, подавленной, изнемогшей под тяжелым гнетом жизни и не знающей выхода» (*Островский Д.* Вотяки Казанской губернии // Труды Общества естествоиспытателей при Казанском университете. Казань, 1873. Том IV. Вып. 1. С. 33). В некоторых описаниях авторы откровенно выказывают неприязненное отношение: «...В праздничные дни <...> под нестройные звуки гуслей и всенародной гармони, при утомительно однообразном напеве <...> вотяки толкутся на одном месте, как бы утрамбовывая землю, без всякого выражения, без жизни и сочувствию к удовольствию» (Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. 1856, № 10. С. 67).

лей). Для прослушивания намеренно были даны три южно-удмуртских песни из разных районов, но одного стиля: весенне-календарная, напев календарного моления и напев рода невесты на свадьбе (см. нотные примеры № 1–3)[5].

№ 1. *Возь выл сям* (луговой напев кукморских удмуртов, Татарстан)



У серебристой речки песок золотой,
Долгая ли у нас молодость?
Что ни случается в молодости,
Многое проходит в раздумьях[6].

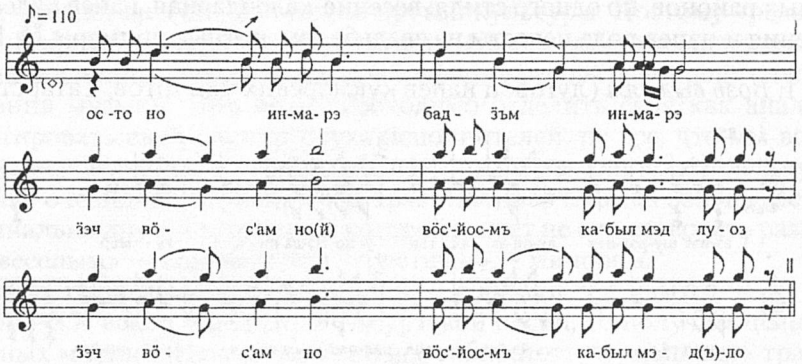
Немецкие студенты, например, почти все отметили монотонность звучания песен, их меланхоличный, грустный характер. Преподаватели ДМШ г. Ижевска попытались охарактеризовать стиль и определить жанр песен: «размеренная, постоянно возвращается к устою, хороводная, колыбельная» (о первой песне); «лирическая, протяжная, певучая; похожа на колыбельную, музыка серьезная, служение в церкви; успокаивающая» (о второй); «протяжная, заклинание; приход гостей, выносят пирог на свадьбе» (о третьей). Но и тут также прозвучали мнения об «однообразном, монотонном, резком» характере мелодий. Самая непосредственная публика — дети (5-й класс русской школы г. Ижевска): «песни грустные, тихие; странные и интересные; тихие и старые; музыка как будто тянет голос; [музыка] грустная и красивая».

Приведенные характеристики обрядовой удмуртской музыки, данные иноэтническими, инокультурными слушателями, вполне объясняются законами музыкального восприятия — апперцепцией, при которой «непосред-

[5] К сожалению, нотировки не передают звукоидеала обрядового пения, особого исполнительского тембра напевов, который, несомненно, является главенствующим при создании музыкального образа.

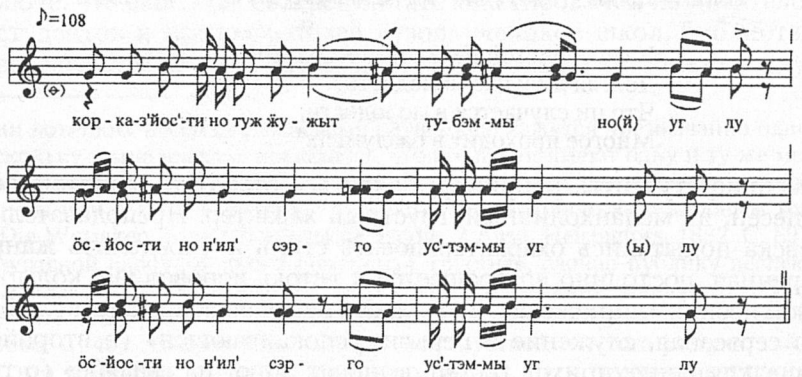
[6] *Нуриева И. М.* Песни завятских удмуртов. Ижевск, 1995. Вып. 1. (Серия «Удмуртский фольклор»). С. 85–86.

№ 2. *Вӧсь нерге гур* (напев моления алнашских удмуртов)



Господи Боже, Великий Инмар
Добром проведенное моление пусть благословит![7]

№ 3. *Бӧрысь гур* (свадебный напев рода невесты алнашских удмуртов)



Крыльцо ваше да очень высокое, подняться не можем.
Двери ваши да о четырёх углах, открыть не можем[8].

ственное впечатление всегда как бы накладывается на уже отстоявшееся в нашем сознании общее представление о чем-то подобном и, так или иначе, оценивается с позиции этого представления, применительно к нему. Только при такой взаимосвязи новое впечатление (слуховое или зрительное) осмысливается нами в понятийном или художественном отношении»[9]. С позиции стороннего слушателя, не имеющего слухового опыта, удмуртские обрядо-

[7] Фонограмархив УИИЯЛ УрО РАН, нотировка автора.

[8] То же.

[9] *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. 3-е изд. М., 1966. С. 75.

вые песни, наиболее архаичный слой которых интонируется в одном стиле (узкий объем, нисходящий характер мелодического контура, постоянный повтор нижнего устоя), действительно могут показаться «грустными, однообразными»: «примитивная музыка кажется нам монотонной»[10]. Б. Асафьев заметил: «то, что интонационно реально вследствие ощутимости родного эмоционального тонуса для одного народа, то для другого, из-за неощутимости чужого эмоционального тонуса, будет казаться не только непонятным, но и раздражающим слух...»[11]. Потому аналитик не должен выстраивать научные схемы, опираясь исключительно на свои собственные слуховые ощущения или на высказывания собирателей, чуждых исследуемой музыкальной среде. Точные, подчас скрупулезные в записи этнографического материала, они (собиратели) оказываются субъективными в оценке услышанных напевов. На наш взгляд, один из возможных путей исследования проблемы: обращение к этнофорам, к самим носителям традиции — как они воспринимают и оценивают свои собственные обрядовые песни? У нас есть возможность сравнить два противоположных мнения. Полифункциональный ареальный напев шошминских удмуртов *зоут*, исполняемый во время многих календарных и семейно-родовых обрядов, собиратель XIX века С. Багин назвал «заунывным»[12]. Певцы же этой традиции образно сравнили его с емким по символике музыкальным жанром — гимном, очевидно, имея в виду его знаковость, характерность для данной местности. Однако это довольно редкий образец высказывания, поскольку получить информацию от исполнителей по поводу характера обрядовой музыки, конкретной обрядовой мелодии в принципе трудно, почти невозможно. Восприятие исполнителей направлено в основном на вербальный текст, который задан определенной ситуацией. Даже один и тот же полифункциональный напев в разных обрядовых ситуациях может восприниматься исполнителями по-разному: радостно во время свадьбы и драматично при проводах солдата, например. Ср.: *сюан сямен шумпотыса кырзало, кен басьтон дыръя* — 'по-свадебному радуясь поют, когда невестку (в дом) берут'; *секыт улон сярысь налпаса жож кырзаськом* — 'вспоминая тяжелую жизнь, горестно поем'. Певцы осознают отличия между разными напевами или вариантами одного и того же напева, но эта дифференциация отражает не образную характеристику мелодики, а ее артикуляционно-агогические или структурные признаки. Об одном напеве они могут сказать, что он поется протяжнее (*нёр-нёр карса,*), о другом — длиннее (*кузьгес*) и т. д. Весьма интересно показалось нам сравнить восприятие певцами более позд-

[10] *Квитка К.* Избранные труды в двух томах. Том I. М., 1971. С. 227.

[11] *Асафьев Б.* М. И. Глинка. Л., 1978. С. 165.

[12] «Вот два-три вотяка <...> затянули заунывную национальную песню» (*Багин С.* Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда // Этнографическое обозрение, 1897, № 2. С. 73).

них песенных пластов: если вопрос об эмоциональном характере обрядовой мелодии часто ставил исполнителей в тупик, то по поводу песни «Сюрес дурын...» на слова удмуртской поэтессы Ашальчи Оки, например, были даны самые подробные характеристики («грустная, как будто на сердце тяжело, душа болит, расставанье с кем-то» и т. д.). Исследователи русской лирики также отмечают роль напева как одного из основных каналов эмоционального воздействия на самих исполнителей, что отражается и в терминологии: в Закамье наряду с названием «долги», «протяжны» функционирует термин «жалостливые». Критерием эстетического выступает распевность («песни долги да с поворотами»), с позиции которой оценивается и индивидуальное исполнительское мастерство[13].

Итак, перед нами, по крайней мере, две эстетики: глубоко личностная, направленная на индивидуальность, и «общинная», которая определена своей прагматической функцией, заложенной в музыке обряда, — функцией воздействия на природно-социальный универсум. Очевидно, в «общинности» обрядовой музыки и кроется секрет ее воздействия на членов этой общины: «Музыка, включенная в религиозный или социальный ритуал, активизирует обширный общий опыт участников, охватывает их единой эмоцией. В этом массовом переживании личность растворяется, личный опыт отступает на задний план, **конкретные свойства музыки, как правило, не привлекают особого внимания** (выделено нами. — *И. Н.*). Важно, чтобы монолитный звуковой символ был узнан <...> Такой комплексный музыкальный символ развертывается во времени, но воспринимается вне времени — как одномоментный Gestalt, "пусковой сигнал", звуковая эмблема»[14]. Очевидно, мелодия в сознании этнофоров — условный знак обряда, предельно обобщенный музыкальный символ. Мелодия в обряде несет свою информативную нагрузку, но это особый вид сообщения, сакральный музыкальный язык, понятный узкому кругу посвященных[15] — участникам традиционной общины определенного локуса. «Понимание музыки как кодированного сообщения опирается на две фундаментальные концепции теории информации — концепции **выбора** и **обратной связи**. Первая означает, что сообщение содержит известные слушателю элементы: его "алфавит" и "словарь" должны быть знакомы обоим участникам коммуникации. В сообщении смысл не содержится: это всего лишь последовательность сигналов, управляющих выбором смыслов из запаса, которым располагает получатель»[16].

[13] *Родителева М. И.* О народной эстетике русской песенной лирики // Живая старина. 1994. № 2. С. 30.

[14] *Орлов Г. А.* Древо жизни. Вашингтон; СПб., 1992. С. 172.

[15] См. об этом также: *Альмеева Н. Ю.* Звуковой реликт Среднего Поволжья // Голос в культуре: артикуляция и тембр. СПб,, 2007. С. 52–63.

[16] *Орлов Г. А.* Указ. соч. С. 261.

В этом контексте становится понятной история с одной удмуртской песней, которая чрезвычайно заинтриговала собирателя XIX века, священника Б. Гаврилова: «Есть один напев у глазовских вотяков, который хотя мало отличается от других, но, тем не менее, странно действует на самих вотяков. Мне только два раза пришлось слышать этот напев — в первый раз от молодых людей, которые во время пения буквально все плакали; во второй раз — слышал на празднике, пели по моей просьбе. В избе в это время народу было много, между прочим один седой как лунь старик сидел у дверей и разговаривал с другими подобными, а одна седая слепая старуха лежала на печи. Едва только послышались первые звуки этого напева, как все призатихли, и удивительнее всего было то, что старик, разговаривавший у двери, и старуха, лежавшая на печи, стояли уже у стола и подтягивали своими дребезжащими голосами молодым. К концу первого же перехода и старик, и старуха плакали как дети, да и прочие поющие принуждены были остановиться, потому что от слез не могли продолжать дальше. Что же за магическое влияние имеет этот напев на вотяков? Он почти ничем не отличается от прочих — та же тихая грусть и больше ничего. Много я расспрашивал о том, не имеет ли он какого-нибудь исторического значения, — но ничего не добился, кроме того, что "старики еще в Вятке так пели"»[17]. Едва ли сейчас мы сможем реконструировать этот напев. Жанр напева, его функциональная направленность останется для нас загадкой — к несчастью, Б. Гаврилов не догадался спросить, когда исполнялся этот напев. Поразившую его эмоциональную реакцию на исполнение песни, мало отличавшуюся от других напевов, он связал с исторической памятью (напев как воспоминание о каком-либо значительном историческом событии в жизни народа). В этом описании, однако, для нас более важно свидетельство противопоставления двух концептов слышания музыки: с одной стороны, слышание сторонним слушателем всех напевов в одном эмоциональном ключе («тихая грусть»), с другой, — выделение этническим слухом конкретного напева, предельная его информативная насыщенность для носителей традиции.

Таким образом, информация о жанре в восприятии певцов уже заложена в напеве как звуковом символе определенной обрядовой ситуации посредством ассоциативного восприятия. В контексте этнической культуры обрядовый напев можно рассматривать как одно из мнемонических средств, которые «перебрасывают своего рода мостки между различными частями текстов и элементами культуры, организуя ее и по горизонтали <...> и по вертикали»[18], то есть средств выстраивания культуры.

---

[17] *Гаврилов Б.* Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний. Казань, 1880. С. 174–175.

[18] *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 13.

М. Хрущева

К проблеме восприятия и воспринятия фольклора (на примере удмуртских обрядовых напевов)

К территориям с повышенной полиэтничностью относится достаточно много регионов России, из которых я выделю регионы Волго-Камья и Волго-Каспия с населением преимущественно славянского, финно-угорского, тюркского и монгольского происхождения. Как доказано археологами, историками, этнографами, структуры этносов неоднородны, этнические и субэтнические группы формировались не только из автохтонного населения, а имели на протяжении своей истории ряд иноэтнических включений, равно как и различные этнокультурные контакты[1]. В силу социально-исторических (а с XVI века — и религиозных) факторов, расселение уже сложившихся этнических групп одного этноса было подвержено макро- и микромиграционным процессам, в результате чего образовались территории со смешанным населением, т. е. с повышенной полиэтничностью. Они возникали чаще всего на сопредельных территориях расселения основных массивов этносов, как, например, в Волго-Камье, но есть территории, где повышенная полиэтничность складывалась исторически изначально, к ним явно относится регион Нижнего Поволжья — Волго-Каспий, Северный Кавказ[2]. В этом ракурсе мы наблюдаем усиление тенденции полиэтничности в последней трети XX века, что обусловлено очередными историко-политическими катаклизмами в России.

Этномузыковеды до сих пор преимущественно сосредоточены на освоении сохранившихся традиций в основном массиве этноса, однако исследователь успевает изучить, как правило, лишь отдельные местные традиции одного этноса, и до сих пор очень немного специальных работ посвящено

[1] См. об этом также: *Альмеева Н. Ю.* Жанровая система и этномузыкальный диалект. К проблеме классификации явлений татарской музыки устной традиции // Искусство устной традиции. Историческая морфология. (Сб. статей, посвященный 60-летию И. Земцовского) / Ред-сост. Н. Ю. Альмеева. СПб, 2002. С. 132–146.

[2] Здесь необходимо сразу развести этнические культуры оседлых земледельческих и кочевнических скотоводческих населений, которые получили официальное закрепление за ними определенных территорий лишь в результате присоединения к России и после этого вели смешанный вид хозяйства.

музыкально-фольклорным традициям отдельных этнических групп, проживающих в иноэтнической среде[3].

Из этнокультурного комплекса, характеризующего этническую и/или субэтническую группу, правомерно извлечь один, весьма показательный компонент, а именно — вокальное интонирование обрядовых напевов, ибо оно, является показателем на «тонком уровне» восприятия и воспринятия иноэтнической культуры самими носителями традиции (и оценки с научной точки зрения исследователями этих традиций).

Наблюдаются следующие закономерности.

1. Обрядовые напевы сохраняют свою функцию, структуру песенной строфики, ладоинтонационную основу, даже формульность; при этом:

а) сохраняется традиционное интонирование напевов во всем его комплексе (тембр, тесситурный уровень, тип дыхания, способ вокализации и пр.);

б) сохраняется часть исполнительского комплекса с изменением одной или несколько составляющих;

в) исполнение обрядовых напевов почти полностью подчиняется стилю интонирования окружающей иноэтнической среды (подчеркиваю — при сохранности самого напева).

г) сохранение или изменение системы соотношений слог/звук — распев.

2. Относительно полно сохраняется комплекс обрядового песенного интонирования, но изменению подвергается сам обрядовый напев по принципу «модель-формула» + внедрение иноэтнического:

а) включение ритмических формул;

б) ладовые «мутации»–наложения (чаще всего — изменением звуковысотности ступеней или сочетанием основной и варьированной);

в) изменение интонационного ряда;

г) изменение типа подголосков при ансамблевом исполнении. (Эта тенденция наблюдается не только при исполнении обрядовых напевов, но и песен более позднего, лирического пласта.)

3. Изменению подвергается сам обрядовый репертуар посредством синонимической замены традиционных песен на необрядовые, в том числе заимствованные (что характерно для «вариативных зон» обряда), с соответствующим комплексом тембро-вокальных компонентов.

Один из компонентов интонирования — наличие или отсутствие мелизматики в исполнении обрядовых напевов. Так, например, удмурты центральных районов Республики Удмуртия (это «сердцевина» расселения основ-

[3] В регионе Волго-Камья — работы О. М. Герасимова по елабужским мари, И. М. Нуриевой по закамским удмуртам, в Нижнем Поволжье — А. Р. Усмановой по нижневолжским татарам и тюркоязычным группам Астраханской области, Н. Ю. Альмеевой по татарам-кряшенам.

ного массива этноса) поют относительно ровным звуком, ясно ощущаются мелодические опорные и ладово-устойчивые тоны напева. Протяженные длительности и краткие распевы одного слога (два, реже три тона) не артикулируются активно с тембровым обыгрыванием музыкального тона, что свойственно, например, башкирской и татарской традиции, особенно в протяжных песнях. Напротив, в удмуртской традиции превалирует соотношение слог — звук, и более того, иногда последняя согласная слога получает озвучивание «дополнительным» тоном (Нотный пример 1[4]). У южных удмуртов, проживающих в Удмуртии, артикуляция протяжного тона (при типовой ритмоформуле ♪♩♩♪ (♪ 𝅗𝅥 ♪)) протяженный звук активно артикулируется внутритембровыми вариациями (ассоциация с варганной вибрацией; однако, возможно, здесь есть частичное восприятие артикуляции протяженных тонов татарской и башкирской манеры исполнения).

Удмурты, проживающие в Татарии, Башкирии, Республике Марий-Эл, воспринимают традиционное вокальное интонирование иноэтнической среды в двух наиболее явных компонентах. Наблюдается: 1) повышение тесситурного уровня пения обрядовых напевов; 2) проникновение мелизматики, т. е. микроопевания какого-либо тона напева, свойственное, например, татарской песенной традиции. Удмурты восприняли мелизматику в двух формах: 1) идентично татарской (нотный пример № 2) или башкирской (нотный пример № 3) с распевом слога; 2) чуть замедляя пропевание мелизматических мелофонем, певцы сохраняют традиционное соотношение слог–звук, в результате чего нарушается ритмическая и темповая форма вокализации песенного текста и возникает новая, специфическая «конвергентная» манера интонирования.

Весьма показателен экспедиционный эпизод, приближающий нас к пониманию восприятия иноэтнической песенной мелодики народными носителями и знатоками традиции. Запись проводилась в 1984 году от Вассы Кирилловны Виноградовой (1909 г. р.), народной артистки Удмуртии, человека особого, не только артистического таланта. В то время она была на пенсии и уже не служила в Удмуртском драматическом театре (у истоков которого она стояла вместе с рядом таких же артистических «самородков» из народа). Ее рассказы, красочные, подробные, сильный чистый красивый, широкого диапазона голос (несмотря на преклонные годы) просто завораживали. Васса Кирилловна обладала великолепной памятью. Она помнила не только сами песни, но и в какой ситуации впервые песню услышала, кто и когда ее пел, какова была окружающая обстановка. Вот один из фрагментов ее рассказа, что и как пела молодежь в праздник Троицы.

«Собираются с разных деревень — марийцы, удмурты. На этой стороне кудрявая липа, а в той стороне большая ёлка, *бадзым кыз*, под ней плясали,

[4] В нотных примерах даны только фрагменты или неполные строфы песен.

а под липой — пели, там столики, скамеечки... (Каждый что-то приносит из еды и выпивку). Как будто липа говорит, ветвями качая: "Давайте, скорее, приходите скорее, я жду вас, я устала уж вас ждать, приходите, садитесь, попробуйте цветы мои медовые!" — говорит как будто бы липа. Вот они садятся, кто чего принес, всё на стол ставят: там и квас, и кумышка, перепечи, пироги, шаньги, с луком пирожки... Садятся и там поют вместе, — чтобы был урожай. Вокруг луга, разноцветье: и синие, и ромашки, ну каких только нет [цветов]! Мы уже нарядные, в платьях своих, на голове платочки и венки, ждём, поджидаем, поём: "Ой, зачем приехали, пришли мы сюда? — Встречать своих подруг, своих любимых..." (нотный пример № 4). И идут теперь оттуда марийцы — как они идут, как они будут петь? Марийцы идут со своей мелодией (нотный пример № 5). Теперь они к нам уже и пришли. Там уже смех, смеемся мы, радуемся [что вместе]. Ах, русские идут! У всех нарядные рубашки: и желтые-то, и зеленые-то, из атласа, они блестят, сатиновые, а кисточки-то плавают по травáм; гармошечка, да балалаечки!.. Вот с песнями идут (нотный пример № 6). А с марийцами, с той стороны, идут и татары. Мелодии у них схожие, разница небольшая (здесь В. К. Виноградова вспоминает мелодию, тихо напевая, но до конца строфы не допевает — нотный пример № 7). У них (у татар) ещё мелодия была...» (нотный пример № 8).

Кратко прокомментируем эти «разноэтнические» варианты. Васса Кирилловна обладала еще и несомненным даром песенной импровизации. Причем, когда она вспоминала ту или иную песню, она чаще говорила: «Сейчас... надо найти мелодию» (т. е. основой для этой песни и ситуации был текст) или же: «Надо слова найти» (когда в ее памяти была ясна мелодия, а текст она зачастую и импровизировала), — т. е. обладала и вербальным, и музыкальным типом памяти, которые доминировали в зависимости от песни или описываемой ситуации, в которой звучала песня[5]. В данном эпизоде исходной «моделью» песни был текст и первые строчки «*Ой марлы но лыктыськомы...*», далее текст менялся. При этом Васса Кирилловна не просто вспоминала праздничные дни своей юности, проходившей в Алнашах (южная Удмуртия), но воссоздавала *мелодические* (песенные) *образы* марийцев, русских, татар. Обратим внимание на мелодику первой фразы. В «удмуртском» варианте начальное построение звучит в большетерцовой ладоинтонации, что характерно для удмуртских обрядовых напевов, и лишь затем диапазон напева расширяется, возникают интонации, свойственные уже лирическим удмуртским песням. При этом соотношение мелодических опорных тонов ($h–a–e–d$) типично для позднего песенного пласта удмуртов, равно как и «составной» лад, причем с ангемитонной основой (она нарушается опеванием при распеве слога). Тембр голоса был типичен для ее исполнения обрядовых удмуртских песен.

[5] См. также: *Хрущева М.* Удмуртская обрядовая песенность. М., 2001. С. 39.

Когда же певица запела «марийский» вариант, то изменила тембр голоса, оставляя доминирующими «высокие» частоты, изменив артикуляцию песенного интонирования текста, приближая звучание к «марийскому». Здесь обратим внимание и на изменение количества квартовых и квинтовых скачков в напеве. В «русском» варианте Васса Кирилловна начала песню «плавающим скандированием» на речитации начального тона, а затем, напротив, участила ритм (здесь можно предположить звуковой образ, прозвучавший в ее рассказе: «гармошечка да балалаечки...»), а также несвойственное песенной манере Виноградовой завершение песенной строфы глиссандирующим «восклицанием» вверх (вероятно, как «атрибут» русского интонирования плясовых или частушек в ее художественном сознании). Симптоматичен вариант (нотный пример № 7) «поиска» татарской мелодии: здесь исходной является ангемитоника и «стилизация» «татарской» мелизматики, так же как и смена тембра с микровибрацией тонов напева. Однако поиск мелодии певица бросила (и было такое ощущение, что песенный образ в ее воображении оказался «расплывчат»). Но тут же в ее сознании возник иной образ «татарской» мелодии — и запела уже сильным голосом как новую, явно импровизируя текст (и не очень о нем заботясь, используя и удмуртское, и русское слово в одном значении: *туган, милай* (милый), а далее увлеклась песенной импровизацией. К сожалению, таких талантливейших носителей и хранителей традиционного фольклора, артистичных, памятливых — единицы. Но они часто дают нам «ключики» к пониманию самого заветного — песенных мелодических образов своего и иных народов.

Возвращаясь к вокальному песенному интонированию с мелизматикой, можно с достаточной уверенностью констатировать, что в регионе Волго-Каспия, в Нижнем Поволжье, в частности, в Астраханской области, татары-переселенцы, напротив, почти утратили характерную традиционную мелизматику, что объясняется, скорее всего, отсутствием ее в традиции родственных тюркоязычных этнических групп, прежде всего — ногайцев, а также казахов Букеевской Орды, туркмен[6]. Как следствие возникает **проблема «мерности»** пространственно-временного континуума традиционного обрядового фольклора, т. е. его стабильности и степени изменчивости, обусловленной темпоральными табуированными стереотипами или же иноэтнической средой. Фонографическая фиксация предоставляет неоценимые материалы для ис-

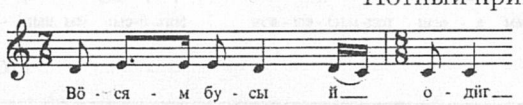
[6] В среде астраханских татар выделяется село Новые Булгары Икрянинского района Астраханской области, основу которого составляют татары-переселенцы (казанские татары, а также мишари) из Казанской губернии, ныне это село полиэтническое (татары, казахи, русские, в последние годы появились еще и переселенцы с Северного Кавказа). Для песенного интонирования татар села характерны традиционная тембровая окраска и мелизматика. В то же время казахи, проживающие в этом селе, татарскую мелизматику не восприняли.

следования образцов фольклора в новых аспектах. Секундомерные измерения обрядовых напевов, зафиксированных в последней трети XX и первых годов XXI вв. не показывают значительной разницы в темпоральном аспекте. Возможно, что это обусловлено «антропологемой» музыкального фольклора, которая, если и изменяется, то пока не прослеженными темпами (или не изменяется вовсе?). Фонемы и фономорфемы, составляющие музыкально-песенный словарь, оказываются наиболее стойкими словарными единицами и одновременно генетически и исторически сущностными формулами этнической (диалектной–местной–локальной) традиции (что блестяще доказал В. А. Лапин на материале музыкального фольклора Русского Севера).

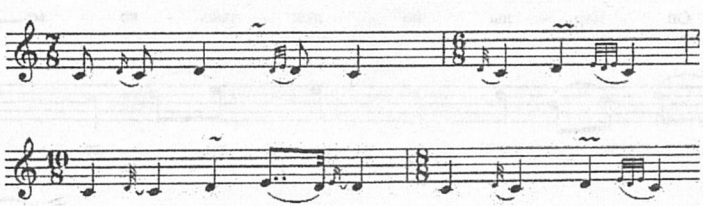
В завершение рискнем высказать наблюдение, касающееся особенностей вокального интонирования обрядовых напевов. Путь по Волге от Волго-Камья к Волго-Каспию и на Северный Кавказ обнаруживает две дороги: одна — «прямое», безмелизматическое интонирование, которое соединяет финно-угорские, ряд тюркских песенных традиций, вторая, несколько регионально замкнутая, составляет особую зону вокальной мелизматики, которая сосредоточена в традиционном фольклоре татар и башкир. Но эти две дороги от севера к югу плавно переходят в сосуществование и переменность более явных вариантов ладовых ступеней в звуковой шкале многих народов Северного Кавказа[7]. То, что в регионе Волго-Камья прослышивается на «ювелирном» уровне, в южном регионе имеет ладомелодически определенные черты. Традиционный музыкальный (и более всего — обрядовый) фольклор показывает, что этнокультурные контакты были взаимонаправленными и их следы слышны до сих пор, в начале XXI века.

Нотные примеры

Нотный пример 1 (фрагмент).

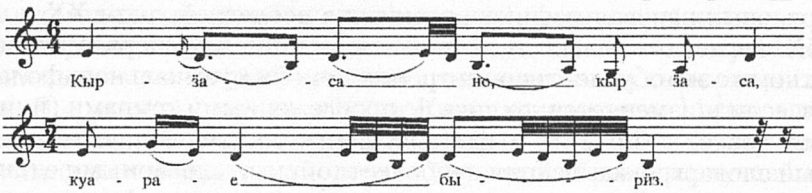


Нотный пример 2

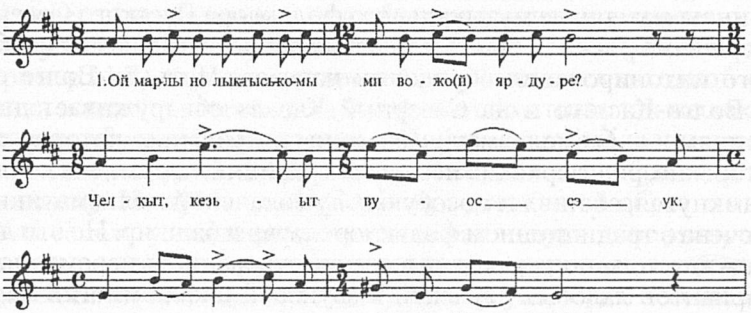


[7] Из известных по личным экспедициям и по фонограммам моих студентов — аварцы, адыги.

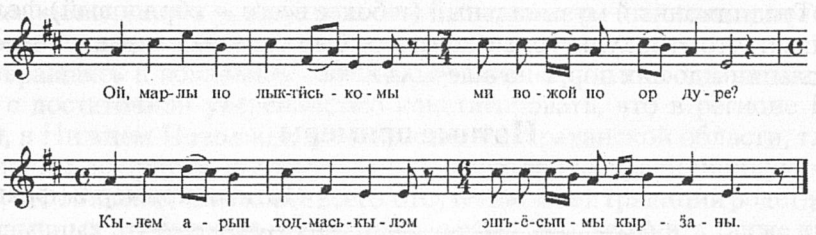
Нотный пример 3 (фрагмент).



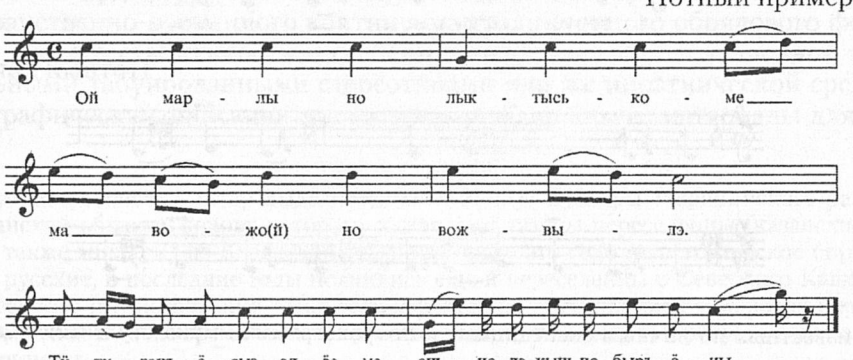
Нотный пример № 4.



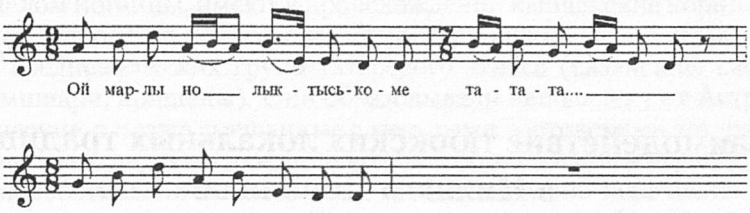
Нотный пример № 5.



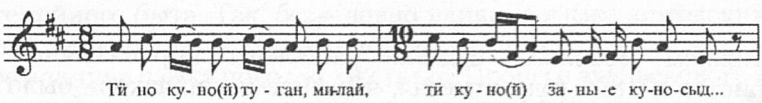
Нотный пример № 6.



Нотный пример № 7.



Нотный пример № 8.



Сведения об исполнителях

Нотный пример № 1. Запись 1986 г., д. Варклет-Бёдья Агрызского района Республики Татарстан (в то время ТАССР) от Ивановой Марии Григорьевны.

Нотный пример № 2. Запись Г. М. Макарова, с. Старый Канисар, ТАССР, от Байметовой Бакчинур Бийтовны.

Нотный пример № 3 (фрагмент). Запись 1986 г., в г. Ижевске от Сакаевой Сауды Ахметзяновны, 1917 г. р. (родилась в д. Янаул Янаульского района Республики Башкортостан).

Нотные примеры № 4–8. Запись 1984 г., в г. Ижевске, от Виноградовой Вассы Кирилловны, 1909 г. р. (родилась в с. Алнаши Алнашского района Республики Удмуртия).

А. Усманова

Взаимодействие тюркских локальных традиций в Нижнем Поволжье (к проблеме приятия иноэтнического)

В Нижнем Поволжье издавна расселены тюркоязычные народы. Н. А. Аристов в 1896 году отмечал, что «племя кипчаков» было главным тюркским элементом в образовании юго-западных тюркских народностей: туркмен, ногайцев, волжских татар, башкиров и пр.»[1]. Географическое положение Нижневолжской полосы давало им выгодную возможность сочетать оседлый и кочевой уклад жизни в зависимости от времени года.

Тюркоязычные племена (кыпчаки, ногаи) составили этническую основу астраханских **татар**[2]. В XVI веке под Астраханью, образовав поселение *«юрт»*, обосновалась одна из самых ранних по возникновению групп татарского этноса в Нижнем Поволжье — юртовские татары. Истоки их возникновения относятся к периоду Астраханского ханства. В конце XVIII века к юртовским татарам присоединились родственные субэтнические группы — едисанские татары и эмеки, имеющие ногайское происхождение. К тому же периоду относится расселение вблизи Астрахани **казахов** младшего джуза восточно-кыпчакского происхождения, произошедшее в процессе крупной этнической миграции Внутренней Букеевской Орды. Массовое появление **туркмен** в Нижнем Поволжье приходится на вторую половину XVIII века, так называемой поздней, мангышлакской волны переселения[3]. Предки нижневолжских туркмен вели полукочевой, а затем оседлый, земледельческий образ жизни. В этногенезе туркмен наиболее ранние племена составили «древние ираноязычные кочевые и полукочевые племена»[4], в состав которых позднее вошли тюркоязычные племена — кипчаки. Под астраханскими **ногайцами** прежде всего понимаются ногайцы-карагаши — «ногайская этнографическая группа, обособившаяся в процессе своей сложной этнографической

---

[1] *Аристов Н. А.* Заметки об этническом составе тюркских племен и сведения об их численности. СПб., 1897.

[2] Народы мира: историко-этнографический справочник. М., 1988. С. 433.

[3] История Астраханского края. Монография. Астрахань АГПИ, 2000.

[4] Народы мира. С. 459.

истории»[5] и вышедшая из состава Крымского ханства в 1723 году. Карагаши, как и в целом ногайцы, имеют в происхождении кыпчакские корни. В XVIII–XIX веках в процессе формирования **«астраханских татар»** участвовали несколько средневолжских групп татарского этноса (казанские, касимовские татары, мишари, кряшены). Они образовывали неподалеку от Астрахани переселенческие, а позже смешанные с местными, юртовскими татарами села.

Совместные перекочевки, полукочевой образ жизни, миграционные процессы способствовали постоянному взаимодействию перечисленных этносов и их культурному контактированию на территории Нижнего Поволжья, в частности, в сфере языка, материальной и духовной культуры, общественного и семейного быта. Так, безусловно влияние языка юртовских татар на язык ногайцев-карагашей. В свою очередь, юртовские татары испытали определенное влияние языка поволжских татар. Процесс двухвекового контактирования ногайцев с казахами и юртовцами также привел к взаимопроникновению их языковых компонентов. Тюркская языковая система кыпчакской группы послужила одним из наиболее значимых факторов сближения и взаимопонимания исследуемых нижневолжских этногрупп. При этом можно говорить о сохранившихся диалектных особенностях и в языке, и в сфере материально-духовной культуры.

Рассмотрение комплексов общественной — календарной и семейно-бытовой обрядности различных групп татар, вошедших в состав астраханских, выявляет типологические параллели основных обрядовых моментов и их содержательную общность с тюркскими локальными группами Нижневолжья, в частности, с ногайцами-карагашами, туркменами и казахами. Так, в свадебной обрядности наиболее значимы обряды и целые блоки свадебного действа, связанные с приготовлением блюд из баранины и риса (плова, пирога *пугай мэлеше*) на «свадьбу девяти» *тугыз туй*, обряд ломания сахара *«шикэр сындыру»*, осыпания молодоженов монетами, рисом, символизирующие счастливую жизнь молодоженов, достаток и плодородие в новой семье. Семантически важными обрядами в традиции практически всех рассматриваемых тюркских локальных групп остаются обряды перехода в новый статус, обряды объединения (жениха с невестой, внутри своего рода, а так же межродовой), приобщения, мусульманское бракосочетание *никах (Ике, никох)*, знаковые (в частности, «обряды открывания лица» *бет ашар*, обряды, связанные с огнем).

Музыкально-поэтический фольклор в свадебной традиции активно включен и сохраняет свою обрядовую функцию, прежде всего в «узловых» и переходных моментах свадебного действа (плачи невесты и матери невесты *елау*, инструментальные наигрыши *никах сазы* при прощании невесты

[5] *Виктории В. М.* К этнической истории карагашей // Поволжский край: Межвуз. науч. сб. Саратов, 1983.

с родным домом, величальные песни на напевы *урам кий*, песни *бет ашар*, исполняемые в обряде открывания лица невесты в доме жениха); выполняет объединяющую функцию в обрядах межродового единения (такмаки, свадебные песни «яр-яр», песни-пожелания, песни-диалоги двух роднящихся сторон/родов).

Семантика родильной и послеродовой обрядности тюркских локальных групп Нижневолжья обнаруживает общерегиональные параллели в центральных ее моментах и направлена на сохранение жизни и здоровья матери и ребенка. Большинство из обрядовых действий связано с сакрализацией, магическими представлениями, защитой от потусторонних враждебных сил. Широко представлена в детской обрядности социализирующая функция. К ее проявлениям относятся общие для представленных групп обряды и торжества имянаречения (*ат-кушар, ат-таккар*), первого положения в колыбель (*бэбй-туе, бишек-туе, бесик тойе*), обрезания (*суннэт-туй, суннет-той, сунндет-той*), разрезания пут (*тыршан, тусау кесу*). Музыка в родильной и детской обрядности неразрывно связана с действиями, в которых участвует общинный социум, выполняет объединяющую роль и приобщает участников действа к миру прекрасного и возвышенного.

Общность основных узловых моментов в похоронно-поминальной обрядности тюркских этногрупп связана с сочетанием общепринятых канонов ислама и народных обычаев (так называемого «бытового ислама»), закрепившихся в традиционном мировоззрении как религиозных. Большинство из обрядовых действий обнаруживает единую символическую трактовку с верой в потусторонний мир и в духов предков *аруахов*, занимающих в религиозных представлениях тюрков одно из ведущих мест. Рассмотрение параллелей в общих по смыслу и по семантике обрядах, раскрывает единую систему народных верований, органично сочетающуюся с официальной религией — исламом.

Обрядность жизненного цикла, круг семейно-бытовых праздников сформировали определенный комплекс жанров, регламентированный и закрепленный тем или иным обрядом. Его рассмотрение в контексте обрядовой культуры этногрупп Астраханской области позволяет выявить параллели как в приуроченных жанрах (свадебные плачи невесты и ее матери *елау кий*, прощальные песни матери невесты, величальные, песни-пожелания *тойда телек*), так и в полифункциональных, которые могут выполнять функцию приуроченных, к примеру, свадебных благодаря приуроченным поэтическим текстам. К последним относятся жанры татарского музыкального фольклора «уличные напевы» *урам кий* и такмаки, воспринятые активной традицией разных групп татарского этноса, вошедших в состав астраханских татар, а вслед за ними и астраханскими ногайцами-карагашами и туркменами.

Выявляя жанровые параллели, можно констатировать, что в эпическом творчестве юртовских татар и ногайцев-карагашей бытовал общий жанр *ху-*

шаваз — кошаваз со схожей сюжетной и содержательной канвой, речитативно-повествовательной манерой исполнения, но с интонационными различиями. Воспринятый традицией астраханских ногайцев (как и юртовской) от узбекской эпической традиции, *кошаваз* нехарактерен для эпических жанров ногайцев основного массива этноса, что позволяет этот жанр выделить в качестве локального и объединяющего музыкальные традиции двух соседних этногрупп.

Репертуар юртовских татар, татар с переселенческим компонентом и исполнителей туркменских сел объединяет жанр средневолжских татар *баит*, что свидетельствует о приятии нижневолжскими, прежде всего, юртовскими, татарами песенной культуры казанских татар. При этом туркмены, воспринявшие жанр *баита*, сохранили свой туркменский жанр *багушлык*. Объединяющим жанром, проникшим в культуры всех рассматриваемых тюркских народов, является тюркско-поволжский жанр *такмак*. При исполнении такмаков ***у астраханских татар*** сохраняется диалектное произношение татарских текстов юмористического содержания. Полифункциональность, мобильность текстов, возможность исполнения коротких напевов на вечеринках, свадьбах, любых семейных торжествах служат объяснением большой популярности и наибольшей сохранности жанра в современности.

Специфичный жанр протяжного напева *озын кий*, наиболее распространенный в творчестве средневолжских татар, остался нижневолжскими юртовскими татарами невостребованным, однако аналог — «*озын ногай джыр*» («протяжный ногайский напев») встречаем в творчестве ногайцев-карагашей. Отметим, что астраханскими ногайцами-карагашами он, как и свадебные величальные песни «*яр-яр*», воспринят от песенной традиции ногайцев основного массива этноса, что подтверждает национальную идентификацию локальной этногруппы астраханских ногайцев.

Сравнительный анализ вокальных жанров татар (особенно юртовских) и ногайцев-карагашей Астраханской области приводит к выводу об этнокультурной общности двух локальных этногрупп, близких по культуре и, таким образом, отражающих общерегиональное историко-культурное развитие двух наиболее ранних по происхождению этногрупп на территории Нижнего Поволжья.

Классификация песенных жанров астраханских туркмен напрямую связана с их генезисом и функционированием в традиции, а также в большой степени с историко-культурными наслоениями. Исследователем туркменского фольклора Н. Н. Абубакировой отмечается бытование свадебных песен у туркмен, в происхождении которых преобладает тюрко-кыпчакский элемент, тогда как в песенной традиции огузского пласта они отсутствуют.

В вокальной традиции астраханских туркмен настоящего времени наблюдается тенденция к сохранению собственно туркменских жанров, как общих с основным массивом этноса, так и локальных. Другая тенденция

связана с прямым или опосредованным включением в репертуар жанров татарского фольклора. Прямое влияние проявляется через этнотерриториальную близость с юртовскими селами; опосредованное — через позднюю средневолжско-песенную татарскую лирику, проникшую в песенную традицию сначала юртовских татар, а затем и туркмен.

В связи с этим вокальные жанры астраханских туркмен целесообразно подразделить на три пласта: ранний (наддиалектный), к которому относятся собственно туркменские жанры, переходный, сочетающий туркменские жанры с татарскими, и поздний, включающий позднюю средневолжскую лирику, проникающую в туркменский фольклор через репертуар юртовских татар.

Из всего вышеизложенного следует признать, что в жанровом составе вокального творчества каждой из этногрупп Нижневолжья четко очерчиваются три пласта: с этническим компонентом, наддиалектным и общерегиональным. **Этнический** компонент представлен в традиции каждой из этногрупп эпическими жанрами (хушаваз и *кошаваз* у юртовских татар и ногайцев-карагашей; *багушлык и* протяжными напевами *сагну джырлары,* похоронно-поминальными плачами *айдым* у туркмен); обрядовыми, приуроченными жанрами (весенние поздравительные песни шакирдов у юртовских татар, весенние песни у ногайцев-карагашей) и свадебными (плачи и песни-прощания у татар, ногайцев-карагашей и туркмен, величальные напевы *«яр-яр»* у юртовцев и карагашей, величальные напевы на *урам кий* и такмаки у татар; песни «открывания лица» *бет ашар* и песни-пожелания *тойда телек* у карагашей). **Наддиалектный** компонент отражается через бытование общенациональных жанров: баитов и «уличных напевов» в татарской песенной культуре, песен на стихи Мактума Кули в туркменской, ногайских лирических песнях на напевы *озын ногай джыр* и частушек *шын* в ногайско-карагашской. **Общерегиональный** аспект проявляется на двух уровнях: 1. Через бытование общих жанров, продиктованных единой историко-культурной основой (к таковым относятся *хушаваз (кошаваз)* в эпической традиции и свадебные напевы «яр-яр»[6] юртовцев и карагашей), 2. Через восприятие иноэтнической песенной традиции (имеется в виду проникновение в песенный фольклор всех рассматриваемых этногрупп жанров общетатарского фольклора: баита, «уличного напева» *урам кий* и такмака) и его закрепление в качестве устойчивой традиции на территории Нижневолжья.

Этнические, наддиалектные и общерегиональные признаки свойственны и довольно четко проявляются в сфере музыкального инструментария и инструментального фольклора рассматриваемых тюркских локальных групп.

Так, к общерегиональным жанрам относим приуроченные (свадебные: *Ак шатыр, Кияусый*, и неприуроченные *Куалашпак, Щибэлэ*) наигрыши, а также наигрыши, отражающие в названиях иноэтнические инструменталь-

[6] К таковым относим и инструментальный жанр «разговора на сазе» *сазда солэйшу*.

ные традиции (кавказская *Лезгинка*, калмыкская *Шарка-Барка*, башкирская *Отнэ*), присутствующие в репертуаре юртовских татар и ногайцев-карагашей под едиными названиями, но этнические по своим стилистическим признакам. К общерегиональным также причисляем наигрыши — инструментальные варианты общетатарских песенных мелодий позднего слоя, воспринятые традицией астраханских ногайцев и туркмен.

Таким образом, вокально-инструментальный фольклор тюркских локальных этногрупп Нижневолжья представляет собой «открытую систему» (термин Е. Г. Гиппиуса) не только в связи поэзии, музыки и хореографии, определяемых общинной функцией[7], но и в плане межэтнического взаимодействия, а также в плане восприятия иноэтнического.

[7] *Гиппиус Е. Г.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в области Украинского и Белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. С. 8.

Фольклор и судьба

Н. Светозарова

Забытое имя — фольклорист Эллинор Иогансон

В статье делается первая попытка восстановить жизненный путь и описать научное наследие замечательной исследовательницы немецкого фольклора, ученицы и коллеги В. М. Жирмунского, сотрудницы Института истории искусств, Эллинор Иогансон (Элеоноры Генриховны Иогансон-Гегель).

Эллинор Иогансон родилась 16 мая 1888 года в г. Феллине Лифляндской губернии в немецкой семье[1]. Отец ее был преподавателем. После окончания в 1906 году Лодзинской женской гимназии и в 1909-м немецкого отделения Варшавских Педагогических курсов иностранных языков, она преподавала немецкий язык в гимназиях и училищах. В 1909–1910 годах Эллинор Иогансон вела занятия по немецкому языку в Сарапульской женской гимназии и в Реальном училище, затем — в Ямбургском коммерческом училище.

В 1912 году Эллинор Иогансон переехала в Петербург, где продолжила преподавательскую работу. Она работала в средней школе, а в 1912–1917 годах вела занятия по практической методике немецкого языка и грамматике на Демидовских курсах иностранных языков и на курсах Лохвицкой-Скалон. В 1925 году была издана составленная ею книга для чтения на немецком языке «Arbeitslust».

С 1921 по 1926 год Эллинор Иогансон преподавала немецкий язык в Институте политпросветработы им. Крупской[2]. С этим местом работы связан

---

[1] Биографические сведения основаны на документах, хранящихся в Архиве РИИИ (Curriculum vitae 1927 г., Свидетельство об окончании Ленинградского университета и др.), документах из личного фонда Э. Иогансон в Российской национальной библиотеке (Дом Плеханова) и Архиве немецкой народной песни во Фрейбурге (Германия), а также на материалах Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Выражаю глубокую благодарность доктору Экхарду Йону за предоставленную мне переписку Э. Иогансон с фрейбургским «Архивом немецкой народной песни» и Евгении Хаздан за поиск документов в РИИИ.

[2] Институт был основан в Петрограде в 1918 г. по декрету, подписанному наркомом просвещения А. В. Луначарским и комиссаром по внешкольному образованию Л. Р. Менжинской, и первоначально носил название Институт подготовки инструкторов и работников по внешкольному образованию (ПЕТРОПИВО); в 1924 г. он стал Педагогическим институтом политпросветработы им. Н. К. Крупской; в 1925 был реорганизован в Коммунистический политико-просветительный институт; 1941 — в Ленинградский библиотеч-

интересный биографический факт. Среди учеников Элеоноры Генриховны (так ее звали студенты) был недавно приехавший из Киева молодой человек — Лев Зиндер. Именно Иогансон первой заметила исключительный лингвистический талант ученика и посоветовала ему оставить ПЕТРОПИВО и поступать в университет. Лев Рафаилович Зиндер[3], впоследствии выдающийся отечественный языковед, германист, фонетист, так и сделал, в 1924 году он перешел на романо-германское отделение Ленинградского университета и еще в студенческие годы участвовал вместе с Э. Иогансон в фольклорно-диалектологических экспедициях в немецкие колонии[4].

Сама Эллинор Иогансон поступила в Ленинградский университет в 1919 году, но в силу каких-то причин «восстановилась» лишь в 1922-м и окончила отделение языковедения и литературы факультета общественных наук (ФОН) Ленинградского государственного университета по Западно-Европейской секции в 1926. К этому времени факультет носил уже название факультет языка и материальной культуры. В свидетельстве об окончании университета[5], подписанном деканом факультета профессором Н. С. Державиным[6] и председателем цикла языков и литератур Западной Европы профессором В. Ф. Шишмаревым[7], содержится внушительный

ный институт, в 1964 — в Институт культуры, в 1993 — в Санкт-Петербургскую академию культуры и, наконец, в 1999 получил свое современное название — Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. Первоначально институт размещался в доме Общества содействия нравственности и физического развития «Маяк» на ул. Маяковского, а с 1925 г. занятия велись на Дворцовой набережной, 4.

[3] Лев Рафаилович Зиндер (1904–1995) — профессор и заведующий кафедрой фонетики и методики преподавания иностранных языков Ленинградского университета. В 1920-е гг. участник фольклорно-диалектологических экспедиций в немецкие колонии СССР.

[4] См.: *Светозарова Н. Д.* «Архив немецкой народной песни в Ленинграде» В. М. Жирмунского: история и современное состояние // Язык и речевая деятельность. Т. 2. СПб., 1999. С. 212–221; *Светозарова Н. Д.* Фольклорно-диалектологические экспедиции В. М. Жирмунского и его «Архив немецкой народной песни» // РСГ // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Том 2. М., 2006. С. 137–147; *Смирницкая С. В.* В. М. Жирмунский и Ленинградский центр по изучению немецких поселений в России // Немцы в России. Русско-немецкие научные и культурные связи. СПб., 2000. С. 61–70.

[5] Архив РИИИ.

[6] Николай Севастьянович Державин (1877–1953) — профессор, заведующий кафедрой славянской филологии, ректор Петроградского–Ленинградского университета (1922–1926), преподавал в университете в 1912–1941 и 1944–1953 гг. (Здесь и далее в биографических справках, отражающих деятельность в Петербургском–Петроградском–Ленинградском университете использованы данные книги: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета. Материалы к истории факультета. 3-е издание, СПб., 2002).

[7] Владимир Федорович Шишмарев (1874–1957) — академик АН СССР, преподавал в Петербургском–Петроградском–Ленинградском университете с 1903 по 1957 г., про-

список предметов, по которым были получены зачеты. В автобиографии 1927 года Э. Иогансон пишет:

«Во время пребывания в Университете работала в 13 семинариях — по древневерхненемецкому языку, средневерхненемецкому языку, ирландскому языку, фонетике немецкого языка, истории немецкого языка и одному литературному семинарию у профессора В. А. Брима[8], по грамматике современного немецкого языка (диалектологии) и в 3 семинариях по немецкой литературе у проф. В. М. Жирмунского[9], по немецкому автору у проф. А. А. Гвоздева[10] и по русской литературе...»[11].

Среди перечисленных в автобиографии письменных работ названо и представленное профессору Жирмунскому сочинение «Brentanos Lyrik im Zeichen des Volksliedes». Таким образом, имея уже большой опыт практического преподавания немецкого языка, Э. Иогансон получила в университете основательную теоретическую подготовку по теории и истории немецкого языка, диалектологии и фольклору.

Э. Иогансон принимала активное участие и в созданном в 1924 году В. М. Жирмунским «Ленинградском центре по изучению немецких поселений в России». Официально семинар входил в лингвистическую секцию Ленинградского института языков и литератур Запада и Востока имени академика А. Н. Веселовского[12] (ИЛЯЗВ) при Ленинградском университете[13]. Скорее всего, хотя в автобиографии об этом не говорится, она вместе с Жирмунским и его юными студентами, среди которых были

фессор, заведующий кафедрой романской филологии, декан лингвистического факультета (ЛИЛИ и ЛИФЛИ, 1928–1934).

[8] Вениамин Адамович Брим (1893–1939) – кандидат филологических наук, доцент, преподавал немецкий язык в Петроградском (Ленинградском) университете в 1917–1931 гг.

[9] Виктор Максимович Жирмунский (1891–1971) — академик АН СССР, в Петербургском–Петроградском–Ленинградском университете преподавал в 1915–1917, 1919–1940, 1945–1949, 1958–1971 гг., профессор, заведующий кафедрами романо-германской филологии, истории западноевропейских литератур, немецкой филологии.

[10] Алексей Александрович Гвоздев (1887–1939) — приват-доцент кафедры всеобщей литературы Петроградского университета (1916–1917), читал курсы лекций по немецкой и западноевропейской литературе.

[11] Архив РИИИ: Curriculum vitae (19. 12. 1927 г.).

[12] Александр Николаевич Веселовский (1838–1906) — академик Петербургской АН, ординарный профессор, заведующий кафедрой истории западноевропейских литератур, преподавал в Петербургском университете в 1870–1906 гг.

[13] В конце 20-х гг. ИЛЯЗВ был преобразован в Институт речевой культуры (ИРК). ИЛЯЗВ — Научно-исследовательский институт сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока при Ленинградском (Петроградском) государственном университете (1923–1930); в 1921–1923 — Институт им. А. Н. Веселовского; с 1927 — при Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН).

такие выдающиеся ученые как Л. Р. Зиндер и Т. В. Строева[14], посещала фонетический семинар Л. В. Щербы[15], участвовала в проведении дома у Жирмунского первых записей образцов немецких диалектов от немцев-студентов немецкого техникума.

В год окончания университета по поручению ИЛЯЗВа Эллинор Иогансон провела под руководством В. М. Жирмунского комплексное обследование (фольклор, этнография и диалектология) древнейших немецких колоний Крыма. Она доложила о результатах экспедиции в Крымском Наркомпросе, который финансировал следующую экспедицию 1927 года, а также на Всеукраинской учительской конференции (1927). В своем отчете за 1926 год Жирмунский писал о первой экспедиции и участии в ней Э. Иогансон:

«Я объехал старейшие немецкие колонии в районе Днепропетровска (Josephtal, Rybalsk, Jamburg), область вюртембергских сепаратистов под Бердянском (Neu-Hoffnung, Neu-Hoffnungstal, Rosenfeld, Neu-Stuttgart), а также материнские колонии Одесской области — всего 26 колоний. А. Штрём имел задание объехать колонии на реке Молочная (27 колоний). В это же время моя ученица Эллинор Иогансон работала в Крыму, где она посетила старейшие колонии под Симферополем и Феодосией (14 колоний)»[16].

С 1926 года Эллинор Иогансон работала в созданном В. М. Жирмунским «Архиве немецкой народной песни» при открытой в 1925-м Крестьянской секции Института истории искусств, являясь хранителем «Отдела немецкой песни». Одновременно она продолжала преподавание немецкого языка в вузах Ленинграда, писала учебники и хрестоматии, в частности, «Курс немецкого языка для взрослых в 10-ти выпусках». В автобиографии (Curriculum vitae 1927 г.) она упомянула еще одну печатную работу этих лет:

«В 1926 году я восстановила рукопись и перевела записки П. Ф. Гаккеля от 27-го декабря 1825 года о Декабрьских событиях. Записки были напечатаны под редакцией Б. Д. Грекова в «Летописи занятий постоянной историко-археографической комиссии Академии наук, выпуск 34-ый».

В январе 1928 года по ходатайству председателя Словесного отдела ГИИИ В. М. Жирмунского, которое содержит очень высокую оценку Э. Г. Иогансон как исследователя, она была назначена сотрудником второго разряда ГИИИ.

---

[14] Татьяна Викторовна Строева (Сокольская) (1907–1981) — германист, профессор кафедры немецкой филологии Ленинградского государственного университета, преподавала в университете в 1931–1975 гг., коллега и соавтор Л. Р. Зиндера.

[15] Лев Владимирович Щерба (1880–1944) — академик АН СССР, в Петербургском–Петроградском–Ленинградском университете преподавал с 1909 по 1941 г., заведующий кафедрами общего языкознания, фонетики и методики преподавания иностранных языков.

[16] Санкт-Петербургский филиал Архива РАН. Ф 1001. Оп. 2. Д. 112. Отчет В. М. Жирмунского за 1926 г.

В сохранившемся в Архиве РИИИ письме в «Словесный отдел ГИИИ» Жирмунский упоминает об успешных экспедициях 1926–1927 годов, в результате которых были собраны и переданы в Фольклорный архив ГИИИ 300 номеров немецких народных песен, а также о работе Иогансон над сборником крымско-немецких народных песен, который был принят к напечатанию в серии «Deutsche Volksliederbücher», издаваемой под редакцией известного фольклориста проф. Дж. Мейера[17], основателя и директора «Архива немецкой народной песни» во Фрейбурге (Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg i. Breisgau). Для завершения этой работы в декабре 1927 — январе 1928 года Э. Иогансон была отправлена в научную командировку (на свои средства) «для дополнительной записи текстов и мелодий немецких песен в крымских колониях и выполнила возложенную не нее задачу вполне успешно»[18]. Заканчивая письмо-ходатайство, Жирмунский дал высокую оценку конкурсного сочинения соискательницы «Clemens Brentano und das Volkslied»:

«Сочинение показывает, что автор вполне владеет как фольклорным, так и литературным материалом, на котором строится выбранная им пограничная тема. В лице Э. Г. Иогансон Словесный отдел приобретает ценного сотрудника для осуществления развертываемых Отделом работ по художественному фольклору национальностей СССР».

В резолюции, подписанной ученым секретарем отдела Б. В. Казанским[19], говорится:

«Словесный Отдел ГИИИ, в заседании 18/1-1928 г. единогласно постановил поддержать ходатайство о назначении Э. Г. Иогансон сотрудником II разряда ГИИИ».

В 1928–1929 годах Иогансон продолжила изучение островных диалектов и сбор фольклора в немецких колониях Крыма (в Крыму в те годы было 240 колоний и 40 000 жителей), выступила с докладами в Германии, предприняла поиск «прародины» крымских колонистов в Чехии.

Сведения об этом периоде жизни исследовательницы можно почерпнуть из ее переписки с директором фрейбургского Архива немецкой народной песни Джоном Мейером. Из этой переписки мы узнаем о работе Э. Иогансон в Крыму, о замысле книги крымских песен, о ее поездках в Германию и Чехию, выступлениях с докладами и в печати, о предпринятой ею летом 1930 года поездке в немецкие колонии в Сибири (Ново-Омский). В письме от 6 октября 1931 года Дж. Мейер писал о книге «Немецкие песни из Крыма»:

---

[17] Джон Мейер/John Meier (1864–1953) — немецкий фольклорист, основатель «Архива немецкой народной песни» (Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg i. Breisgau).

[18] Архив РИИИ, ходатайство В.М.Жирмунского от 15-го января 1928 г.

[19] Борис Васильевич Казанский (1889–1962) — профессор и заведующий кафедрой классической филологии, преподавал в Ленинградском университете с перерывами с 1913 по 1959 г.

«Die Krimdeutschen Lieder sollen bei den Gruyter & Co. ebenso wie die Siebenbürgischen, Wolga und Egerländer Lieder erscheinen und noch in diesem Jahr herauskommen. Also bitte beeilen Sie sich nach Möglichkeit mit der Sendung des Manuskriptes und der Proben von Bildern».

Переписка с Фрейбургом продолжалась до 1932 года (последнее письмо Иогансон датировано 1 октября 1932). Зимой 1936-го Мейер пытался навести справки о Жирмунском и Иогансон в германском консульстве в Ленинграде. Сотрудники консульства настоятельно советовали ему не делать этого.

Осенью 1930 года в связи с реорганизацией ГИИИ немецкая часть бывшего Фольклорного архива была передана в Институт речевой культуры (ИРК), а Э. Иогансон «откомандирована» в последний, где продолжала работать хранителем коллекции[20].

Работа над «Ленинградским песенным архивом» продолжалась в Государственном Институте речевой культуры до середины 1930-х годов. Перед войной Архив, как удалось установить в результате наших исследований, почти в полном своем объеме оказался в фондах Института русской литературы (Пушкинский Дом), где и пролежал практически невостребованным более полувека. Коллекция Жирмунского[21] в Рукописном отделе ИРЛИ состоит из 47 папок, включающих 9597 документов на 10 325 листах. В папках содержатся машинописные тексты немецких песен, расклассифицированных по жанрам и сюжетам (систематически) и по колониям (географически), а также рукописные тексты, авторские и запасные экземпляры и другие материалы, в том числе варианты систематического каталога. В Фонограммархиве ИРЛИ хранятся фоновалики и пластинки с записями немецких песен, а также нотные расшифровки, картотеки и экспедиционные тетради. Значительная часть текстов и мелодий этой коллекции записана Э. Иогансон.

В 1930-е годы Иогансон сочетала научную работу в ИРКе с преподаванием немецкого языка. По данным А. М. Решетова, в 1934 году Э. Г. Иогансон-Гегель была заместителем заведующей кафедры Ленинградского Химико-технологического института и доцентом Педагогического института им. Герцена, занималась германской филологией и методикой преподавания, а также этнографией. По воспоминаниям Н. Д. Смуровой, в 1937 году она вела немецкий язык и подготовку к практике в Первом государственном педагогическом институте иностранных языков. Согласно справке Феде-

[20] Архив РИИИ, справка.

[21] «Коллекция акад. В. М. Жирмунского (немцы-колонисты). Собрание Жирмунского (коллекция № 104). 1926–1930 гг.». Согласно записи в инвентарной книге, коллекция № 104 содержит результаты экспедиционной работы Государственного института истории искусств и Ленинградского отделения государственной академии искусствоведения и передана в ИРЛИ самим В. М. Жирмунским в период с 1939 по 1940 г. (точная дата передачи отсутствует).

ральной службы безопасности последним местом работы Иогансон-Гегель был Педагогический институт иностранных языков, в котором она заведовала кафедрой методики преподавания языков.

Изучение языка и культуры немцев-колонистов, поездки в Германию, работа над изданием сборника во Фрейбурге — все это не осталось незамеченным бдительными органами. Весной 1935 года Э. Иогансон была арестована[22], однако предъявленное обвинение доказано не было, и через месяц ее отпустили. Через три года, в апреле 1938 немолодая и тяжело больная исследовательница была арестована вновь. Она обвинялась в том, что «...будучи завербована в 1928 году в контрреволюционную националистическую (немецкую) организацию "АУСЛАНДДЕЙЧШ", до своего ареста занималась на территории СССР шпионской деятельностью в пользу Германии...». Постановлением Комиссии НКВД и Прокурора СССР от 28 августа 1938 года она была осуждена по статьям 58-6, 58-10 и 58-11 УК РСФСР к расстрелу. Приговор был приведен в исполнение уже 6 сентября 1938 года[23].

В том же году личный архив исследовательницы, включающий ценные диалектные и фольклорные материалы, был передан в одно из отделений Публичной библиотеки (Дом Плеханова), где он пролежал невостребованным до того времени, когда в конце 1990-х годов началась исследовательская работа по фольклорно-диалектологическим экспедициям Жирмунского, его коллег и учеников[24]. В процессе этой работы стал ясным огромный вклад в эту работу Элеоноры Генриховны Иогансон, замечательного отечественного фольклориста и диалектолога.

В этом кратком биографическом очерке много лакун, многое в биографии Э. Иогансон необходимо проверить, уточнить. Однако мы располагаем достаточно большим материалом, собранным исследовательницей. Он хранится в трех архивах.

1) Материалы Э. Иогансон в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. В хранящихся в Фонограммархиве отдела народнопоэтического творчества в папках под № 50 содержатся тексты (416 листов) и мелодии (85 или более) немецких народных песен, это значительная часть того, что было записано ею в Крыму от немецких колонистов и предназначалось для публикации в Германии[25]. Кроме этого в Фонограммархиве имеются фоновалики,

---

[22] См. справку ФСБ в ПРИЛОЖЕНИИ.

[23] См. справку ФСБ в ПРИЛОЖЕНИИ.

[24] Международный проект INTAS The Use of Acoustic Databases in the Study of Language Change, инициированный Т. де Граафом (Нидерланды).

[25] Deutsches Volksliedarchiv Leningrad (Sammlung Viktor Schirmunski). Eine Bestandsübersicht / von Eckhard John und Natalia D. Swetosarowa. Freiburg i. Br. : Deutsches Volksliedarchiv, 2001. S.14.

записанные Э.Иогансон, а в Рукописном отделе ИРЛИ — большое количество собранных ею текстов песен.

2) Личный архив Э. Иогансон в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге (фонд 317). Он содержит многочисленные этнографические, диалектные и фольклорные материалы: тексты и мелодии песен, картотеку диалектных слов и даже редчайшие восковые пластинки с записями немецких песен, сделанными в Крыму, в Чехии и в Сибири. В аннотации фонда записано:

«Иогансон-Гегель Элеонора (Эллинор) Генриховна (1888–1938), филолог, этнограф, фольклорист, профессор Института Истории Искусств

265 единиц хранения

Фонд поступил в 1938 г.

Опись (справку) составил Э. Э. Найдич

Из Паспорта фонда:

Иогансон-Гегель Эллинор Генриховна — филолог-германист, преподаватель немецкого языка в средней и высшей школе, сотрудник (профессор) Института Истории Искусств».

Фонд состоит в основном из материалов, собранных во время фольклорно-этнографических экспедиций в Крым, Сибирь и Казахстан (немецкие колонии). Содержит работу «История немецких колоний в России» и материалы к ней. Картотека песен. Нотные записи. Пластинки. Материалы по диалектологии немецкого языка. А также переписку, протокол заседания. Рукописи разных лиц. Всего 265 единиц хранения, из них описаны 256».

3) В Архиве немецкой народной песни во Фрейбурге хранится уже упоминавшаяся переписка Э. Иогансон и Дж. Мейера, а также часть собранных ею материалов — в том числе 475 записей (лето 1927 и зима 1928 годов) для несостоявшегося издания крымских песен.

Изучение сохранившихся материалов позволит дать более полное представление о вкладе Э. Иогансон в отечественную фольклористику и германистику.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Публикации Э. Г. Иогансон

Иогансон Э., *Arbeitslust:* Учебные пособия для школ 1-ой и 2-й ступени. М.; Л., 1927 (совместно с Н. Деген).

Johannson Ellinor. *Schönhengster in der Krim. Was mir der 78jährige Anton Neubauer in Zarekwitsch erzählt hat //* Zwittauer Nachrichten. Deutsche Wochenschrift 28 (1928), Nr. 42 (20. Okt.).

Johannson Ellinor. *Eine Schönhengster Sprachinsel auf der Krim* // Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde (Prag), 2 (1929). H. 1. S. 15–23.

Иогансон Э. Г. Учебник немецкого языка для начальной школы. 4-й год обучения. 2-е, перераб. изд. М.; Л., 1933.

Иогансон Э. Г. Конъюнктив // Вопросы немецкой грамматики в историческом освещении. Под ред. проф. В. М. Жирмунского. Учпедгиз, Л., 1936. С. 96–108 (в соавторстве с Л. Зиндером).

Архивная справка ФСБ 17. 05. 2004

Иогансон-Гегель Элеонора Генриховна, 16 мая 1988 года рождения, уроженка г. Феллин, Эстония, немка, гр-нка СССР, беспартийная, происхождение — дочь преподавателя, образование — высшее (Лен. Гос. Университет), доцент, до ареста работала зав. Кафедрой методики преподавания языков В Пед. Институте иностранных языков, проживала по адресу: Ленинград, ул. Тверская, д.3/1, кв.13.

Была арестована 14 апреля 1935 года УНКВД по Ленинградской области.

Обвинялась по ст. 58-10-11, однако предъявленное обвинение доказано не было и 22 мая 1935 г. Иогансон-Гегель Э. Г. освобождена из-под стражи, дело производством прекращено.

1 апреля 1938 г. Иогансон-Гегель Элеонора Генриховна арестована вновь.

Обвинялась в том, что «...будучи завербована в 1928 году в к.-р. националистическую (немецкую) организацию «АУСЛАНДДЕЙЧШ», до своего ареста занималась на территории СССР шпионской деятельностью в пользу Германии...» (АУД т.1 стр.25).

Постановлением Комиссии НКВД и Прокурора СССР от 28 августа 1938 года осуждена по ст.с. 58-6, 58-10 и 58-11 УК РСФСР к расстрелу.

Приговор приведен в исполнение 6 сентября 1938 г. и она расстреляна в г. Ленинграде.

По заключению Военной Прокуратуры ЛенВО от 31 августа 1989 г. согласно ст. 1 Указа Президиума Верховного Совета от 16. 01. 1989 г. «О дополнительных мерах по восстановлению справедливости в отношении жертв репрессий, имевших место в период 30-40-х и начала 50-х годов», Иогансон-Гегель Элеонора Генриховна реабилитирована.

О. Герасимов

Судьба волынщика

Произнесение самого термина «фольклор» побуждает нас, его собирателей и исследователей, вспомнить целый «букет» его составляющих: словесное и музыкальное (песенно-инструментальное и хореографическое) творчество, его зарождение и развитие, бытование в прошлом и настоящем и т. д. Неотделимо при этом присутствуют носители этого явления — безымянные авторы и известные исполнители фольклорных произведений. Невозможно представить себе народное творчество без его потребителей — постоянных слушателей выступлений фольклорных коллективов.

У каждого народа были и будут свои корифеи в различных сферах творчества. Каждый из них, в меру своего дарования оставил на этой ниве свою «тамгу» (так на марийском языке звучит слово метка), свойственную только ему, но узнаваемую всеми. Как точно сказано в народной песне:

Вошел я в лес,
Оставил тамгу на листочке...

Сколько таких «меток» в истории нашей культуры оставлено... Однако мы коснемся судьбы одного из мастеров — представителей национальной культуры Марийской (Марий Эл) республики, не забывая отдать должное тем, кто изучал наследие марийцев. Среди них нельзя не вспомнить «отца» национального мароведения Валериана Михайловича Васильева.

Долгое время история вынуждена была умалчивать имена многих представителей национальной культуры, которые включились в сферу глубокого изучения истории, культуры своего народа еще в самом начале XX столетия. Определить масштаб деятельности некоторых из них стало возможным лишь после рассекречивания архивных документов. Ныне мы с гордостью называем имена священника Тихона Ефремова, сделавшего так много для марийской этноорганологии[1], раскрывшего тайны воздействия волшебных звуков волынки на психику слушателя; русского паренька Николая Суворо-

[1] Перу Т. Е. Ефремова принадлежат опубликованные статьи: Шӱвырзӧ кугыза — Старик-волынщик // У вий. Йошкар-Ола, 1930. № 5–6; Изучение марийской инструментальной музыки // Марий илыш. Йошкар-Ола, 1931. Вып. 4; а также рукописные работы: Легенды марийцев о действии волыночной музыки (РФ МарНИИ. Оp. 1. Д. 530) и Очерки о марийской инструментальной музыке (РФ МарНИИ. Оp. 1. Д. 531).

ва из д. Омары Республики Татарстан[2], сумевшего сохранить для нас духовное богатство нации начала XX столетия; и, конечно, с глубоким уважением и любовью мы называем имена тех наших предков — мастеров — создателей инструментов и исполнителей, без которых немыслима для нас история национальной культуры. Имена эти священны для нас. И вовсе не случайно мы вспоминаем прекрасного волыночного мастера-изготовителя и изумительного исполнителя на этом древнейшем национальном инструменте мари Егора Горохова (Регеж Йогыра, как его до сих пор называют). Думается, правильно народ окрестил его «марийским Страдивари». В этой оценке засвидетельствовано, прежде всего, качество этого «простого» на вид инструмента, созданного Йогыром. Волынка, изготовленная мастером, отличается прекрасным дизайном, замечательными звуковыми достоинствами, и счастлив ныне тот, кто имеет в своем распоряжении такую волынку! Около десятка инструментов, которым удалось уцелеть после трагических 1937-х годов[3], ныне представляют национальное достояние, достичь уровня их совершенства и мастерства мы все еще не можем.

Егор Прокопьевич Горохов (1877–1938) в протоколе допроса[4] по профессии назван кустарем «по производству национального музыкального инструмента пузырь».

* * *

На один из признанных центров марийского края по распродаже предметов народного промысла, на ярмарку в п. Сернур, съезжалось всегда много народу. На ярмарке было место, более других притягивавшее к себе приезжающих. Сюда сходились знатоки, понимающие в секретах изготовления одного из древнейших, но не стареющих национальных инструментов — *шӱвыр*. Здесь встречались мастера-изготовители и мастера-исполнители на этой замечательной марийской волынке.

Свое мастерство в этом месте демонстрировали именитые династии Гороховых, Мамаевых, Шабердиных. Основное их соперничество сводилось именно к качествам изготовленных ими музыкальных инструментов — пре-

[2] Будучи учителем Казанской учительской семинарии Н. И. Суворов записывал народные песни от обучающихся там представителей поволжских «инородцев» (мари, удмуртов, чуваш, татар). Марийские народные песни он высылал в Хельсинки, в «Suomalaissen Ugrilainen Seura» (Финно-угорское общество). Эти песни были изданы в сборнике Акрет муро — Песни предков / Сост., коммент. О. Герасимова. Йошкар-Ола, 2006.

[3] Хотя эти кровавые события происходили не только в 1937 г., но именно в этом году марийская национальная культура понесла самые ощутимые потери в кадрах национальной интеллигенции — культуре, искусстве, науке. Среди них — Регеж Йогыр.

[4] Архив Марий Эл. Д. 2854. Л. 76. Протокол допроса от 17. 11. 1937.

имущественно к *шиялтыш* и волынкам. Хотя изделия соперничающих «кланов» мало чем уступали друг другу, но инструментам Гороховых, а затем и Шабердиных всегда отдавали предпочтение. Один из представителей рода Шабердиных, Игнатий Гаврилович, ставший и сам прекрасным мастером изготовления инструментов и искусным на них исполнителем, зная «цену» своим волынкам, тем не менее, отдавал должное инструментам своего старшего «коллеги», Егора Прокопьевича Горохова, порой даже предпочитал играть на его инструменте. «Посмотрите на эту волынку: какая красота! Не наглядишься! А как она звучит звонко, ярко! Эта волынка — того самого Регеж Йогыра!» — говорил он.

Один из лучших исполнителей марийского края, народный артист республики Георгий Пушкин, пострадавший как «враг народа», оставил интересное описание весьма оригинального «путешествия» своей волынки: «...Настали смутные времена. Мой *шӱвыр*, мой серебристоголосый друг, оказался на дне сундука, а я сам — за колючей проволокой на далеком Урале... Но вскоре мой *шӱвыр* был по почте (!) доставлен мне в колонию. Он придал нам силы, зажег свет в наших душах, по вечерам, после работы радовал нас своим неповторимым звуком...». В очередную по этапу тюрьму, в город Свердловск, волынку пришлось «этапировать» по частям: один заключенный доставил раструб, другой — воздушный резервуар, пӱзырь, а сам Георгий Максимович в голенище пронес игровую трубку. «50 моих сокамерников были поражены, когда я, лишь закрылась дверь за надзирателем, заиграл на своем любимом инструменте. А мои земляки! Что там творилось! Со слезами, но радостно, неистово плясали». Георгий Максимович хотел брать свою волынку и дальше по этапу — на Колыму, но, начальник лагеря, узнав про тот «концерт», просто-напросто отобрал инструмент. «Так пропал там мой исторический шӱвыр», — с горечью заключил в своих воспоминаниях Г. Пушкин[5]. Инструмент действительно был историческим: на его колодке было выжжено фамильное клеймо «Регеж Йогыр», каких, к сожалению, на других своих инструментах мастер не делал.

По возвращении из Колымы Г. Пушкин первым делом направился к своему кумиру, «...но его уже не было — так и умер в заточении[6]. Была жива его

[5] Здесь и далее цитируются воспоминания Василия Михайловича Регеж-Горохова, народного артиста Республики Марий Эл, поэта, племянника Е. П. Горохова, сына одного из трех братьев Егора Горохова, репрессированных в 1937 г. Они опубликованы: Марий Эл. 2003. 5 май; 14 май; 10 июнь.

[6] В ответе Управления ФСБ Росси по Республике Марий Эл от 21. 12. 2005 года за № Г-748 на наш запрос о судьбе Е. П. Горохова сказано: «...сообщаем, что фотографии Горохова Е. П., а также сведений о месте отбывания наказания, даты смерти и места захоронения в уголовном деле не имеется».

жена (Анастасия Сергеевна. — *О. Г.*). Она занесла сундук мужа. Показала все его инструменты — были и волынки. Немало...».

В 30-х годах прошлого столетия многие волынщики покупали волынки именно у Егора Горохова. По воспоминаниям Г. Пушкина, в его «большой деревне Старый Торъял было 30 волынщиков, играющих один лучше другого, а таких начинающих как я — и не счесть! И все они играли на инструментах Йогыра. И все куплены на базаре в Сернуре».

Память о Регеж Йогыре жива, его наследие — в сохранившихся инструментах.

Согласно советской идеологии в биографиях народных умельцев, выходцев из крестьянских семей, ставших заслуженными деятелями, всегда отмечалось, что они из бедняков. Конечно, это было не так. Например, народный поэт республики Марий Эл Семен Николаев в беседе с автором этих строк как-то сказал: «Это чушь, чтобы из ничего зародилось что-то: голодный, грязный, ленивый не может дать достойное племя! Что писали наши литераторы о Чавайне, Палантае, Эшпае, Микае и других?[7] Нет, все они родились, росли в обеспеченных семьях, трудолюбивых, получили достойное воспитание. Вот почему и их потомки стали гордостью национальной культуры».

Так что Егор Горохов — выходец не «из бедной крестьянской семьи». Трудолюбивый род Гороховых был достаточно обеспеченным, жил в двухэтажном доме. Один из его братьев за многодетность от Советской власти получал даже специальное пособие (чему, как записано в протоколе допроса, соседи завидовали).

Сын Егора Прокопьевича, Егор (в деревне его называли Йогрич), унаследовал от своего отца все, чем бы он мог гордиться: мастерски изготовлял марийские народные инструменты и неплохо на них играл. Резьба по дереву была его излюбленным занятием. Прекрасный плотник, он весь свой дом и усадьбу разукрасил ручной работой. К сожалению, все это было вдали от родных мест. В годы Великой Отечественной войны Егор Егорович попал в плен к немцам. После войны он был осужден, вспомнили, разумеется и то, что он сын «врага народа». Впоследствии Егор Егорович был определен на «вечное поселение» в Сибирь — на золотые прииски участка Синя. После реабилитации поселился в г. Бодайбо, где и скончался в 2004 году. В роду Гороховых, теперь уже сибирских, имя «Егор» получило «вечную прописку». В семьях потомков Йогрича считалось святой обязанностью называть своих ***первенцев*** Егором! Каждому поколению — по Егору!

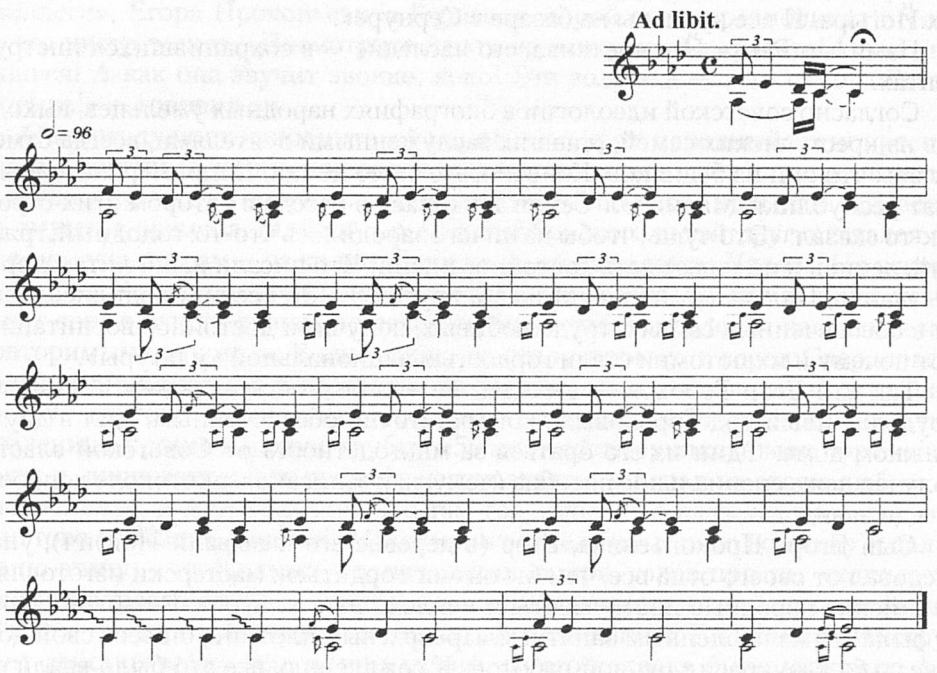
Записей в исполнении Егора Прокопьевича, к сожалению, у нас нет. Но без сомнения, в его репертуаре звучали нижеприводимые волыночные

[7] М. С. Микай, С. Г. Палантай, С. Г. Чавайн, Я. А. Эшпай — представители национальной интеллигенции — писатели, поэты, композиторы.

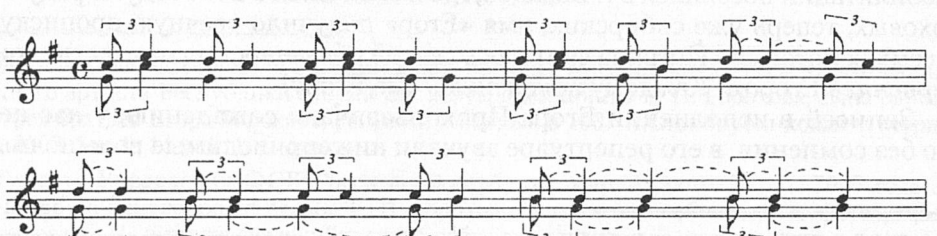
наигрыши — они украшали концерты каждого уважающего себя волынщика.

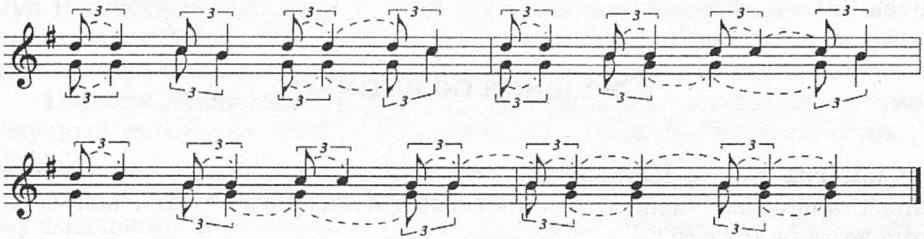
Предлагаем вниманию читателей Плясовую, напевы лирической и шуточной песен (исполнитель И. Г. Шабердин, запись и расшифровка наша):

Куштымо сем (Плясовая)

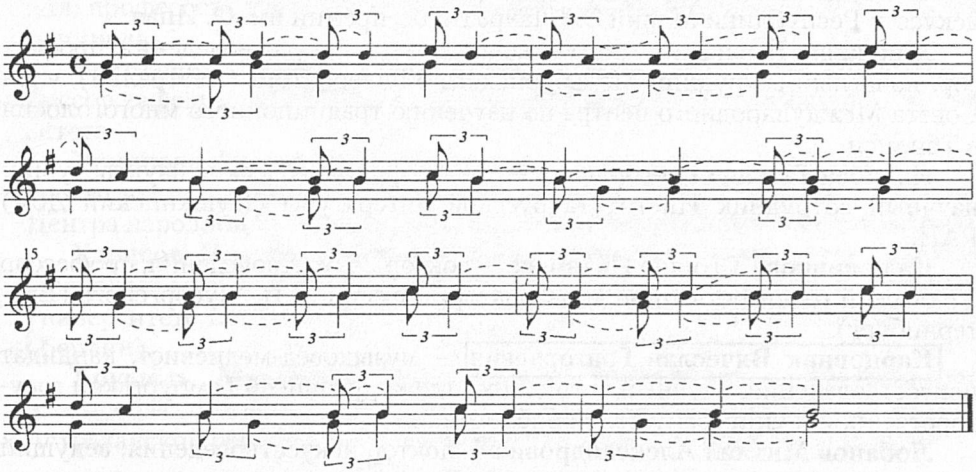


«Эре шовырым чия ида ман...»
(«Не говорите, что всегда в кафтане хожу»):





«Ой, Проковычем...»
(«Ой, мой Прокопыч...»)



Сведения об авторах

Альмеева Наиля Юнисовна — этномузыколог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ, член Союза Композиторов России.

Виноградов Валентин Валентинович — научный сотрудник сектора фольклора РИИИ.

Герасимов Олег Михайлович — доктор искусствоведения, зам. декана по науке Марийского Гос. университета (Йошкар-Ола), заслуженный деятель искусств Республики Марий Эл, Лауреат Гос. премии им. О. Ипая.

Жордания Иосиф — этномузыколог, доктор искусствоведения, профессор, почётный сотрудник Мельбурнского Университета (Австралия), член Совета Международного центра по изучению традиционного многоголосия в Тбилиси.

Иванова Татьяна Григорьевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Калужникова Татьяна Ивановна — доктор искусствоведения, профессор Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (Екатеринбург).

Карцовник Вячеслав Григорьевич — музыковед-медиевист, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела рукописей Гамбургской государственной и университетской библиотеки.

Лобанов Михаил Александрович — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена (Санкт-Петербург)

Мациевский Игорь Владимирович — композитор, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши, заведующий сектором инструментоведения РИИИ.

Нуриева Ирина Муртазовна — этномузыколог, кандидат искусствоведения, с.н.с. отдела исследований культурного наследия Удмуртского ИИЯЛ Уральского Отделения РАН, доцент кафедры хорового дирижирования Удмуртского Государственного Университета.

Пашина Ольга Алексеевна — этномузыколог, доктор искусствоведения, ученый секретарь Государственного института искусствознания, ведущий научный сотрудник ПНИЛ по изучению традиционных музыкальных куль-

тур Российской академии музыки им. Гнесиных; автор более 150 научных работ, ответственный редактор и один из авторов учебника и хрестоматии по народному музыкальному творчеству для студентов музыкальных вузов.

Пяртлас Жанна Владимировна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, доцент Эстонской Академии Музыки и Театра (Таллинн).

Разумовская Елена Николаевна — преподаватель Санкт-Петербургского музыкального колледжа им. Н.А. Римского-Корсакова, член Союза Композиторов России.

Ромодин Александр Вадимович — этноинструментовед, кандидат искусствоведения, снс сектора фольклора РИИИ

Рудиченко Татьяна Семеновна — этномузыколог, доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Светозарова Наталия Дмитриевна — доктор филологических наук, профессор кафедры фонетики Санкт-Петербургского государственного университета.

Усманова Аделия Рустямовна — кандидат искусствоведения, заведующая отделом традиционной народной культуры областного методического Центра народной культуры министерства культуры Астраханской области.

Харисов Ильдар Ирекович — этномузыковед, композитор, писатель. Преподает музыковедческие и тюркологические дисциплины в Свободном университете Берлина. Президент Общества содействия Восточной Европе (Берлин).

Хрущева Маргарита Геннадиевна — кандидат искусствоведения, и. о. профессора Астраханской гос. консерватории, ответственный секретарь Астраханской региональной организации Союза композиторов России.

Фольклор и мы:
Традиционная культура
в зеркале ее восприятий

Сборник научных статей,
посвященный 70-летию И. И. Земцовского

Часть I

Редактор В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин
Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Подписано к печати 10.09.10
Формат 70 x 100/16. Бумага SvetoCopy. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 15,0. Тираж 250 экз. Отпечатано на ризографе РИК.

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