

ФОЛЬКЛОР И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ  
ОТКРЫТИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ



129569

**ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ  
обозначенного здесь срока**


МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИИ  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

# ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ ОТКРЫТИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Народная музыка, словесность, обряды  
в записях 1970-х—1990-х годов

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

Серия

«**ФОЛЬКЛОР И ФОЛЬКЛОРИСТИКА**»

ДБ

С.-ПЕТЕРБУРГ

1996

901

2413

Составитель и ответственный редактор — М. А. ЛОБАНОВ

Рецензенты:

кандидат искусствоведения Р. Ф. ЗЕЛИНСКИЙ,  
доктор филологических наук Т. Г. ИВАНОВА

Российского института

129569

история искусств

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
согласно проекту № 96-04-16008*

## ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ ОТКРЫТИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х—1990-х годов

*Утверждено к печати*

*Ученым советом Российского института истории искусств  
МКРФ и РАН*

Редактор издательства *Т. Г. Иванова*. Художник *Р. П. Космылев*  
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*. Корректоры *Е. М. Буланина*,  
*К. Д. Буланина*. Нотографик *Е. А. Галущенко*

ЛР № 061824 от 23.11.92 г.

Сдано в набор 10.06.96. Подписано к печати 15.10.96. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Таймс. Печ. л. 15<sup>1</sup>/<sub>2</sub>.

Уч.-изд. л. 16. Тираж 1000. Заказ № 409

Издательство «Дмитрий Буланин»

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН. 199034. С.-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 5-86007-086-1

© РИИИ, 1996

© «Дмитрий Буланин», 1996

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Как принято считать, эпоха великих фольклористических открытий завершилась в России в начале XX в., а сейчас необходимо успеть провести систематический сбор материала, в принципе известного, чтобы фольклористика получила базу для перехода из науки описательной в науку аналитическую. Выборочную запись устных произведений в соответствии с заранее избранной темой, практиковавшуюся на рубеже столетий, сменила фиксация всего репертуара, сплошной охват территории. Подобное направление давно и совершенно оправданно заняло ведущее место в собирательской работе, и на нынешнем этапе жизни традиционного фольклора трудно представить ему альтернативу. Но и в современных экспедициях продолжает случаться непредсказуемое: встречи с явлениями традиционной музыкальной и поэтической культуры, ранее неизвестными фольклористической науке. Конечно, лишь редкие экспедиции отмечены сегодня такими удачами. Верно и то, что целенаправленный поиск новинок не должен ставиться в полевой собирательской работе во главу угла, иначе сбор фольклора утратит равновесие и объективность. И всё же факты, которые прежде не входили в поле зрения фольклористической науки, заслуживают особо внимательного отношения к себе.

Характер сообщений о фольклорных экспедициях в немалой степени связан с общим направлением в собирательской деятельности. И хотя освещение результатов полевых обследований разрослось в самостоятельную тему, имеющую уже весьма внушительную литературу — сообщения, статьи и даже сборники научных трудов<sup>1</sup>, — проблема новооткрытия как-то от нее ускользает. Эта литература устроена таким образом, что в ней не остается места для анализа находок, да еще с публикацией образцов. Современные известия об экспедициях, замыкаясь на количественных итогах, в массе своей индифферентны к вопросу об отношении добытых материалов к тому, что известно о них в фольклористике. Нет подходящего места экспедиционным находкам и в так называемых областных сборниках

<sup>1</sup> Русский фольклор: Библиогр. указатель. 1945—1959 / Сост. М. Я. Мельц. Л., 1961; То же. 1917—1944. Л., 1966; То же. 1960—1965. Л., 1967; То же. 1901—1916. Л., 1981; То же. 1966—1975. Ч. 1—2. Л., 1984—1985; То же. 1976—1980 / Сост. Т. Г. Иванова. Л., 1987; То же. 1881—1900. Л., 1990; То же. 1981—1985. СПб., 1993. См. также: Русский фольклор: Полевые исследования. Л., 1984. Т. 22; Русский фольклор: Полевые исследования. Л., 1986. Т. 23.

фольклора, вбирающих в себя по возможности все жанры и сюжеты, какие только удалось собрать в обследованной местности. В таком окружении находки нивелируются, растворяются в общем составе сборника. И в итоге получается, что достижения фольклористики сейчас связываются с теоретическими трудами или грандиозными сводами народной поэзии и музыки, а вновь открытые явления оказываются отброшенными на периферию науки.

Предлагаемый сборник статей и публикаций вызван необходимостью повернуть внимание к содержательным, а не количественным результатам экспедиций, к нетривиальному в той деятельности, которой противопоказана самоцельная погоня за сенсациями. Как можно видеть по работам, вошедшим в данный сборник, экспедиционное открытие — это исследовательский процесс, состоящий из нескольких стадий. Его первоотличком служит встреча с фольклорным материалом, кажущимся собирателю ранее неизвестным; далее — выяснение и обоснование научной новизны этого материала, что требует не экспедиций, а кабинетной работы; нередко затем собиратель вновь выезжает в поле, подвергая свои выводы проверке на месте. Вновь открытое в фольклоре — это отнюдь не всегда то, что хранится, никому не доступное, спрятанное от глаз за семью печатями. Не исключено, что кто-то из наблюдателей деревенской жизни и раньше встречался с тем, что подается в настоящем сборнике как первооткрытие. Встречался — но проходил мимо. Преимущество здесь за тем, кто первым задумался над замеченным фактом и доказал в научном исследовании, что ранее фольклористика сведений о нем не имела.

В первой части сборника сосредоточены работы, где основное внимание авторов уделено рассмотрению жанровых образований, обрядов, сюжетов, поэтических текстов, напевов и наигрышей.

Е. Н. Разумовская знакомит читателем с плачами «под язык», то есть в сопровождении вокальной мелодии, имитирующей инструментальный наигрыш. Это жанровое образование совершенно отлично от также недавно открытой севернорусской ансамблевой причеты<sup>2</sup>, сочетающей разные, но исключительно вокальные по происхождению формы музыки.

З. И. Власовой довелось впервые записать не зафиксированный в русских святках обряд (подчеркиваю: именно обряд, а не игру) проводов Дударя. Загадочный поэтический текст, публиковавшийся ранее в двух-трех записях в качестве игровой песни, раскрывает новые смысловые грани в связи с обрядом.

М. А. Енговатова подробно рассматривает песнопения, лежащие, так сказать, на поверхности, известные собирателям, но никогда до этого не изучавшиеся как явления фольклора и не публиковавшиеся в народных версиях. Это — пасхальный тропарь «Христос воскрес из мертвых...». Автор считает уличное, вне стен церкви, исполнение этого канонического богослужебного напева не так давно сложившейся традицией. Но подобное исполнение песнопений, в том числе и пасхальных, рекомендовалось еще в XVI в. самой церковью («... а

<sup>2</sup> Бытует почти в том же регионе белорусско-русского пограничья. Об истории записи причеты севернорусского типа см.: Лобанов М. А. Контрастная полифония в мордовско-эрзянских свадебных причитаниях // Фольклор и современная духовная культура финно-угров / Сост. Н. И. Бояркин. Саранск, 1993. С. 90—92.

ходили бы есте со кресты около города и молебны пели, въпервые после Велика дни, в другое воскресенье или в третьє»<sup>3</sup>, что заставляет предположить ее достаточно глубокие корни на Руси.

На юго-востоке Рязанской области поются две очень близкие весенние заклички: широко распространенная «Жаворонушки» и нигде более неизвестная «Лето». Их можно принять за варианты текстов, относящихся к одному и тому же обряду. Л. М. Ивлева впервые установила, что песни эти относятся к разным, хотя и незначительно отличающимся друг от друга обрядам, проводимым в период Великого поста.

Статья и публикация Т. С. Шенталинской познакомит читателей с жизнью оригинальнейшего напева (видимо, юкагирского происхождения), соединившегося с русскими словами в андыльщинах. Восхищение В. Г. Богораза-Тана этими песнями было столь велико, что его не могли не отметить историки фольклора, изучавшие наследие ученого<sup>4</sup>. Спустя почти сто лет после В. Г. Богораза мы впервые сможем оценить музыкальную прелесть андыльщины благодаря работе Т. С. Шенталинской, назвавшей представленный ею музыкальный жанр «эндемиком» (то есть имеющим местное распространение). Эндемиками являются, по сути дела, и многие другие фольклористические «предметы», впервые представляемые читателю в настоящем сборнике.

Работа Ю. Е. Бойко пополняет новым напевом и наигрышем круг узколокальных и всё же чем-то похожих друг на друга медленных «проходочных» частушек, известных в этномузыковедческой литературе. Они образуют, пожалуй, самый интересный стилистический слой в этом вокально-инструментальном жанре.

В статье М. Н. Власовой анализируются былички, действительно неизвестные в русской фольклорной традиции. Об уникальности их свидетельствует сообщение омских фольклористов Н. К. Козловой и Л. В. Новоселовой, записавших одновременно с М. Н. Власовой и независимо от нее, в совершенно ином регионе, одну из приводимых быличек и кратко пересказавших именно ее как нечто совершенно новое для картины русского фольклора<sup>5</sup>.

Основой статьи В. С. Бахтина стал фрагмент его журнальной публикации<sup>6</sup>, который он по просьбе составителя существенно развил и обогатил новым материалом. Тонко анализируя пограничные с устной культурой явления, автор работы раздвигает границы понятия «фольклор». И в этом плане работы М. А. Енговатовой и В. С. Бахтина, относящиеся к разным областям фольклористики — филологической и музыкальной, — соприкасаются интересом к одной и той же проблеме.

Завершает первый раздел сборника заметка И. И. Земцовского о песне «Дело было в Петрограде», созданной на известный, много раз перетекстовывавшийся напев. В круг канонизованных революционных песен она никогда не входила, а потому долгие годы была за-

<sup>3</sup> Псковская летопись. М., 1941. С. 141 (Грамота новгородского архиепископа Феодосия от 15 января 1543 г.).

<sup>4</sup> Колесницкая И. М. В. Г. Богораз-Тан — фольклорист // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. М., 1971. Вып. 5. С. 146.

<sup>5</sup> Коротко об экспедициях // Советская этнография. 1990. № 4. С. 157—159.

<sup>6</sup> Бахтин В. С. «Писал поэт, фамилии нет...» // Звезда. 1992. № 1. С. 163—171.

труднена ее публикация. Данный материал впервые напечатан в газете <sup>7</sup> и может затеряться в потоке периодики. Мы вновь публикуем его, чтобы экспедиционная находка не пропала для фольклористики.

Во втором разделе сборника представлены работы, где выясняются новые факты из жизни и формирования местных традиций. К этим работам также приложены развернутые публикации новых материалов.

В. А. Альбинский показывает, насколько широко распространена ранее открытая им уральская скрипичная школа народного исполнительства и изготовления инструментов. Он полагает, что записи мелодий в «Сборнике Кирши Данилова» адресуют читателя и исследователя к тем же специфическим приемам игры, которые характерны для современных народных скрипачей Верхо-Камья.

Юго-восточный угол Брянской области известен как заповедный край песенной архаики. В только что опубликованном сборнике «Суземские песни» его составитель Н. М. Савельева отмечала: «Как бы ни были обширны наши публикации, они не могут исчерпать всего богатства суземского фольклора» <sup>8</sup>. И была полностью права: публикуемая нами статья О. А. Пашиной о той же суземской календарной обрядности и песне не повторяет названного сборника в отборе нотных записей (это само по себе показательно!). Автор впервые знакомит читателя со своеобразной ареалогической ситуацией: в Суземках сложился особый песенный диалект в результате соприкосновения двух известных фольклорных традиций.

Музыкально-песенная традиция переселенцев вызывает всё больший интерес. В настоящем издании ему посвящены две статьи. Н. М. Савельева впервые рассматривает особенности претворения курской областной песенности в русских селах Татарстана и Оренбургской области, находя там оригинальные образцы с точки зрения музыкальной формы.

Зная песенный фольклор украинского переселенческого села в Западной Сибири и села, откуда было переселение, Е. В. Тюрикова выявляет изменения в народно-музыкальной традиции, происшедшие как на новом месте, так и в «метрополии». Свой исследовательский результат автор считает «стереоотражением» состояния песенности в украинском селе до того, как из него уехала в Сибирь часть крестьян.

В справочно-библиографическом разделе дается указатель экспедиций, проведенных на кафедре народнопесенного искусства Санкт-Петербургской Академии культуры (подготовлен Н. К. Бондарь). Таким образом, публикации, раскрывающие петербургские фольклорные архивы <sup>9</sup>, продолжают.

Завершает сборник список научных работ Ларисы Михайловны Ивлевой (1944—1995), который составила С. В. Кучепатова.

Составитель выражает благодарность И. И. Земцовскому за идею настоящего сборника. Полагая, что необходимость в сборниках, где были бы подробно рассмотрены экспедиционные открытия, не исчер-

<sup>7</sup> Земцовский И. И. «Дело было в Петрограде» // Музыкальное обозрение. 1992. № 5 (67). С. 3.

<sup>8</sup> Савельева Н. М. Суземские песни. М., 1995. Вып. 1: Календарные песни. С. 3.

<sup>9</sup> Археографические и фольклорные экспедиции / Сост. А. К. Михайлова и В. П. Бударагин // Пушкинский Дом: Статьи, документы, библиография / Отв. ред. В. Н. Баскаков. Л., 1982. С. 299—305.

пана, составитель от имени сектора фольклора Российского института истории искусств приглашает как специалистов по русскому фольклору, так и ученых, изучающих традиционную музыкально-словесную культуру других народов, к участию в будущих публикациях подобного профиля.

\* \* \*

«Экспедиционные открытия последних лет» выходят из печати в год, когда сектор фольклора Российского института истории искусств понес тяжелые утраты. Трагически погибла Лариса Михайловна Ивлева — крупный специалист по этноатеатроведению, являвшаяся в последние годы заведующей сектором. После продолжительной болезни скончалась молодая сотрудница сектора Евгения Романовна Борисенко (1968—1996). Светлой памяти коллег и дорогих нашему сердцу людей посвящается этот сборник.

М. А. Лобанов

Язык — это пение, имитирующее инструментальный наигрыш. Данный народно-певческий термин был прокомментирован Н. Л. Котиковой как «отыгрыш на губах» при исполнении «старинных припевок»<sup>1</sup>. В некоторых местных традициях пение такого рода употреблялось не только с частушками. По свидетельству жителей колхозовских районов, в послевоенной безмузычной деревне, когда оскудел круг музыкантов-инструменталистов, под язык исполнились также плясовые песни, танцы и танцевальные сюиты типа деревенской кадрили. В фольклорных экспедициях Музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова при Петербургской консерватории неоднократно производились записи «языковых» танцев, а в 1971 году в деревне Щелуново Усвяцкого района Псковской области впервые был зафиксирован *плач под язык* (см. Публикацию нотных записей в конце статьи, № 1). С тех пор, работая в течение 20 лет на обширной территории русско-белорусского пограничья в так называемом Поозерье (восточные районы Витебской области, южные — Псковской, западные — Тверской и Смоленской), я со студентами училища записала еще 35 подобных образцов. С расширением обследования в поле нашего зрения попали и иные явления, связанные со специфическим исполнением свадебного *голдиченья*.

#### НОВЫЕ ВИДЫ СВАДЕБНЫХ ПРИЧЕТОВ И МЕСТНАЯ ОБРЯДОВАЯ ТРАДИЦИЯ

*Плач под язык* является вокальной версией так называемого *плача под марш*, также впервые зафиксированного в экспедиции 1971 года. *Марш*ми или *свадебной музыкой* сопровождаются определен-

<sup>1</sup> Гдовская старина. Русские народные песни и наигрыши Гдовского района. Сост. Н. Л. Котикова. Л., 1962. С. 72—74. Подобная форма исполнения частушек была известна и ранее. См.: Русские частушки, страдания, припевки / Сост. Н. Л. Котиков Л., 1961. С. 66—81 (8 образцов из разных северных областей России в записи солистки ансамбля, а также С. Д. Магид, А. В. Мельникова, И. И. Земцовского и др.). В дальнейшем все фольклорные термины выделяются курсивом.



Е. Н. Разумовская

## ПЛАЧИ ПОД ЯЗЫК И ПОД ЁКАНЬЕ — ОСОБЫЕ ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ ФОРМЫ ПРИЧЕТНОЙ ТРАДИЦИИ

*Язык* — это пение, имитирующее инструментальный наигрыш. Данный народно-певческий термин был прокомментирован Н. Л. Котиковой как «отыгрыш на губах» при исполнении «старинных припевок»<sup>1</sup>. В некоторых местных традициях пение такого рода употреблялось не только с частушками. По свидетельству жителей южно-псковских районов, в послевоенной безмужичьей деревне, когда оскудел круг музыкантов-инструменталистов, *под язык* исполнялись также плясовые песни, танцы и танцевальные сюиты типа деревенской кадрили. В фольклорных экспедициях Музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова при Петербургской консерватории неоднократно производились записи «языковых» танцев, а в 1971 году в деревне Щепуново Усвяцкого района Псковской области впервые был зафиксирован *плач под язык* (см. Публикацию нотных записей в конце статьи, № 1). С тех пор, работая в течение 20 лет на обширной территории русско-белорусского пограничья в так называемом Поозерье (восточные районы Витебской области, южные — Псковской, западные — Тверской и Смоленской), я со студентами училища записала еще 35 подобных образцов. С расширением обследования в поле нашего зрения попали и иные явления, связанные со специфическим исполнением свадебного *голдшенья*.

### НОВЫЕ ВИДЫ СВАДЕБНЫХ ПРИЧЕТОВ И МЕСТНАЯ ОБРЯДОВАЯ ТРАДИЦИЯ

*Плач под язык* является вокальной версией так называемого *плача под марш*, также впервые зафиксированного в экспедиции 1971 года. *Маршами* или *свадебной музыкой* сопровождаются определен-

<sup>1</sup> Гдовская старина. Русские народные песни и наигрыши Гдовского района / Сост. Н. Л. Котикова. Л., 1962. С. 72—74. Подобная форма исполнения частушек была известна и ранее. См.: Русские частушки, страдания, припевки / Сост. Н. Л. Котикова. Л., 1961. С. 66—81 (8 образцов из разных северных областей России в записи составителя, а также С. Д. Магид, А. В. Медведева, И. И. Земцовского и др.). В дальнейшем все фольклорные термины выделяются курсивом.

ные эпизоды свадебного действия, связанные с перемещениями его участников. Эта инструментальная традиция, по-видимому, польско-белорусского происхождения. Восточная граница ее распространения проходит по Западной Двине. В прошлом по этой реке пролегла граница между Московией и Речью Посполитой, и до сих пор жители западных и восточных ее берегов называют друг друга «москалями» и «поляками».

В зависимости от места в обряде свадебная музыка называется по-разному: под *пригласительную* или *пригласительный марш* молодые в четверг «ходят по родинушке», собирая ее на воскресный пир; под *вечериночную* невеста одаривает боярок в субботний вечер; в этот же вечер по тверской традиции невесту *заручают* — расплетают косу и надевают венок — под музыку, называемую *зарученье* или *зарученица*; в воскресное утро родня *наделяет* (пск.) или *благословляет* (смол., твер.) невесту деньгами под *надельный марш*, *наделяющую* или *благословенье*<sup>2</sup>. Все перечисленные обряды сопровождалась одновременно с маршами и причитанием либо одной невесты, либо невесты вместе с матерью. К этому могла прибавляться и свадебная песня: «У зарученицы мотив жалостный. Бабы играют-зарабатывают „Ты, княгиня Аринушка, ты куда замуж ўздумала?“», невеста плачет, а музыкант играет на скрипке жалким голосом»<sup>3</sup>. Так образовывались устойчивые ансамблевые сочетания разнородных компонентов, каждому из которых приписывалось магическое воздействие на судьбу молодых.

*Плач под марш* в условиях конкретной обрядовой ситуации называется: плач *под пригласительную*, *под зарученье* и т. п. Общее название ансамбля может определяться инструментом, исполняющим марш: плач *под скрипку*, *под гармонию* и т. п. К последнему ряду относится и интересующий нас термин — *плач под язык*.

Как новая форма озвучивания свадебных эпизодов, немислимых без *маршей*, *плач под язык* мог появиться в послевоенные годы, когда из-за нередкого отсутствия музыканта *язык* заменил собой инструмент. Эта версия, подтверждаемая информаторами, казалась убедительной до зимней экспедиции 1980 года, когда собиратели столкнулись с особой формой использования *плача под язык* в свадебной игре.

*Пародийное голдошеньё*. Утром второго дня свадьбы в д. Лукаши Усвятского р-на, когда проходили понаделочные обряды в доме жениха (ритуал шел по сокращенному сценарию), мы услышали *плач под язык* в эпизоде шутовского надела *заменных молодых* (публ. № 7). На пороге появилось трое ряженных: «невеста», «жених» и «скрипач» (все трое — женщины 60—70 лет). «Невесту» и «жениха» свадебники встретили хлебом-солью, обсыпали зерном, завели за стол. «Невеста» голосила, «скрипач» «музыцировал» на двух поленьях, изображавших скрипку и смычок, голосом выводя мелодию *наделяющей*. Под общий хохот гости подходили к столу, бросали «наделяшки» (медные монеты и конфеты) на «надельный пирог» (буханка черного хлеба из магазина), через стол жали руки «молодым», по-

<sup>2</sup> Подробнее см.: *Ивашева Л. Л., Разумовская Е. Н.* Усвятский свадебный ритуал в современном бытовании // Советская этнография. 1980. № 1. С. 80—85.

<sup>3</sup> Сообщено А. И. Федченковой (1898—1986), д. Глазомичи Западнодвинского р-на Тверской области.

здравляя их. Всё было «как по закону», но только всё наоборот: вместо молодых — старики, вместо мужчин — женщины, вместо пшеничного каравая, украшенного магическими знаками плодородия (выпечные птички, зверюшки, цветы и др.), — черный «кирпич», вместо крупных купюр — медяшки, вместо инструментального наигрыша — язык.

Ряженные «молодые» — традиционные персонажи не только свадебных, но и святочных переодеваний. Мы неоднократно наблюдали их в «живых» обрядах, но с музыкальным оформлением сцены «надела» встретились впервые. Как нам объяснили, шутовской надел был обычным явлением в довоенных свадьбах, «невестой» наряжали старика, и он фальцетом пародировал женское голошение. Подмена инструмента *языком* в этом эпизоде позволила выдвинуть еще одну версию происхождения *плача под язык*. Он мог родиться в местной свадебной традиции как пародийный жанр понаделочного обряда и лишь вынужденно исполнялся всерьез в течение нескольких послевоенных лет: сработал инстинкт самосохранения обрядовой традиции, и нашелся выход из экстремальной ситуации.

*Плачи под йканье*. Еще одно открытие, связанное с особым исполнением свадебного причета, принадлежит Е. Ворсулевой, тогдашней студентке училища, самостоятельно собиравшей фольклор в междуречье Ловати и Локни в 1979—1980 годах. Она впервые зафиксировала уникальную форму звучания причетов *под йканье* (публ. № 13—15)<sup>4</sup>. «Невеста плакала, а боярки подводили „и...и...“. А ина приговаривает: „Ох, вы ж мои милые родители! Не отдавайте вы меня к чужим добрым людюшкам!“ — голдсить, приговаривает всё, что у ее есть, какое впечатление... Боярки йкают, подтягивают голосом». «Невеста плачет голосом, а боярки йкают — подводят под невесту, чтоб ей легче плакать. Ина ходить, плачет, а боярки ей помогают, подлаживают». «Ина голдсить, слёзы котются, и боярки плачут... А боярки подводят — ей лёгко, хорошо»<sup>5</sup>. Как видно из приведенных высказываний, осознанная исполнителями функция *йканья* — выражение сочувствия и эмоциональная поддержка невесты (здесь, на первый взгляд, возникают ассоциации с групповым причетом девок в северной свадьбе).

*Плач под йканье* звучит в шести эпизодах свадьбы: на вечерине, когда боярки наряжают елку и надевают на невесту «девичью красу»; после вечерины, когда невеста ходит по своим: «приглашает на свадьбу и в сенёх приглашивает»; в свадебное утро, когда боярки ведут невесту в *княжью байню*; после бани, когда невеста раздает «девичью красу» сестрам и подругам, и затем, когда боярки ей чешут косу; наконец, когда невесту водят по улице (*носят крдсы*) и встречают *пдезды*. Обряды следуют один за другим и в комплексе являются драматической кульминацией свадебного ритуала.

В локнянской свадьбе нет традиционной инструментальной музыки в обрядово маркированные моменты. Наделяют молодых под

<sup>4</sup> Полевые записи Е. Ворсулевой хранятся в архиве училища. С согласия собирателя они мною расшифрованы и подготовлены к публикации.

<sup>5</sup> Информация записана на магнитофон в деревнях Барсуки, Токарёво, Юхово и др. от женщин старше 70 лет.



## НАДЕЛЯНАЯ

гармонь

16.

♩ = 78

Во многих маршевых мелодиях прослушивается интонационное сходство с местными свадебными песнями. Это сходство особенно заметно в языковых версиях *маршей* — оно усугубляется здесь вокальным звучанием <sup>7</sup>:

2а.

Ти - на, ти - на, ти - на ля, ти - на ля, ля

Сто - я - ла А - лё - ну - шка под ве - нцом

2б.

Тай, да - ди, ли - ля, ни - на ра - ра - ра - ра рай - ра

У - вче - ра ре - че - нька бы - стро шла.

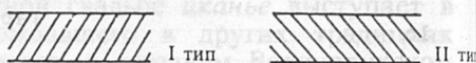
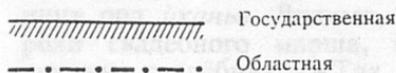
Соотношение песенного и собственно маршевого начала в различных образцах свадебной музыки проявляется по-разному. В зависимости от этого можно выделить два ее типа. Музыка первого типа — с элементами песенного тематизма — чаще встречается в северо-восточных районах исследуемого региона, а второго типа — с преобладанием маршевого тематизма — в юго-западных районах

<sup>7</sup> 2а. Зап. Е. Разумовской в д. Стеревнево — УП75—5а8. Исполнитель: С. Р. Шпакова (1894 г. р.).

2б. Зап. в д. Михайленки — ВС78—16а4,5. Исполнители: 1. А. А. Селезнева (1933 г. р.), 2. И. А. Туренкова (1928 г. р.), 3. А. Н. Чепельникова (1914 г. р.).

## ГРАНИЦЫ

## МАРШИ



(см. карту). Первый тип представлен в публикациях № 1—7, а второй — в № 8—12. Среди них три группы «языковых» партий (в № 5—7, 8—9 и 10—12) демонстрируют три наиболее распространенные в традиции маршевые мелодии в разных исполнительских вариантах.

Типовой напев плача, звучащего *под марш* или *под язык*, состоит из одной-двух фраз короткого дыхания, «разорванных» большим



случае же исполнения *плача под язык*, где обе вокальные партии звучат в свободном нетемперированном строе, возможно их высотное взаимовлияние.

В большинстве случаев ансамбль открывается «языковой» партией (32 записи из 36), и плакальщица, естественно, подстраивается под нее. Но и тогда, когда она начинает плач, ее партия чаще «подтягивается» потом к «языку» (публ. № 1 и 7). Исполнительницы «языковой» партии, внутренне ориентированные на устойчивое звучание инструмента, обычно «держат» строй даже в случае нетемперированного «плаванья» голосающей (публ. № 5). Однако встречаются и примеры обратной координации (публ. № 3 и 12). При любой взаиморегулировке строя мелодическая самостоятельность голосов в контрастной диафонии зачастую дает политональные соединения (публ. № 3, 8, 11, 12). В случае, когда языковую партию исполняют двое (двойной язык) и каждый голос дает свой вариант напева, могут возникнуть необычные для традиционной музыки элементы имитационного проведения отдельных мотивов маршевой темы — в фонозаписи они подчеркнуты разными тембрами (публ. № 3 и 12).

По свидетельству наших информаторов, невеста и мать часто плакали вместе во время надеда. Нам дважды удалось записать двойной *плач под язык*, но обе записи были одноканальными, и их не удалось полностью расшифровать. В приводимом ниже начальном фрагменте видно, что плакальщицы подчинились мелодической и ладовой опорам маршевой мелодии<sup>10</sup>:

4.

Ми-ла - я мо-я

Та-ри-ри - ри - ри-ри-ри-ри-ри-ля, ри - ли

жа - лкы - я ро - ди.телка!

rrrrr\_ли.ли...

<sup>10</sup> 4 и 5. Зап. А. Ромодина в д. Глазуново — УП78—53614. Исполнители: 1. У. А. Сурикова (1902 г. р.), 2. П. А. Калинина (1909 г. р.), 3. М. П. Лавникович (1908 г. р.).

Постепенно «язык» «уходит» в строй С и, соответственно, на тон поднимаются оба плача. В середине формы все три голоса приходят к стабильным вариантам и сохраняют их до конца:

5.

Бла-го сло-ви-ка ты мы-ю го-ло.вушку

бла-га-сы.ло-вля-ю я твы-ю го-ло.вушку

Из схемы видно, что у каждого голоса — свой музыкальный материал и свой темп. При прослушивании общей записи улавливаются также индивидуальный ритм дыхания и произвольные паузы, после которых «отдохнувший» голос с новой энергией подключается к общему звучанию в любом участке формы. Единственным элементом, скрепляющим многоголосие, является общий опорный тон всех голосов.

Иканье — неизвестная ранее и не имеющая аналогов в русской традиционной культуре форма бессловесного вокального интонирования. Противоречивая функция *иканья* — с одной стороны, это эмоциональный фон для причетов невесты, с другой, сопровождение обрядового шествия — не могла не отразиться на специфике его музыкального языка. Здесь можно услышать элементы инструментально-сигнального и вокально-песенного начала <sup>11</sup>:

6а.

И...

„Коров вызываю“ („рог“)

То-лько дай... те мне пол... ны.ю во-люшку

<sup>11</sup> 6а. Зап. Е. Ворсулевой в д. Денёво — ЛП180—3а4,7 и 2г. Исполнители: плач и *иканье* — А. К. Ильина (1914 г. р.), сигнал — И. Г. Лобанов (1933 г. р.). Рог — деревянная труба, обмотанная берестой.

6б. Зап. Е. Ворсулевой в д. Юхово и Подберезье — ЛП179—1а12, 24 и 2620. Исполнили: песню — Е. П. Игнатъева (1905 г. р.), плач — А. А. Быстрова (1908 г. р.), *иканье* — А. И. Орехова (1905 г. р.).

66.  $\text{♩} = 110$

И...

$\text{♩} = 108$  Наделишная песня

По - до - йди - тко, ро - ана ма - ту - шка

$\text{♩} \approx 180$

А па - дай - ди - те - ка, до - бры лю - дюшки!

И на - дя - ли - те - мя, го - рыку ю си - ро - гу... [шку]

Полижанровые параллели дают возможность предположить, что *иканье* как самостоятельный жанр свадебной музыки возникло на основе интонационной сублимации его жанровых истоков — сигнала, плача и песни — и сконцентрировало в себе их обрядово-магические и эмоционально-эстетические функции. При этом, в отличие от *языка*, где голос выступает в функции инструмента, здесь преобладает вокальное начало — это бессловесная «подводка» под плач («баярки подводят под невесту»), но ориентированная на конкретную выразительность почти вербального уровня («так слова и хочется сказать» — см. публ. № 14). Выбор для интонирования гласной «и», свободно «перетекающей» от одного звука к другому, также свидетельствует об ориентации исполнительницы на вокальную мелодику (ср. с атакированным через согласные пением «языкового» голоса). Жалобно-напряженное, пронзительное, в завышенной тесситуре звучание «и» создает почти плачевый эффект. С другой стороны, преобладание восходящих квартовых и трихордовых мотивов вызывает ассоциации с активной интонацией сигнала. И, наконец, умеренный темп и нередко встречающиеся равномерные покачивания внутри замкнутых фраз (публ. № 14 и 15) роднят это вокальное интонирование на тянущемся «и» с песней без слов.

Напевы локнянских плачей одностиховые. Их можно разделить на три типа: речитативный, мелодизированный и песенный. Речитативные напевы по музыкальной структуре однофразовые. Фраза может охватывать целиком длинный стих (например, тонического трехударника 2.3.3.2, как это видно в публ. № 15) или быть намного короче, повторяясь несколько раз на протяжении одного стиха. В свободном стихе количество таких повторов произвольно<sup>12</sup>:

Сходные мотивы в публ. № 13—15 выделены посредством таких же надстрочных знаков, что и в примерах № 6а и 6б.

<sup>12</sup> Паспортные данные нотного примера см. в сноске 11 (А. К. Ильина).

7.

♩=120

Музыкальный пример 7. Две нотные системы в G-миноре. Первая система содержит ноты для фразы «То-лько дай — те мне пол- ны-ю во-лю-шку пы- ха-». Вторая система содержит ноты для фразы «диль пы-кры-со-ва-ться пы сво- ёй те... ол-лый и - зо-бу-шке». Темп обозначен как ♩=120.

Прерывистая речь, словообрывы, учащенное дыхание создают ощущение крайней взволнованности высказывания, несмотря на замкнутость каждого мотива и остигнутость мелодического развития.

Мелодизированный плач — это распетая версия однофразового речитативного напева более широкого дыхания и свободной, но соразмерной со стихом архитектурной фраз (см. выше нотный пример бб). Слоговые распевы, широкая интервалика, волнообразное движение вызывают ассоциации с песенной мелодией. В напевах песенного типа (они представлены вариантами одной формулы в публ. № 13 и 14) не только склад мелодии, но и структура приближены к жанру песни. Напев состоит из двух несимметричных фраз «перевернутой» вопросо-ответной структуры, встречающейся и в свадебных песнях: 1-я — кадансирующая (но с обязательным словообрывом), 2-я — разомкнутая. Мелострофа и стих как бы сдвинуты по горизонтали: допевание слова после второго обрыва, замыкающее стих, является музыкальным затактом к следующей мелострофе. Мелодия «пробегает» ровными восьмыми через границу формы<sup>13</sup>:

8.

Музыкальный пример 8. Одна нотная система в G-мажоре. Музыкальный пример показывает фразу «бо - я... а - ру-шки. Вы про - йдём же». Музыкальный пример 8.

Архаизм музыкального материала (преобладание децентрализованного ангемитонного звучания в узком амбитусе кварты) в сочетании с активным его развитием (постоянная игра переменных устоев и метрических акцентов, ритмическое и мелодическое микроварьирование внутри фразы широкого, песенного дыхания) придают звучанию плача особую выразительность.

Е. Ворсулевой удалось сделать две моноканальные записи одновременного исполнения плача с йканьем. В одном случае начинает «боярка» (публ. № 14), и «невеста», получив четкую настройку на кварту *a-d* (основную интонацию обеих партий), уверенно вступает в строй *a*. В дуэте постоянно слышны имитационные переключки голосов на двух сходных попевах.

Вторая запись — трехголосная (публ. № 15). Поначалу «невеста» ищет напев в нетемперированном строе, и одна из «боярок», пытаясь подстроиться, тут же бросает свою партию. Ведущая роль причетной партии в этом ансамбле сохраняется до конца: «боярки» вслед за «не-

<sup>13</sup> См. паспортные данные при № 13 в разделе «Примечания».

вестой» завывают строй на 3/4 тона. Каждая «баярка» *икает* в своем темпе и на своем материале. Их двухголосие мягко оплетает резкую, отрывистую, долбящую на ритмическом остинато восьмых речитацию плача.

В обоих примерах исполнения *плача под иканье* мы видим такое же, как в *плаче под язык*, свободное соединение разножанровых вокальных партий в традиционный полижанровый ансамбль. Каждый голос здесь — самостоятельная мелодическая линия, он стихийно подключается к другим голосам и стихийно паузирует. Линейная независимость партий приводит к случайно возникающим вертикалям. Но при этом прослеживается тенденция к звуковысотной соподчиненности суверенных полифонических линий. Здесь срабатывает природное чувство ансамбля, свойственное многим фольклорным музыкантам. Убедительнее всего демонстрируют стихийно-соподчиненные соотношения голосов в полижанровой фактуре многоканальные записи (публ. № 7 и 10).

Соединения контрастных жанров в ансамблевую форму — выработанная традицией закономерность, прошедшая «цензуру коллектива» (Р. Якобсон). Этот синтез вызван к жизни его обрядовой необходимостью. Перефразируя Ю. Н. Холопова, можно считать обрядовую функцию центральным элементом системы описанного полифонического явления, а жанр, по меткому определению Е. В. Гиппиуса, это и есть реализация функции в форме.

# ПУБЛИКАЦИЯ НОТНЫХ ЗАПИСЕЙ

## 1. НАДЕЛЁННЫЙ ПЛАЧ СИРОТЫ ПОД „СКРИПКУ“

$\frac{1}{4}$   $\approx 160-180$

Ко - рми - лец бо - жу - хна, ко... р(ы) - ми - лец пра - ве...

днйй  $\approx 150-170$

и бла - га - с(ы) - ло - ви - тка ты

Ти.ри.ри.ри...

ма - ю го - ло.ву.шку, ой - я!

ой - я! Сча - сы - ли - вой до.лю.шкый

ой! И ми - лы - е ма - и

accell.

The musical score is written for voice and piano. It features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as approximately 160-180 beats per minute. The score includes vocal lines with lyrics in Russian and piano accompaniment. There are several dynamic markings such as 'rit.' and 'accell.', and repeat signs with first, second, and third endings. The lyrics describe a orphan's lament under a violin.

жал... [ки] е ся - стри - цы.

ся - стри - цы ля - бё - ду - шки!

И ти все же вы пы - со - бра - ли - ся

на ма - ю бе - се - ду - шку.

[бе]... се - ду - шку не - вя - сё - лу - ю?

5

И то - лько же я не у - про - си - ла,

4

не ву - го - во - ри - ла

4

сво - ю ро - д(ы) - ны - ю ма - му - шку

[по] - сле - тетъ на мо - ю бе - се - ду - шку.

6

И ми - лы - е мо - и жал...[ки] е, лю - ди до бры...[е].

5

су - се - ди бли.жи.е!

Не про - пу - сти - те - тка вы Ма - мо -

rit.  
нью ро - ди.те.лку к ду.бо - вы - му сто.ли.ку?

И на - дя - ли - тка ты ма...

ю го - ло - ву - шку сча.с(ы) - ли.вой до.лю.шкой,

ой.я! <Ой, я больше не могу>

2. ПЛАЧ НЕВЕСТЫ НА ВЕЧЕРИНЕ ПОД „СКРИПКУ“

1  $\text{♩} = 146$

Кор-ми-лец бо-жу-хна! Ой-я!

2  $\text{♩} = 112$

Ти-ри-ри-ри, ри-ри-рили-ри...

[кор]-ми-лец прав-судный!

Бла-го-сло-ви-ка ты мо-ю, мы-ю го-

ло-у-шку до-лей сча-сты-цем

и до-брым здо-ро-вьи-цем. <Ой, я даже заплакала.>

3. ПЛАЧ ПРИ НАДЕЛЕ ПОД „СКРИПКУ“

$\text{♩} \approx 270$

$\frac{1}{4} \text{ } \text{♩} = 80$

Ро-ди-те-

Тай да дай, дай, тай да, да да...

ли мо-и, ро-ди-те-ли род-ны-е! А ку-даж

ассей.

вы мо-ю го-ло-ву-шку зы-ро-ди-ли? Мо-и ро-ди-те-

ли(о)пра-вля-с-те в чу-жу-ю се-мей-ку. Ро-ди-

те-лка мо-я, ро-д(ы)-на-я ма-мушка! Под-хо-

ассей.

ди-тка кмо-е-му сто-лу, к ду-бо-во-му сто-ли-ку!

4. ПЛАЧ НЕВЕСТЫ-СИРОТЫ ПОД НАДЕЛЯННУЮ

(ДВОЙНОЙ ЯЗЫК)

$\text{♩} = 120$

Ни.на - да тры.на ри.ра,ри.ра ни - на...

Тай да.ди.ли.ля, ни.на, ри.ра,ри.ра рай - ра...

На - дя - ли ж ты, ма - му - лю - шка, и до - лю.шкой, и

Ра.ссту - пи.тесь вы, лю.ди

сча.стий.ком, и до - брым шо - ро.вем!

2 //

до-бры-е! А про-пу - сти-те мой во ро-дно-ва та - ту-люшку!

1  $\approx 240$

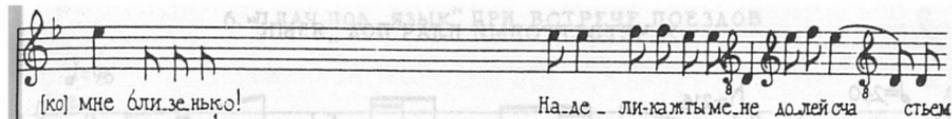
Ра-ссту-пи-тесь, лю-ди до-бры-е!

$\frac{1}{4}$  ♩ = 96

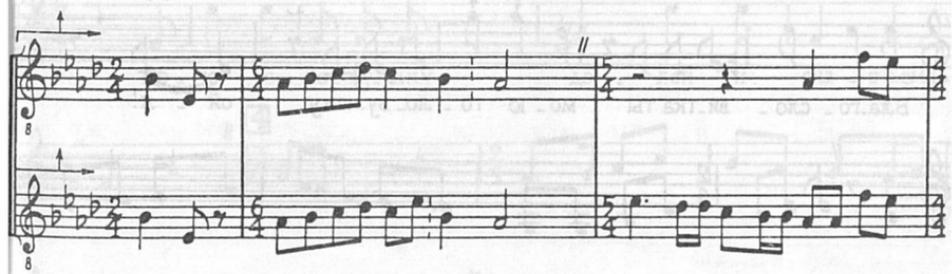
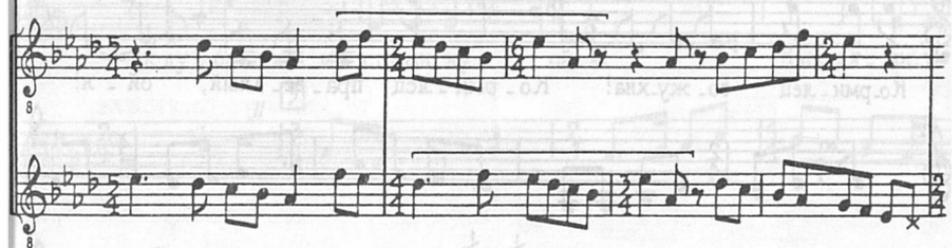
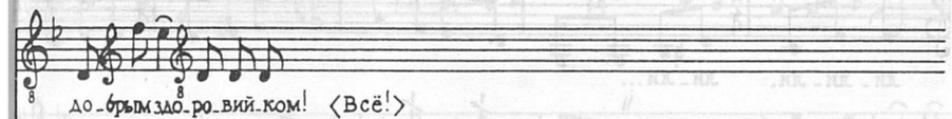
$\frac{1}{4}$  Про-пу - сти-те та - ту-люшку ко мне бли зень-ко -

$\frac{1}{4}$  ты ж мне ра-ска-жи та-ту-люшка, где ты был. По-дой - ай-каж ты

[ко] мне бли-зе-нько! На-де-ли-кажты ме-не до-лей о-ча-стьем



до-брым здо-ро-вий ком! <Все!>



5. ЧЕТВЕРГОВЫЙ ПЛАЧ ПОД „ЯЗЫК“

1  $\text{♩} = 240$   $\text{♩} = 216$

Ко-рми-лец бо-жу-хна! Ко-рми-лец пра-ве-аный! Ой - я!

2  $\text{♩} = 80$

Ли-ля-ля, ли-ля-ля-ля

2  $\text{♩} = 88$

ли - ли - ли, ли - ли...

1

Ко-рми-лец бо-жу-хна! Ко-рми-лец пра-ве-аный, ой - я!

2

Бла-го-сло-ви-тка ты мо-ю го-ло-ву-шку, ой - я!

11

Сча-стливой дол-ляш-кой, ай! До-брый го-ди-нуш-кой! Ой - я, Во-же мой!

6. ПЛАЧ ПОД „ЯЗЫК“ ПРИ ВСТРЕЧЕ ПОЕЗДОВ

♩ = 96

Та - ля, ли - ля      ли - ли ля - ли      ля ля ли      ля      ля...

♩ = 72

По - дой - ди - те - тка,      мо - и ро - ди - те - ли,

2

Ка - ду - бо - во - му сто - ли - ку,      ой - я!      Мы - дя - ли - те

мо - ю го - ло - ву - шку      до - лей и сча - стьем,

3

сча - стли - вой до - люш - кой!

4

сча - стли - вой до - люш - кой!

5

сча - стли - вой до - люш - кой!

жа - лка  
 ро - ди - те - лка, ро - дны - я ба - бу - шка!  
 У - стань - ка ты в тём - ным у - го - лышке,  
 ой - я! И пы - ака - ти - ся к ду - бо - вы - му  
 сто - ли - ку, ой!

1  
 2  
 6  
 7  
 8  
 9

7. ПОНЕДЕЛОЧНЫЙ ПЛАЧ

ЗАМЕННОЙ МОЛОДОЙ ПОД „СКРИПКУ“

$\text{♩} \approx 88$

1

...мы - ю го - ло - ву - шку ой сча - сы -

$\text{♩} = 80$

2

Ра - ра ри - ра ра - ра ра - рари - ра - р

3

ли - вой до - лю - шкой.

1

И вымо - и ро ди - те - ли!

2

Бла - го - сло - ви - те - ка вы мы -

3 3

ю го ло-ву-шку, ой! И ны - дя -

ли-тя вы мы - ю го-ло-ву-шку, ой!

И пы - дай - ди - те - ка вы, мы -

и ро-ди-те-ли, ой! К ду - бо -

вы - му сто-ли-ку, ой! К на - бе -

1

-ри - стым ска-тер-тям, ой! И рас-сту-ли-те-ся вы,

2

до-ó(ы) - ры - е лю - дцы, на че -

ты - ре сто - ро-ну-шки! И про - пу-сти-те-ка

вы мо - ю ма - м(ы) - ку- ро - ди те-лку... Ой!

2

8. ГОЛОШЕНЬЕ НЕВЕСТЫ ПОД НАДЕЛЯНУЮ

$\text{♩} \approx 220$  *accel.*

Ды спа-си - бо та - бе,  
Та - ля - ля, ля.ля.ля ли...

$\text{♩} = 120$

Са-шенька, мой бра-тец, [за] тво - ё на - де - лей-ни - це!

Да-на сча - стье та - бе все!

Ды спа-си - бо та-бе, На - та-шенька, за тво.

- ё на - де - лей-ни - це! Ой - я, Бо - же мой!

Ды спа-си - бо та - бе, Во - ле - нька, тво - ё на - де -

лей - ни - це! Ды спа-си - бо та - бе, Ма - ри - ян - ка, зы

тво - ё на - де - лей - ни - це! Да спа-си - бо та - бе,

На - та - ша, тво - ё на - де - лей - ни - це! И дай сча - стья вам

Бог, дай вам Бог здо - ро - вью - шка, ой - я!

9. ГОЛОШЕНЬЕ НЕВЕСТЫ ПОД НАДЕЛЁННЫЙ МАРШ

♩=112

Та - ри ра рам та ра.ри ри - ра, ри - ра...

♩=220

По-ахо - ди - ка, ма - му.люшка! И по-ахо - ди - ка

По-ахо - ди - ка, ма - му.люшка! И по-ахо - ди - ка

ро - ди.те.лка!

ро - ди.те.лка!

На.дя.ли.ка, ма - му.люш...[ка] ро - ди.те.лка,

На.дя.ли.ка, ма - му.люш...[ка] ро - ди.те.лка,

и до - люшкой, и сча.стий.ком. и до -

и до - люшкой, и сча.стий.ком. и до -

брым и зло - ро-вий.ком.  
 От-гу-ля-ла  
 я, ма - му - лю - шка! От-гу - ля - ла я,  
 ро - ди.те.лка! И в до - лю -  
 шках, и в сча-сти-йцах! Я ж те - пе - ря, ма.му.лю.шка,

5  
 6  
 7

о-тка-чусь<sup>те</sup> бе да-лё-ко,

о-тка-чусь<sup>я</sup> вы-со-ко, ой, ой!

2

А<sup>9</sup> у чу-жу-ю сто-ро-нушку, к чу-жим я лю-ди

до-брым... При-хо-ди-ка, ме

му-лю-шка, про-ве-ды-вать,

ро - ди - телка!

11

А хоть ре - де - нько, не - ча - сте - нько...

Как мне жить при - де - тся

12

в чу - жих лю - дях?

до - чу - шки



1  $\text{2/4}$   
со - би - ра - е - шь - ся, ми - ла - я, ро - дны - я ты жа - лка - я,

3 [5]  
на па на на

$\text{2/4}$   
ох! Мо - я до - чу - шка, в чу - жи - е лю - ди йдешь!

да - ри, да - ри дей м... [закр. ртом]

1  
Как я бу - ду тя про - во - жать, ты мо - я до - чу - шка, ай - я, жа - лкы - я!

3 [6]  $\text{♩} = 112$   
Та - та дай та - ри, тай - та, ра - да да - да, де - ли да...

3 [7]

3 [8]

$\text{♩} = 60$   $\text{♩} = 70$   
До - чу - шка мы - я, ку - да ты по - ля -

3

ГОЩЕНИЕ МАТЕРИ

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 128$

тишь, у ка - ку - ю сто - ро - (о) -

3

9

ну - шку? Про - во -

жай... [ю] ско - ро, про - во - жай...

3

10

мо - ю го - лу - бу - шку... [Не могу:  
у мене голосанет]

3

3

11. ПЛАЧ НЕВЕСТЫ-СИРОТЫ ПОД НАДЕЛЬНЫЙ МАРШ

♩ = 120-130

2

Ти - на - на, ра - ра - ра, рай на - на...

1

3  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$

Ра - сы | ту - ли - те - ся, ра - зой - ли - тесь,

2

су - се - аш - ы до - бры - е.

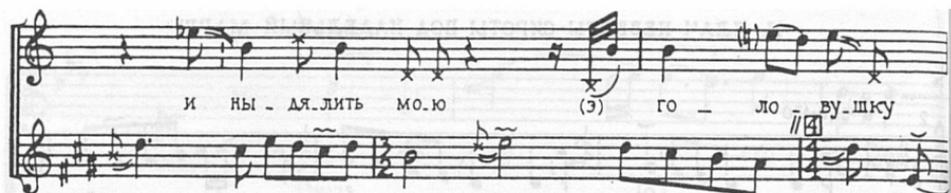
а лю - аш - ы жа - (а) - лки... [е]. Вы пры - вя - ли - те,

$\frac{2}{3}$   $\frac{1}{3}$

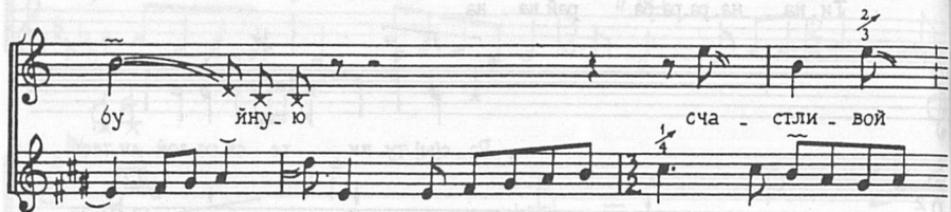
пры - пу - сти - те мо - их ро - ди - тель

3

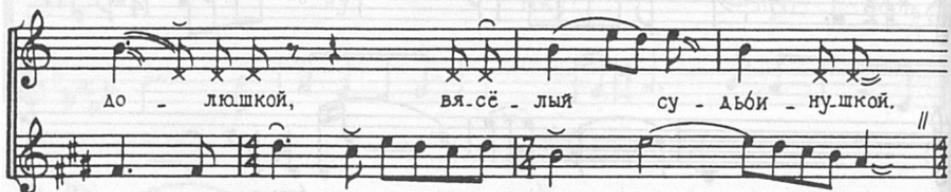
И ны - дя - лить мо - ю (э) го - ло - ву - шку



бу йну - ю сча - стли - вой



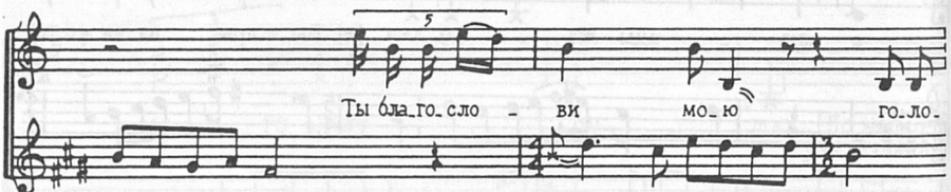
до - люшкой, вя - се - лья су - а́бьи - нушкой.



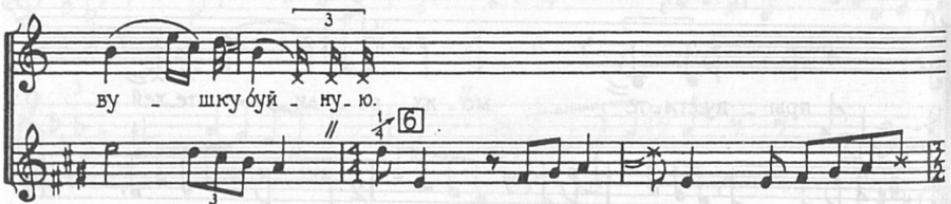
5 А ко - рми - лед ро - ди - мый та - гу - шка!



Ты бла - го - сло - ви мо - ю го - ло -



ву - шку буй - ну - ю.



и та



# 12. ГОЛОШЕНЬЕ НЕВЕСТЫ ПОД НАДЕЛЬНЫЙ МАРШ

(ДВОЙНОЙ ЯЗЫК)

$\text{♩} = 120$

2

Той ри на та - ра ри на ри ...

$\text{♩} = 80$

$\text{♩} = 120$

3

Ри - ля, ри ля, ри на - на ...

♩=240 4/4

1 (H) Мо я го-лу-бу-шка, ро-дна-я

2

3 ма-му-шка! [По]-дой-ли-ка, ро-

ди-те-лка, бли-же к сто-

ло-чку! На-де-ли-ты, мо-я ро-ди-те-лка, до-

лю-шкой сча-стли-вой, до-лю-шкой хо-рошей...

13. ПРИГЛАШЕНИЕ КРЕСТНОГО „В КАНУН СВАДЬБЫ“

$\text{♩} = 192$

То\_лько пой\_дё\_мы же, мо\_и\_ - тя же и  
 ми\_лы\_ - е ши бо\_я... (а)-ру\_шки, вы про\_йдём же по  
 е\_той же ши\_ро\_кой ву... (у)-ли\_це

„Невеста в сердке плачеть: ты плачешь,  
 а боярки по бокам тебе подводят“

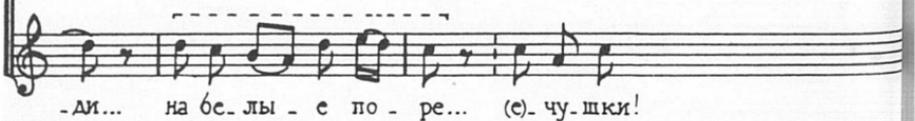
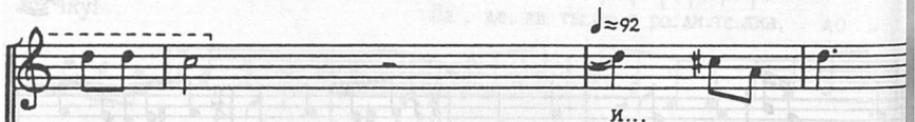
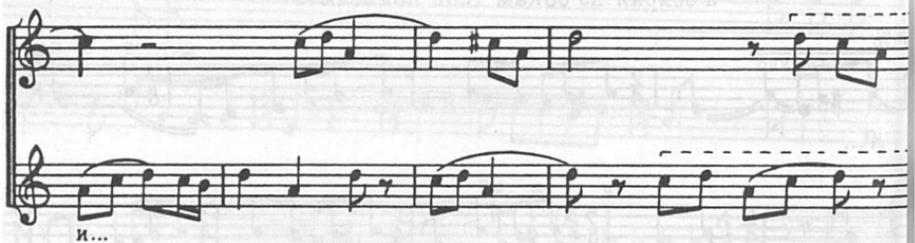
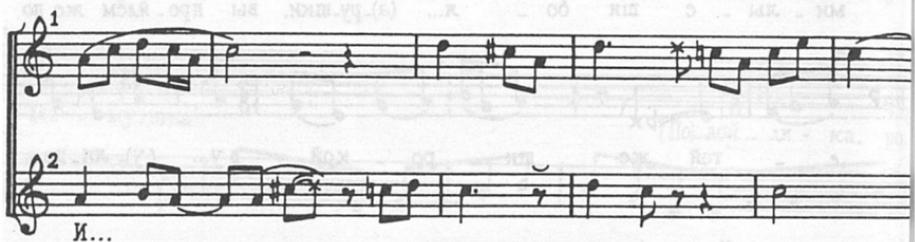
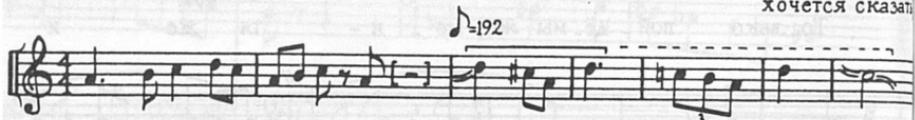
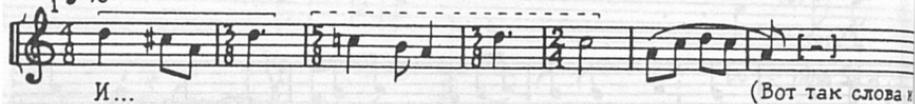
$\text{♩} = 96$

И...

(„А невеста плачеть под ихний голос“)

14. ВЫХОД НЕВЕСТЫ С БОЯРКАМИ НА УЛИЦУ

A  $\text{♩} = 76$



В

1. „А невеста таким манером говорит:“

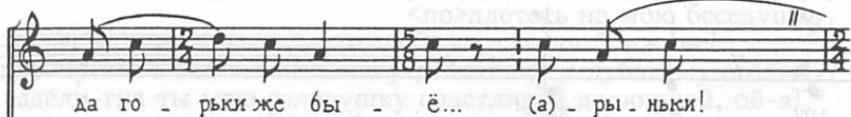
♩=180



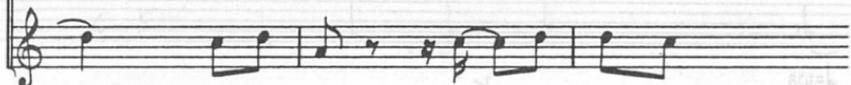
О\_хти, что(ха) по\_и\_дё\_мте\_ка вы(хы) май...



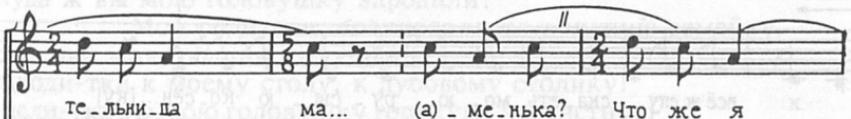
И...



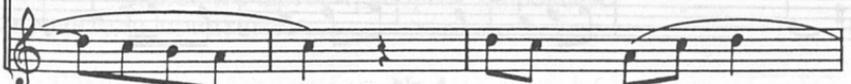
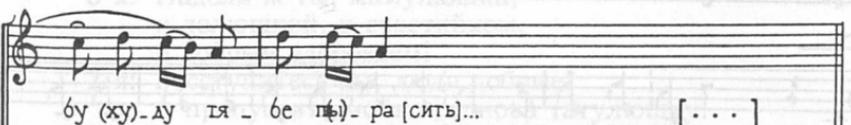
да го\_рьки же бы\_ё... (а)\_ры\_ньки!




Что же та\_к(ь), где ж тут мо\_я же ра... ро\_ди\_

те\_льни\_ца ма... (а)\_ме\_нька? Что же я

бу(ху)-ду тя\_бе п(ь)-ра [сить]... [...]



15. СЦЕНА ГОЛОШЕНИЯ В СВАДЕБНОЕ УТРО  
 (Боярки приводят невесту из бани, вводят по избе, чешут косу)

**A**  $\text{♩} = 96$   $\frac{1}{4}$

Пы - дай - ди - те ж, мо - и ми - лы - е по -

$\text{♩} = 72$   
И...

$\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$

ару же - ньки!

(...)

**B**  $\text{♩} = 108$   $\frac{1}{4}$

И всё по - ходить мо - я ми - ла - я ся - стри - ца,

$\text{♩} = 110$   
И...

$\text{♩} = 96$

И...

$\frac{1}{4}$

и всё ж спу - ска - еть мо - ю ру - сы - ю ко - сён... [ку]

$\text{♩} = 214$

и всё пля - теть иж мо - я ми - ла - я ся - стри - ца

... на - с по - ре... (с. чу. лки)

# ТЕКСТЫ ПЛАЧЕЙ <sup>1</sup>

## № 1

Кормилец-божухна, кормилец праведный!  
И благослови-тка ты мою головушку, ой-я! ой-я! счастливой  
долюшкой, ой-я!  
И милые мои, жал<ки>е сестрицы, сестрицы-лебедушки!  
И ти все же вы пособралися на мою беседушку, <бе>седушку  
нёвясёлую?  
И только же я не упростила, не вуговорила свою родню мамушку  
<по>длететь на мою беседушку.  
И милые мои жал<ки>е, люди добрые, суседи ближние!  
Не пропустите-тка вы мамоньку-родителку к дубовому столику?  
И надёли-тка ты мою головушку счастливой долюшкой, ой-я! \*  
(Ой, я больше не могу...)

## № 2

Кормилец-божухна! Ой-я!  
<Кор>милец праведный!  
Благослови-тка ты мою, мою головушку  
долей-счастьцем и добрым здоровьицем! \*  
Милые мои добрые людцы, родные сестрицы, брахальки-соколы!  
И благословите ж вы мене счастливой долюшкой!  
(Ой, я даже заплакала — так слёзно играет).

## № 3

Родители мои, родители родные!  
А куда ж вы мою головушку зародили?  
Мои родители, <о>тправляете в чужую семейку.  
Родителка моя, родная мамушка!  
Подходи-тка к моему столу, к дубовому столику! \*  
Надели-тка ты мою головушку горькую, несчастную  
долей и счастьем, добрым здоровьем!  
Мои родители приятные!

## № 4

- 3-я: Надели ж ты, мамулюшка,  
и долюшкой, и счастийком,  
и добрым здоровьем!  
2-я: Расступитесь вы, люди добрые!  
А пропустите мойво родновà татулюшку!  
1-я: Расступитесь, люди добрые!  
Пропустите татулюшку ко мне близенько —  
Ты ж мне Расскажи, татулюшка, где ты был!

<sup>1</sup> Для того, чтобы сосредоточить внимание на смыслово-содержательной стороне плачей, их тексты здесь даются ближе к литературному написанию, тогда как под но-  
ами они же приведены в транскрипции, полностью отражающей устное произнесение.

\* Здесь и далее одной звездочкой отмечен конец текста в нотировке.

Подойди-ка ж ты <ко> мне близенько!  
Надели-ка ж ты мене долей-счастьем,  
добрым здоровийком! (Всё!) \*.

№ 5

Кормилец божухна! Кормилец праведный! Ой-я!  
Кормилец божухна! Кормилец праведный, ой-я!  
Благослови-тка ты мою головушку, ой-я!  
Счастливой долюшкой, ай!  
Добрый годинушкой! Ой-я, Боже мой! \*

№ 6

Подойдите-тка, мои родители, к дубовому столику, ой-я!  
Наделите мою головушку долей и счастьем,  
счастливой долюшкой!  
Жалка родителка, родная бабушка!  
Устань-ка ты в тёмным угдышке, ой-я!  
И подкатися к дубовому столику, ой! \*.

№ 7

...мю головушку, ой, счастливой долюшкой.  
И вы мои родители!  
Благословите-ка вы мою головушку, ой!  
И надёлите вы мою головушку, ой!  
И подойдите-ка вы, мои родители, ой!  
К дубовому столику, ой, к набёрстым скатертям, ой  
И расступитесь вы, добрые людцы, на четырёх сторонушки!  
И пропустите-ка вы мою мамку-родителку... Ой! \*

№ 8

Да спасибо тебе, Сашенька, мой братец, твоё наделейнице!  
Да на счастье тебе всё!  
Да й спасибо тебе, Наташенька, за твоё наделейнице! Ой-я,  
Боже мой!  
Да спасибо тебе, Воленька, твоё наделейнице!  
Да спасибо тебе, Маринка, за твоё наделейнице!  
Да спасибо тебе, Наташа, твоё наделейнице!  
И дай счастья вам Бог, дай вам Бог здоровьюшка, ой-я! (Всё!)

№ 9

Подходи-ка, мамулюшка!  
И подходи-ка, родителка!  
Надели-ка, мамулюш<ка> родителка,  
И долюшкой, й счастливым,  
И добрым здоровийком.  
Отгуляла я, мамулюшка!  
Отгуляла я, родителка!  
И в долюшках, й в счастливых!  
Я ж теперя, мамулюшка,

откачусь <от> тебе далёко,  
откачусь я высоко, ой, ой!

А у чужую сторонушку,  
к чужим я людям добрым...

Приходи-ка, мамулюшка,

Проведывать, родителка!

А хоть реденько, несчастенько...

Как мне жить придётся  
в чужих людях?

#### № 10

1-я: Милая, родная ты моя жалкая,  
куда ты так собираешься,  
милая, родная ты жалкая, ох!

Моя дочушка!

в чужие люди идёшь!

Как я буду тя провожать,  
ты моя дочушка, ай-я, жалкая!

2-я: Дочушка моя, куда ты полетишь,  
у какую сторонушку?

Провожа(й) <ю> скоро, провожа(й) <ю> мою голубушку... жуу  
(Не могу, у мене голоса нет).\*

#### № 11

Расступитесь, разоидитесь, суседцы добрые,  
а людцы жалки<е>!

Вы проведите, пропустите моих родителей  
и наделить мою головушку буйную

счастливой долюшкой, весёлый судьбинушкой

А кормилец родимый татушка!

Ты благослови мою головушку буйную.\*

Родителка-мамушка моя родная!

И надели мою головушку горькую

счастливой долюшкой, весёлой судьбинушкой!

Спасибо, родители вы мои родные,  
за ваше гулянийце, за ваше красованьице!

Увволю й я у вас на красовалася, ой!

#### № 12

Моя голубушка,

родная мамушка!

<По>дойди-ка, родителка,

ближе к столочку!

Надели ты, моя родителка,

долюшкой счастливой,

долюшкой хорошей... \*

Только пойдём же, мои-тя же и милые же боя... (а)рушки,  
 вы пройдем же по етой же широкой ву... (у)лице \*  
 Мы зайдём же к своему крё... (о)стному ба... (а)тюшке,  
 чтоб пришёл же в мою да... мою й тёплу изо... (о)бушку,  
 баславил ба свою ён жа... свою крестницу Ма... (а)лanyю.  
 И я довольна буду вам... и мой же крёстный ба... (а)тюшка,  
 не забудь же ты маёй жа... великой про... (о)сбыки  
 и приходи в мою ету... в тёплую ж изо... (о)бушку!  
 Да зайдём жа ещё, мои... гордые боя... (а)рушки,  
 к своей любимой крёстной... крёстной только тё... (о)тюшке,  
 чтоб пришла б ина миня на... наделила, басло... (о)вила  
 и моя б крёстная всё... крёстная всё тё... (о)тюшка  
 в мою тёплую да... тёплую ж изо... (о)бушку.  
 Не забудь ты моя ты... милая крё... (о)стнинька,  
 баславиви свою да... крестницу и племя... (а)нницу!  
 Баслави ты меня Христом... Христом только Бо... (о)женькой!  
 Только знаешь, ты моя ми... милая ты хрё... (о)стнинька,  
 что ж отдали ж меня роди... родитель жа ба... (а)тюшка,  
 что продумал ён мою е... ету буйную голо... (о)вушку  
 в чужи добрые ето... в чужи добры лю... (у)дюшки.  
 Только некому ведь закинуть... за меня ето ла... и ласкового  
 сло... (о)вечка,  
 как продумать жа мою е... ету буйную голо... (о)вушку.  
 Ты ж что ли знаешь же, моя крё... и крёстная же и тё... (о)тюшка  
 не поперечила ты своёмю... своему братцу милё... (о)шенькому,  
 а моёмю роди... (и)телю-ба... (а)тюшке,  
 что про... промю... про мою буйную голо... (о)вушку...  
 (Ой, спуталось, не так пошло).

## № 14

## Б

Охти, что(ха) пойдёмте-ка, вы ма...<и> и да горьки же баё... (а)рыньк  
 Что ж так где ж тут моя же ра... родительница-ма... (а)менька?  
 Что ж я буду тебе про...<сить>...  
 Что пусти(хи)-тка ты ж ме<ня> на широкую ву... (у)лицу,  
 что прикликну я ж сва...<его> да братца же роднё... (о)шенька!  
 Расступитесь вы ж, со...<седи> да людёшеньки до... (о)брые!  
 Пропустите-ка вы ж ме...<ня>...  
 (Ну, ладно, сбилась).

## А

Подойдите ж, мои милые подру...женьки \*\*  
 и устрельните ж меня из тёплой ба... (а)нюшки!  
 И всё ж пойдёте ж, мои милые подру...женьки,  
 и всё ж пойдёте по етой узенькой доро...женьке,  
 и всё ж пойдёте к моим жал... (ы)ким роди... (и)телям!  
 Ох, подошла я к этим ду...бовым кры... (и)лечкам...  
 Ох, всё открывает моя жал...кая ма...тушка,  
 ох, открывает ету всё дубо...вую дверь.  
 Ох, всё пришли ж мы в тёплую изо...бушку,  
 и всё ж похожу ж по етой тёплой изо...бу...шке,  
 ох, подойду я к своей только кроватишке,  
 ох, толь<ко> погляжу ж я на свою дубовую кроватишку,  
 ох, погляжу, что не усypать на етой дубо...вый кровя<тушке>,  
 и всё ж не лёживать на етой пухо...вой подушечке!  
 Ох, всё ж похожу ж за своей милой подруженькой  
 и всё же по етой тё...плой изобушке.  
 И всё ж сажают меня ми...лые подруженьки  
 и всё ж на дубовую скамеюш...<ку>.

## Б

И всё подходить моя милая сястрица\*\*  
 и всё ж спускает мою русью косён...<ку>,\*\*  
 и всё плетёт иж моя милая сестрица \*\*  
 и всё ж еты алые ленто...<чки>.  
 И как сплетает моя милая сестрица  
 и всё ж еты алые ленточки.  
 И как погляжу-ка я, и милы сестрицы, и родные бра...<тцы>...  
 (Всё!)

\*\* Двумя звездочками отмечены стихи, данные в нотировке в разделе «Публикация нотных записей».

Представленный материал — это расшифровки полевых магнитных фонограмм записей, сделанных, по возможности, целиком, чтобы дать представление о процессе развития каждого текста. Нотировки выполнены с учетом микроальтерации, специфики вокального интонирования, ритмических и метрических особенностей фольклорной музыки — по правилам аналитической нотации. Общее завышение и занижение строя показано стрелкой над ключом  $\uparrow$  или  $\downarrow$ . Новые ключевые знаки на следующей нотной строке механически отменяют предыдущие. В большинстве причетных текстов нет обозначений размера, так как метрика там постоянно меняется вместе со структурой свободного стиха. Тактовая черта — знак чисто метрический (а не структурный): сплошная вертикаль — сильный акцент, пунктир — слабый акцент. Продолжительные паузы между повторами фраз и построений не высчитаны: они всегда стихийны и принципиального значения в форме не имеют. Исключение составляют лишь причетная партия в публикации № 1, где специально высчитаны размер и паузы — для демонстрации метро-ритмической структурной свободы голосов в дуэте. Случайная исполнительская пауза (разговорная вставка, забытый текст, кашель и пр.) показана знаком <—>, а пропуск плохо прослушиваемого текста — знаком <...>. Поэтический текст и комментарии исполнителей записаны с соблюдением диалекта и особенностей звучания распетого слова.

Публикации расположены в последовательности, учитывающей их географическое и музыкальное родство. ВС — Велижский р-н Смоленской обл., ГВ — Городокский р-н Витебской обл., ЗТ — Западновинский р-н Тверской обл., ЛП и УП — Локнянский и Усвяцкий р-ны Псковской обл.

Звукозаписи сделаны Е. Ворсулевой (№ 13—15), А. Неволовичевой (№ 5 и 6), Е. Разумовской (№ 1—3, 7, 10—12), А. Ромодиным (№ 4 и 9), А. Финченко (№ 8).

Авторы нотировок: М. Журавлев (№ 11), В. Радченков (№ 2), Е. Разумовская и А. Феденев (№ 1). Все остальные нотировки, музыкальная редакция работ других нотировщиков и расшифровка всех поэтических текстов и комментариев исполнителей выполнены мною.

1. Зап. 5 июля 1971 г. в д. Шепуново Усвяцкого р-на Псковской обл., пленка дорожка «а», № 4 (=УП71—7а4).<sup>1</sup> Исполнители: 1. У. И. Закревская (1903 г. р.), 2. О. Ф. Сергеева (1922 г. р.).

Языковая партия звучит ладово и высотно устойчиво, с постоянной игрой метрических акцентов. Мягкое, плавное скольжение голоса в сочетании с ювелирным микрораварьированием при сохранении устойчивого строя как нельзя лучше имитирует хорошо настроенный инструмент в руках талантливого скрипака.

2. Зап. в д. Глазуново — УП78—49а8. Исполнители: 1. А. Ф. Ефремова (1900 г. р.), 2. А. Н. Федорова (1887 г. р.). Несмотря на заявленный заранее обрядовый сюжет («вечерина»), «невеста» исполняет текст надельного плача. Мотив надельного благословения как символ «счастливой долюшки, доброй судьбинушки, крепкого здоровья» молодых встречается в большинстве собранных свадебных причетов, независимо от места и назначения их в обряде. Этот же мотив преобладает и в публикуемых текстах.

<sup>1</sup> Далее указания на шифр фольклорного архива Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова даются только в сокращенном виде.

3. Зап. в д. Курьяново — УП73—4а14. Исполнители: 1. А. В. Усанова (1907 г. р.), 2. А. К. Шаховская (1895 г. р.). Первоначальное «плавание» верхнего голоса и сдвиг нижнего на полтона можно объяснить их стремлением «подтянуться» друг к другу.
4. Зап. в д. Михайленки — ВС78—16а4,5. Исполнители: 1. А. А. Селезнева (1933 г. р.), 2. М. А. Туренкова (1928 г. р.), 3. А. Н. Чепельникова (1914 г. р.). Певицы произвольно менялись партиями, на ходу подхватывая друг друга. В партии двойного языка «stalkиваются» две версии одного мотива в момент их имитационнообразного проведения. Здесь также видно, как происходит высотная взаиморегулировка партий: сначала двойной язык «колеблется» на четвертитонах между  $As - A - As - G$ , соответственно плач вступает на  $\frac{1}{d^1}$ ; вторая версия плача звучит в устойчивом бихорде  $e^1 - d^1$ , вслед за ним язык берет  $d^1$  на четверть тона выше и из высокого строя после третьей версии плача  $f^2 - es^2$  поднимается к высокому  $As$ .
5. Зап. в д. Маслюки — УП71—6а12. Исполнители: 1. В. К. Куропаткина (1905 г. р.), 2. А. И. Слепцова (1914 г. р.). Исполнительница языка сначала бросает свою партию, «споткнувшись» о диссонанс  $b-h$ , но затем, «оттолкнувшись» от верхнего устоя  $e^2$  и получив таким образом опору на  $C$ , она твердо держит строй, несмотря на нетемперированное «плавание» плакальщицы.
6. Зап. в д. Ладоги — УП71—6623. Исполнители: 1. В. А. Шитова (1931 г. р.), 2. Е. А. Пискунова (1913 г. р.). Редкая устойчивость языковой партии — 9 проведений на одной высоте почти без варьирования — удерживает плакальщицу в пределах одного тона  $es^2$ , трактуемого, впрочем, по-фольклорному широко.
7. Двухканальная запись «живого» обряда сделана 20 января 1980 г. в д. Лукаши — УП—11а1 и 12а1. Начало отсутствует, так как исполнение застало собирателей врасплох. Исполнители: 1. «молоды» — Т. А. Марченко (ок. 60 л.), 2. «скрипка» — А. М. Марченко (1921 г. р.).
8. Зап. в д. Авсейково — УП75—25625. Исполнители: 1. П. М. Красикова (1908 г. р.), 2. А. М. Грибалева (1920 г. р.). С этой публикации начинается новый раздел маршевой музыки — второго типа, с преобладанием европейской стилистики.
9. Зап. в д. Молитвино — УП76—13а6. Исполнители: 1. А. Г. Лапа (1904 г. р.), 2. М. И. Лапа (1923 г. р.). Обе певицы обладают замечательными музыкальными и артистическими способностями. Язык звучит легко, весело, плавно, явно подражая скрипке, все пассажи исполняются с инструментальной четкостью, по-инструментальному точно выдерживается строй на протяжении 12-ти проведений. Поразительны здесь импровизационная свобода и изобретательность варьирования «простенького» материала в неквадратной структуре при точном соблюдении гармонического квадрата  $Fis - Cis - Gis - Cis$ . Плач также звучит «в образе»: нервно-напряженно, с разрывом на две октавы короткой фразы (7—9 слогов). При этом удерживается основной опорный тон  $fis^2$  — явно со слуховым ориентиром на яркое субдоминантовое начало маршевой темы.
10. Двухканальная запись в д. Коровницы — УП80—6640, 41 и 2617. Исполнители: 1. М. М. Шумаркина (1918 г. р.), 2. А. А. Шумаркина (1920 г. р.), 3. С. Ф. Гусакова (1920 г. р.). Партия «гармони» звучит энергично, задорно, с подчеркнутой атаккой каждого звука. Для наглядности певица «выжимает меха» из табуретки, которую держит в руках. С. Ф. Гусакова — прославленный в своей округе мастер «игры на языке»: в ее репертуаре набор всех традиционных наигрышей, с молодых лет она — желанный гость на любой вечеринке. Интересно, что большинство ее языков, записанных в разное время, независимо от жанра звучит в строе  $Des$  или  $D$ . И здесь устойчивое звучание языка в строе  $Des$  не поколебали ни высотный сдвиг плача на терцию вниз, ни смена его ладового наклонения. Обе голдсницы — родственницы и ровесницы, всю жизнь прожившие в одной деревне, но они по-разному трактуют трихордовую формулу плача, что лишний раз свидетельствует о свободе реализации формульного напева в традиционном исполнительстве.
11. Зап. в декабре 1979 г. в Ленинграде на пластинку фирмой «Мелодия» (пластинка не была выпущена). Исполнители: 1. О. Ф. Сергеева (1922 г. р.), 2. А. С. Шторнова (1914 г. р.). Интересно сравнить публикуемый здесь плач с сольным сиротским голошеньем, исполненным О. Ф. Сергеевой при записи на пластинку в 1973 г.:

1. Мокшанце С. Я. Исчислен, исчисленки и крестная сила. СПб., 1903. С. 300. Мокшанце С. Я. Речеугол в русской традиционной культуре. СПб., 1974. С. 84—85.  
2. Лихачевский Я. В. Искусство села. Дорожное. М., 1959. С. 131. Гладыш С. И., Черепко Я. М. Проложные песни. М., 1970. С. 30. Землянская И. Х. Песни крестьянских праздников. Л., 1970. № 630.

9.  $\text{♩} = 72$

Ой, ра - сту - пи - тесь, ра - зо - йди - тесь, до - ба - ры - с

ЛЮ - ацы, жа - лки - е су - се - ацы!

Если сольный причет звучит спокойно, в среднем регистре, исполняется вполсилы в мягкой, песенной манере и отличается высотой, ладовой и структурной устойчивостью (большестерцовый ангемитонный трихорд  $gis^1 - fis^1 - e$ ; трехчастная строфа  $авв$ ), то в сочетании с языком музыкальное лицо плача как бы искажается: он звучит на квинту выше в квартговом трихорде с нетемперированно меняющимися верхними ступенями ( $e^2 - d^2 / cis^2 - h^1$ ), его метрика и архитектоника стали свободными ( $авв ав + ав + ав + а + ав$ ). «Оттолкнувшись» от  $h^1$  в момент остановки языка на временном устое, плакальщица удерживает его до конца, и это в сочетании с основной интональностью марша  $A - dur$  создает постоянное «биение» секундовых битональных связей. Зная лирическую проникновенность пения О. Ф. Сергеевой и ее природный артистизм, можно понять, что звучание плача под язык возродило в воображении певца реальную полижанровую ситуацию и вызвало естественную для обряда экспрессию.

12. Зап. в д. Халипы — ГВ77—6634. Исполнители: 1. М. Е. Пентухова (1902 г. р.), 2. А. Н. Винокурова (1911 г. р.), 3. Д. Д. Кузасьева. Партия двойного языка сокращена: материал между знаком \* и началом причета повторяется трижды с незначительным варьированием. Стабильный строй  $B$  языка сразу же сбивается вступившим «поперек» причетом, и политональное соотношение двух жанров сохраняется до конца.

13. Зап. в д. Дрёпино — ЛП80—3а31. Исполнитель: М. Г. Лигарова (1904 г. р.). Певца постепенно завывсила плач на полтора тона.

14. Зап. в д. Денёво — ЛП80—3а5, 6. Исполнители: 1. У. М. Чистяко (1894 г. р.), 2. М. Ф. Федорова (1904 г. р.). Между разделами А и Б в фонозаписи нет перерыва: певцы поменялись партиями «на ходу», и словесная фраза, открывшая раздел Б, «наступила» на каданс *йканья* раздела А.

15. Зап. в д. Подберезье — ЛП79—2620. Исполнители: 1. М. К. Кондратьев (1903 г. р.), 2. А. И. Орехова (1905 г. р.), 3. М. М. Андреева (1917 г. р.).

<sup>1</sup> Далее указаны на шифр фольклорного архива Петербургского музыкального общества им. Н. А. Римского-Корсакова даются только в сокращенном виде.

З. И. Власова, М. А. Лобанов

## ПОХОРОНЫ ДУДАРЯ

(песня и обряд)

Мотив проводов некоего покойного мифологического персонажа широко известен в календарных обрядах многих европейских народов, в том числе и у славян. У русских это похороны Масленицы, русалки, Костромы, Ярилы и т. д., вплоть до безымянных. В Моравии подобной роли выступают Морена, кузелки, кузелицы, смртницы, болгар, сербов, хорватов и др. — бадняк и т. д.<sup>1</sup> Обряды во многом сходны по составу действий: устройство чучела из дерева, тряпья и соломы, одетого мужчиной или женщиной — в зависимости от местного толкования обряда; траурная процессия, провожающая его за село, где чучело либо сжигают, а пепел разбрасывают по полям (элемент продуцирующий магии), либо хоронят, либо выбрасывают (в последнем случае обрядовое действие сохраняет в живом воспроизведении память о заложенных покойниках)<sup>2</sup>. Есть и другой тип похорон: характерное для святочных «покойницких» игр прощание с умершим, трагедизирующее христианский обряд<sup>3</sup>. А вешний хоровод «Котрома» имеет в своем составе и то, и другое — и «отпевание», и «похоронное шествие»<sup>4</sup>.

Фольклорно-этнографические материалы о мотиве проводов в русской календарно-обрядовой традиции пополняют новгородские

<sup>1</sup> Мандельштам И. Опыт объяснения обычаев индоевропейских народов, созданных под влиянием мифа. СПб., 1882. Ч. 1; Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. СПб., 1916. Вып. 1. С. 253, 259; Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Зимние праздники / Отв. ред. С. А. Токарев. М., 1979 и др.

<sup>2</sup> Терещенко А. В. Быт русского народа. М., 1848. Вып. 7. С. 331—333; Снегирев М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1837. Вып. 1, ч. 3; Рыбаков Н. Ф. Культурные переживания. Киев, 1890; Зеленин Д. К.: 1) Восточнославянская этнография. М., 1991; 2) К вопросу о русалках // Зеленин Д. К. Избранные труды: Статьи по духовной культуре. 1901—1913. М., 1994. С. 288—296; Рыбаков Б. А. Мировоззрение русского средневековья // Вопросы истории. 1974. № 1.

<sup>3</sup> Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 300; Иванова Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994. С. 84—85.

<sup>4</sup> Кулаковский Л. В. Искусство села Дорожево. М., 1959. С. 13; Пушкина С. И., Сигоренко В. М. Приокские песни. М., 1970. С. 80; Земцовский И. И. Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970. № 630.

«похороны Дударя». Это святочное обрядовое действо, состоящее из шествия по деревне со специальной песней, зафиксировано в современных Хвойнинском и Мошенском районах Новгородской области в 1969, 1970 и 1982 гг. В этнографической литературе не удалось обнаружить никаких упоминаний о нем. Особый интерес вызывает песня, которой в этой новгородской местности сопровождаются «похороны Дударя».

В первой части песни указывается «повод» обрядовой акции:

Охти, Дударь, да неможёшь,  
Живёшь долго, да не умрёшь.  
Дáри-подáри во сырую землю.

Во второй ее части заключен призыв к обновлению жизни:

Птицы, вы, птицы,  
Совейте вы гнезда!  
Я — за вьюнова,  
За молодова,  
За холостова!

(д. Кашино)

В некоторых записях из других деревень текст незначительно варьируется: «Охти, дударя да немогут, / Живут долго, да не умру» (д. Кривошеино, Беспалова П. К., 1885 г. р.); «Я — за инога, за холостого» (д. Сухолжино, Алексеева Д. В., 1905 г. р.); «Я — за вьюнова / А я за молодова» (д. Кашино, Никанорова М. К., 1910 г. р.); «Я завяново» (д. Емельяновское, Чупова П. В., 1881 г. р.)<sup>5</sup>. В целом текст — как, скажем заранее, и напев — почти не имеет различий в вариантах. Его устойчивость свидетельствует в данном случае о том, что еще недавно его сакральное значение явственно осознавалось, и по этой причине слова «Дударя» заучивались так же твердо, как и заговорные формулы.

И в то же время текст «Дударя», несмотря на незначительность варьирования, дошел до нас весьма затемненным по смыслу. Между обеими частями песни — логический обрыв. В местах смысловых разрывов она, по-видимому, не подновлялась. Оттого содержание ее так непонятно, начиная с главного ее действующего лица.

Почему «Дударь»? Не стоял ли здесь в центре какой-то другой персонаж, замененный затем Дударем? Подобный вопрос имеет основания, если учесть, что этнографический материал сохранил редкие примеры прикрепления отдельных элементов архаической обрядности к лицам, принадлежащим к совсем другим эпохам<sup>6</sup>. И еще

<sup>5</sup> В настоящей статье многократно цитируются материалы, хранящиеся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН: разряд V, коллекция 261, папка 2, единица хранения 504, листы 81 (д. Кривошеино, П. К. Беспалова, 85 л.), 150 (д. Емельяновское, П. В. Чупова, 89 л.), 153—154 (д. Сухолжино, Д. В. Алексеева, 65 л.), 159—160 (д. Кашино, М. К. Никанорова, 69 л.), л. 57—58 (д. Раменье, У. В. Садикова, 71 л.), л. 417 (д. Шестерня, С. И. Козлова, 74 л.), л. 418 и 488 (там же, О. В. Макарова, 85 л.); папка 5. (д. Кашино, В. Д. Зотова, 1906 г. р.) а также в Фонограммархиве института: экспедиция М. А. Лобанова 1982 г., № 19/19/3. Все эти материалы собраны авторами в Хвойнинском р-не; в дальнейшем ссылки на архивные шифры данных материалов не приводятся.

<sup>6</sup> Подобные факты рассмотрены в кн.: *Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов*. М., 1978. С. 79.

не указывает ли само имя героя песни на то, что в какой-то период времени в обрядовом действе похорон Дударя участвовал действительно настоящий дударь (и, возможно, скоморохи)?

Далее, стих «Дари-подари во сырую землю» содержит повеление, непонятно к кому адресованное. Оно может относиться и к Дударю, который, хоть и «неможет», но вместе с тем «живет долго и не умрет», но также и к иным, не названным персонажам.

Еще большая загадка — стих «Я за вьюнова, за молодова, за хостова». Идет ли в нем речь о замене (вместо юного и холостого земле предается тот, кто «не живет и не умрет»), подразумевается ли чье-нибудь замужество? Если учесть, что основными исполнительницами «Дударя» были девушки (к ним, правда, иногда присоединялись и молодые замужние женщины), то вероятность брачной трактовки песни повышается.

По наблюдениям Н. Н. Велецкой, механическая контаминация в тексте неизменно свидетельствует о деградации или ином перерождении самого явления культуры, стоящего за данным текстом<sup>7</sup>. Это же угадывается в любом случае, когда в связи фрагментов обрядового текста отсутствует мотивированность. Можно предполагать, что смысл слов «Дударя» был изначально темным или затемнился уже на ранней стадии существования обряда. Неясности тогда не помещали тексту закрепиться и прожить несколько веков в том виде, в каком он известен и поныне. Исключительная жизнестойкость языческих традиций давно уже отмечена<sup>8</sup>.

Нельзя сказать, что песня об умирающем Дударе совершенно неизвестна в русском фольклоре. Две записи ее опубликованы в псковских изданиях еще в конце XIX — начале XX в., причем одна из них относится к «производственной» хороводной игре<sup>9</sup>, а другая вообще не сопровождается описанием обстоятельств исполнения<sup>10</sup>. Впервые с напевом записал «Дударя» В. А. Мошков<sup>11</sup>. На зимних посиделках эта песня разыгрывалась несколько иным, но все же очень близким способом к тому, что известно по псковской «производственной» игре. «Дударь» бытовал также в русских деревнях бывшего Абренского уезда Латвии — запись И. Д. Фридриха и П. Гривского давала его с мелодией<sup>12</sup>. В обоих последних вариантах короткая игровая песенка повторялась на протяжении игры множество раз и без всяких изменений, а весьма длительное кумулятивное действие сюжетно продвигалось вперед благодаря разговорным диалогам между повторениями песни. Всё это чрезвычайно близко тому, как исполнялась «Кострома».

<sup>7</sup> Там же. С. 91.

<sup>8</sup> *Никольский Н. М.*: 1) Дохристианские верования и культы днепровских славян. М., 1929; 2) История русской церкви. М.; Л., 1931.

<sup>9</sup> *Затейщиков Н. В.* Народные песни и причитания, собранные в Холмском уезде Псковской губернии // Псковские губернские ведомости. 1893. 7 авг., № 31. С. 478—479.

<sup>10</sup> *Копаневич И. К.* Народные песни, собранные и записанные в Псковской губернии // Труды Псковского археологического общества: 1911—1912 гг. Псков, 1912. Вып. С. 176. № 99.

<sup>11</sup> *Мошков В. А.* Старобрядцы Варшавской губернии // Варшавские губернские ведомости. 1897. 8 апр., № 27. С. 4. № 17.

<sup>12</sup> *Русский фольклор в Латвии* / Сост. И. Д. Фридрих. Рига, 1972. № 17.

Совершенно иная традиция связана с «Дударем» в Новгородской области, что видно хотя бы по недостаточно подробно комментированной публикации его с напевом в недавнем томе новгородского фольклора<sup>13</sup>. Не вошедшие в это издание, либо позднее собранные материалы по данной песне позволяют реконструировать схему самого обряда.

По воспоминаниям женщин, в молодости участвовавших в обряде песню поют дважды: «в первые дни, когда встречали святки, и в конце, когда провожали святки» (В. Д. Зотова, 1906 г. р., д. Кашино). Песней было связано несколько запретов: в течение всего периода Рождества до Крещения нельзя было петь на улице какие-либо другие песни, только эту. Запрещалось петь ее и в другое время, кроме святок, чтобы не накликать беду: «Ой, мол, разбудим Дударя — плохо будет» (Д. В. Алексеева); «После святок „Дударя“ петь нельзя не положено. Такой уж был порядок, не нами заведен» (М. К. Никанорова). Запрет на песню накладывало и местное духовенство: «поп, отец Антон, шибко ругал за „Дударя“, на поклоны гонял. Сидел, беса, говорил, это» (д. Раменье, У. В. Садикова, 1900 г. р.). В упорном исполнении песни из года в год было что-то фанатичное. Сознание обязательности исполнения песни подкреплялось твердым убеждением в ее известности: «Всегда пели этого „Дударя“. Я думаю, спокон веку. Как Комарово спокон веку стоит, оно вечное, и „Дударя“ с тех пор поют», — утверждала У. В. Садикова, которая родом была из этой деревни<sup>14</sup>.

Как говорили в некоторых деревнях, «на Рождество Дударя ридится, во что он крестится — не знаю, а поднимали его о святки, Рождестве» (д. Шестерня). В обрядовом же действии происходило следующее: в первый, а чаще во второй день Рождества ходили «встречать Дударя». В Кашине процессия собиралась часов в 6 вечера, когда смеркалось. Девушки шли сначала на беседу, но, посидев немного, выходили на улицу, брались под руки и проходили всю деревню «с краю до краю». В это время и пели «Дударя». Путь по деревне был длиннее по времени, чем песня, и ее без пауз повторяли столько раз, сколько требовал ход. Когда же шли обратно, то пели уже другие, долгие песни. Парни, оказавшиеся при этом, катали девушек в снегу. Затем компания вновь возвращалась на беседу (В. Д. Зотова).

По другим сообщениям «Дударя» петь «ходили и девушки, и женщины, и пели утром до работы (трудно понять, что имелось здесь в виду: ведь на святках обычно не работали. — З. И., М. Л.) и вечером». «Моя мама, бывало, как учует, что «Дударя» поют, от печки выскочит — и с девками по улице петь, а я на сарай бежу в окошко».

<sup>13</sup> Традиционный фольклор Новгородской области: Песни и причитания / Изд. подгот. В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова. Л., 1978. № 290. Кроме того см.: Власова З. И., Коргузалов В. В. Устный репертуар и исполнители Хвойнинского района Новгородской области // Русский фольклор: Русская народная проза. Л., 1972. Т. 13. С. 239.

<sup>14</sup> Поселения на реке Кабоже, где находится и д. Комарово, относящиеся в прошлом к погосту Левоча и волости Кушавера, упоминаются в писцовых книгах XVI. Сами поселения, естественно, существовали много ранее того. См.: Синозерский М. Отчет о занятиях в Боровицком уезде, производившихся по поручению Русского Географического общества (писцовые книги за 1581—1583 годы) // Вестник Новгородского земства. 1909. № 7. С. 14—19; № 8. С. 11—19; № 9. С. 18—23.

ухать, да и гляжу на них в шелку» (У. В. Садикова). Фраза «и с свечами по улице петь» указывает, что в д. Комарово основными исполнительницами «Дударя» были девушки. Неизвестно, какую роль играл наш святочный персонаж всё остающееся до Крещения время, но в конце святок с ним расставались: «Все вместе с ребятами его и хоронили. На санках берестья накладывают, дров, соломы, зажгут, да по деревне везут. Берестья-то с санков в снег падают, а девушки сзади идут, „Дударя“ поют» (д. Попцово; то же — д. Овинец). В д. Раменье Комарове на санки клали «кубач соломы», его вывозили за деревню сжигали.

В некоторых деревнях, где помнят песню, обряд сжигания отсутствует: «А, хоронили „Дударя“! Ребята больше снегом кидают, да нас в снег хоронят» (д. Кривошеино). То же и в других деревнях: «Когда святки проходили, то девушки пели „Дударя“, а ребята тут же озоровали, бегали за им, закапывали их в снег, и шло в шутку: „хороним Дударя“. Чучела никакого не делали, золой вот ишшо посыпали когда девок-то да снегом» (д. Шестерня, Терebut). И только в деревне Устрека, где песня забыта совершенно, но обряд сохранялся еще в 1920-е годы, зрительные представления о Дударе связаны с антропоморфным предметом: Провожая святки, всей беседой делали из соломы чучело Дударя — человеческую фигуру, несли его за деревню с песнями (людьми) и „свечами“ — свернутыми из соломы жгутами, которые заигали. Чучело втыкали в снег у дороги и так оставляли. Снег тает — чучело упадет, его не сжигали»<sup>15</sup>.

Дать свое толкование смысла и происхождения обряда, равно как и его названия, информаторы не смогли. Судя по их смутным и отрывочным воспоминаниям, в 1920—30-х г. сам данный обряд при всей очевидности его сакральной основы бытовал на востоке Новгородской области уже как праздничный обычай развлекательного характера, соблюдаемый в одних деревнях (к названным выше можно добавить и прикабожские деревни Бережок и Прокшино, — там, как удалось выяснить в 1982 г., когда-то пели «Дударя» и жгли чучело, но ныне жители полностью забыли и песню, и обряд), и совершенно неизвестный в других, — по реке Песь, где специально проводился опрос о Дударе (д. Ерзовка, Боровское, Гусево, Миголощи и др.).

По последовательности игровых действий новгородский «Дударь» ближе всего северо-западнорусской Масленице: в том и в другом случае встреча и проводы обрамляют начало и конец краткого времени carnivalного веселья либо щедрого, чревоугодного праздника. С этой региональной разновидностью масленичного обряда сближают «Дударя» и сами похороны как действие и смысловой мотив. Но с похоронами сложнее: они не являются устойчивым атрибутом масленичной обрядности в восточноевропейском и даже в сугубо русском ареале<sup>16</sup>. Характерно, что Д. К. Зеленин вообще не включал их в свой труд, посвященный масленице, своего известного труда по восточ-

<sup>15</sup> Рукописный отдел Института русской литературы, разр. V, кол. 261, п. 3, 262 (запись В. В. Митрофановой от А. Н. Носыревой, 1897 г. р.).

<sup>16</sup> Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. С. 18 и далее и с. 35.

нославянской этнографии<sup>17</sup>. Проводы разных персонажей, «чуче которых носят и уничтожают»<sup>18</sup>, он относил к началу лета, когда прощались с весной. Как бы там ни было, но данное обрядовое действие вошло в восточной Новгородчине в святочную обрядность — возможно, не без посредства Масленицы, с которой у «Дударя» особенная близость. Да и песня, в которой содержатся призывы дарить сырую землю, птицам вить гнезда и в той или иной форме дать возможность юному, молодому и холостому продолжить свою жизнь. Ибо род (в зависимости от толкования обстоятельств), относилась, видимо, в древности к периоду конца зимы или начала весны.

В этой связи обращает на себя внимание близость представленной из «похорон Дударя» и белорусской «колодки», справлявшейся также в масленичный период. «По словам крестьян, — писал В. Ф. Миллер, — в понедельник колодка рождается, во вторник крестится, в среду покрестыбины, в четверг умирает, в пятницу хоронят, в субботу плещут»<sup>19</sup>. В д. Жилой Бор о «Дударе» говорили почти то же самое: «В Рождество Дударь рождается, забыли, когда крестится, в святки подемем, в Крещенье скороним» (Т. А. Филиппова, 78 л.). Аналогичному и приведенное выше высказывание жителей д. Шестерня.

По мнению В. Ф. Миллера, «колодка» — отголосок седой старинной свидетельствует о существовании культа какой-то соответствующей греческой Деметре — богине-покровительнице брака и деторождения<sup>20</sup>. И песня о Дударе, с призывами птицам вить гнезда, уступив место «вьюному, молодому, холостому» или выйти за него замуж, тем самым начать новую жизнь, скорее воспринимается в параллели с «колодкой» в связи с брачными мотивами, а не с похоронами. И обыскание девушек снегом просматривается не ассоциативный перенос на живых людей одного из похоронных действий, а элемент какой-то погонической магии или брачный символ — тем более, что здесь дело вступали парни, до того лишь молча шедшие за девушками слушавшие их пение. Молодые люди валили девушек в снег, катали в снегу, засыпали снегом. Многоаспектность связей обусловила многозначность отдельных элементов святочного обряда восточной Новгородчины. И, наконец, некоторые полузабытые детали «похорон Дударя» указывают на следы культа солнца, огня: обыскание золой, сжигание бересты, соломенных жгутов.

В проводах масленицы и в комплексе действий с «колодкой» В. Ф. Миллер видел «смешение двух обрядов, происшедшее, когда первоначальный смысл утратился». «Вспомним, — писал он, — что период масленицы совпадал с древним началом года, причем справлялось рождение нового бога — солнца — и смерть зимы. Обряды рождения и похорон относились некогда к двум мифическим личностям <...>. Два лица в народных представлениях слились в одно, но в самом обряде еще сохранились следы двух разных действующих лиц»<sup>21</sup>. О

<sup>17</sup> Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. С. 406.

<sup>18</sup> Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. С. 253, 259.

<sup>19</sup> Миллер В. Ф. Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1883. С. 23. Толстой Н. И. Три обряда // Балто-славянские этноязыковые отношения в историческом и ареальном плане. Тезисы докладов Второй балтославянской конференции. М., 1983. С. 47.

<sup>20</sup> Миллер В. Ф. Русская масленица и западноевропейский карнавал. С. 24.

<sup>21</sup> Там же. С. 27, 33.

ывочные воспоминания исполнителей не дают возможности со всей определенностью судить о связи «Дударя» в прошлом каким-то конкретным культом. Но, видимо, его можно поставить в ряд явлений, на которые распространяются приведенные здесь предположения З. Ф. Миллера.

Сам образ Дударя вошел в обряд скорее всего под влиянием воспоминаний о сопровождавшем обряд музыканте, игравшем на каком-то духовом инструменте. А. Н. Веселовский, описывая зимние русалии у славян на Балканах, когда собирались дружины по 20—60 человек и каждый становился в пару со своим «другарем», сообщал, что при этом выбирались четыре предводителя и четыре музыканта, которые во время игр «свирят в свирци»<sup>22</sup>. Существует множество других свидетельств об участии в обрядовых похоронах народных музыкантов-духовиков<sup>23</sup>. Надо учесть, что и само пение «обладало некогда продуцирующей силой, а не только отдельные элементы обрядности»<sup>24</sup>, и потому «магия пения издревле играла огромную роль в чародейственных актах, плясках и обрядах»<sup>25</sup>.

Своей музыкальной композицией новгородский «Дударь» совершенно отличается от других известных на сей день русских календарно-обрядовых песен. Те по форме либо строфические с припевом, как винограды, масленичные песни и др., либо, как бесприпевные пляски или среднерусские «Жаворонки», — стиховые, скандируемые на простейший однострочный напев. «Дударь» же состоит из двух контрастных частей. В первой проводится распевная мелодия траурного характера, а во второй много раз повторяется кадансовый оборот из этой развернутой мелодии. Констатирующие строки текста звучат в первой части песни, а императивно-заклинательные — во второй.

Если бы обе части напева «Дударя» контрастировали между собой еще и по темпу и медленное начало сменялось бы оживленным завершением, то тогда был бы ясен жанровый прототип мелодии: игровая песня. Именно так, с темповыми контрастами звучит «Дударь» в игровых вариантах из публикаций В. А. Мошкова и И. Д. Фридриха. Но в новгородском обрядовом «Дударе» нет темпового контраста частей. И все же предположение о влиянии игровой песни на обрядовую (а не наоборот, как то соответствует принятой в фольклористике теории о переходе обряда в игру) здесь возникает. И хотя корни новгородского «Дударя» уходят, как предположено выше, в дохристианские времена, вполне вероятно допустить, что какие-то его элементы, считающиеся по инерции древнейшими, на самом деле принадлежат слою так называемой «поздней архаики»<sup>26</sup>. Двухчастная музыкальная композиция песни и могла быть одним из таких элементов.

<sup>22</sup> Веселовский А. Н. Генварские русалии и готские игры в Византии // Журнал Министерства народного просвещения. 1885. № 9. С. 9—14.

<sup>23</sup> У болгар см.: Захариева С. Свирачът във фолклорната култура. София, 1987. С. 81, 89.

<sup>24</sup> Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., 1975. С. 6.

<sup>25</sup> Лисицян С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1972. Т. 2. С. 74.

<sup>26</sup> Понятия «поздняя архаика» и «вторичная архаика», не перекрывающие друг друга, разработаны К. В. Чистовым: 1) Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы) // Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982. С. 109; 2) Народные традиции и фольклор. Л., 1986. С. 43—55.

По интонационному составу новгородский «Дударь» органически вписывается в музыкальный стиль, наиболее концентрированно выраженный в сольной и групповой севернорусской причете, а также встречающийся в песне — в первую очередь, в обрядовой. Так, он заметен в новгородской масленичной песне, в западно-псковских припевках «полевой голос»<sup>27</sup>, крайне редко — в пинежской лирике в свадебных песнях северо-западного региона России. Характерные черты его: 1) терцовый звукоряд с прилегающим тоном снизу и, наоборот, реже, сверху; 2) единая ладовая опора, функция которой иногда не переходит к субсекунде, как во множестве русских песен; 3) нисходящий рисунок мелодии в попевках; 4) краткость «тематической» попевки и многократность ее вариантов проведения на протяжении одной мелодической строки (до 5—6 раз); 5) независимость ритма чередования проведения данной попевки от слогоритма, от пауз между полустихиями, если таковые есть в стихе, от «граней формы»<sup>28</sup>. Еще раз подчеркиваем, что такой стиль выражен отнюдь не в каждом севернорусском напеве, а только в редких из них. Но такие мелодии отмечены единым характерным колоритом во всех жанрах, где бы они ни встретились.

В напеве «Дударя» подобный стиль заявляет о себе не всеми перечисленными чертами, но лишь некоторыми из них: ладовой опорностью, нисходящей терцовой попевкой. В ниже публикуемых новых записях этой песни звукоряд, на первый взгляд, более объемный, включая несколько ступеней ниже опорного тона. Но такое расширение произошло, как думается, от недостаточной сохранности песни в памяти исполнителей. Так, во второй из публикуемых записей, сделанной от тех же певиц, видно, что двухголосие упростилось и низкие ступени в звукоряде сократились по мере того, как напев все более и более четко вспоминался.

Как видно из сопоставительной нотной таблицы<sup>29</sup>, новгородский обрядовый «Дударь» очень близок мелодически и первой своей фразой в отдельности (на словах «Ох, те-то Дударь...»), и второй (с текстом «...дарь да не может») новгородским же свадебным песням (мелодии в таблице под № 7 и 8). Соотносящиеся по интонационному содержанию музыкальные фразы идентичны и по композиционной функции: началу напева «Дударя» соответствует начало одной свадебной песни из вошедших в таблицу; кадансовому завершению — соответствующая часть другой свадебной песни.

Но особенно близка мелодия новгородского «Дударя» причетаниям. Начальная фраза этой календарно-обрядовой песни почти дословно совпадает с лапидарными напевами новгородского и сетусского

<sup>27</sup> Традиционный фольклор Новгородской области. № 294; Песни Псковской земли / Сост. А. Мехнецов. Л., 1989. Вып. 1. № 313—324.

<sup>28</sup> В некоторых протяжных песнях или в вологодских групповых причетах соотношение мелодии и слов столь независимо, что создается впечатление, будто к напеву утратившему прежние слова, позднее придан какой-то новый текст, не очень увязанный с первоначальным песенным ритмом.

<sup>29</sup> Источники нотных примеров: 1. Запись М. А. Лобанова: д. Кашино, 1982; 2. Традиционный фольклор Новгородской области. № 290; 3. Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. Русская свадьба. М., 1985. С. 84; 4. Ефименкова Б. Севернорусская причеть. М., 1980. № 81; 5. Традиционный фольклор Новгородской области. № 454; 6. Pino V., Sarv V. Setu surnuikud. Tallinn, 1982. Vol. 2. № 45; 7 и 8. Традиционный фольклор Новгородской области. № 372, 392.

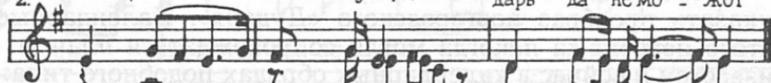
одиночных причетов (в таблице — № 5 и 6). Самое же примечательное — это совпадение мелодии «Дударя» в целом с напевом вологодской групповой причети. Кажется, будто бесконечно длящаяся мелодическая лента вологодского напева разрезана у самого начала, и остальная ее часть стала мелодией новгородской календарной песни. Стих совершенно иного поэтического размера перераспределил структурные разделы мелодии, отчего в «Дударе» обозначились цезуры там, где в причете шло непрерывное развитие. И при этом обе сопоставляемые мелодические линии почти идентичны друг другу, совпадая нота за нотой, а различающиеся в этой парадигме звуки находятся между собой в терцовой координации, то есть в ближайшем родстве.

### ТАБЛИЦА

1.

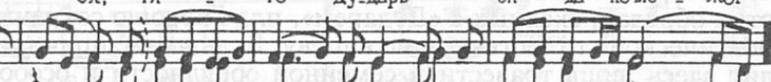


2.



Ох, те - то Ду-дарь, дарь да не мо - жот

3.



Ох, ти - то Ду-дарь он да не мо - жот

4.

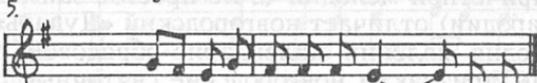


Да к(ы) све - ды до у - т(ы)ря - н(ы)на - я

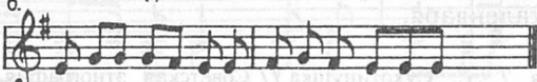
Ой, мо - и си - зы - е го - лу...



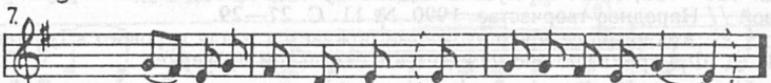
о... бу - ш - ки



Да(х) ты мо.с ми.ло.е ди - тя.тко



Nosks si.nolt.kal.le.Mi.hel.ma.kii.nni.ku.su.ma



Пла - ва.ла ча - ро - чка по сла.дко.му ме.л.ку



Уж ты дру - же - нька хо - ро - ший, хо - ро - ший

В этом случае звуковысотная линия имеет первенствующее значение — так же, как и в древнейших грегорианских напевах, в которых ритм вообще не обозначался, и вариантная близость различных записей какого-либо из таких напевов обуславливалась приблизительным совпадением последовательности нот. То же наблюдается и в соотношении мелодии новгородского «Дударя» и причетного напева, несмотря на жанровое и структурное переосмысление музыкального прообраза:

#### НОТНЫЙ ПРИМЕР

1.

2. Ох, те - - то Ду-дарь, дарь да не мо - жот

Ой, мо-и си - зы - е го - лу... (о) бу - ш - ки

Мелодическое сходство с причетью позволяет более определенно указать прообраз новгородского «Дударя». Календарные похороны этого персонажа некогда могли сопровождаться плачем. Последний известен и сейчас в календарных обрядах подобного типа: летние похороны на вызывание дождя, похороны на кузьминки<sup>30</sup>. В обоих этих обрядах, сходных с «Дударем», плач хорошо сохранился — и по поэтической стилистике, и по напеву. Включение причетаний выглядит здесь лишь травестией семейной обрядности и особого явления музыкально-поэтического календаря не представляет.

Иное дело — новгородский «Дударь». Сейчас в его словах совершенно не улавливается никаких аналогий с причетью, но напев, хотя и значительно переродившийся, отошедший от причитания, всё же не утратил музыкально-текстуальных связей с плачем<sup>31</sup>. Особенно они ощущаются в первой части песни, где дан весь напев полностью. Во второй части песни, где звучит только кадансовая формула, устанавливается иной, призывно-заклинательный характер интонации.

Переработка причетной мелодии (а не простое заимствование ее для ритуальной пародии) отличает новгородский «Дударь» от прочих известных на сегодня явлений календарно-обрядовой песенности. Так что по многим признакам новгородские святочные похороны и их песня могут считаться интереснейшей частью русского музыкально-поэтического календаря.

<sup>30</sup> Шенталинская Т. С. Сухотинушка // Советская этнография. 1982. № 1. С. 129—132; Плач по Кузьме и Демьяну (Пензенская область) / Запись Н. Гиляровой // Народное творчество. 1990. № 11. С. 27—29.

<sup>31</sup> Аналогичное предположение рождается и для игрового «Дударя» из сборника И. Д. Фридриха, но оно нуждается в отдельной проверке.

ПУБЛИКАЦИЯ НОТНЫХ ЗАПИСЕЙ

1.

$\text{♩} = 68$

Ох, те - то Ду-дарь, да-рь да не мо - жот  
 жи - вет до - лго - (й).  
 Да - ли по - да - ли во сы ру - ю зе - млю  
 Пти - цы, вы, пти - цы, со - вей - тя вы гне - зда  
 я за ви - но - (о), за мо - ло - до - го

2.

$\text{♩} = 64$

Ох, те - то Ду-дарь, дарь да не мо - жот  
 жи - вё (о) до - лго, ой  
 да - ли по - да - ле во сы - ру (а) ю зе - млю  
 Пти - цы, вы, пти - цы, су - вей - тя вы гне - зда  
 я за и - но - о, за мо - ло - до - го.

М. А. Енговатова

## ПАСХАЛЬНЫЙ ТРОПАРЬ «ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ» В НАРОДНОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ЗАПАДНЫХ РУССКИХ ТЕРРИТОРИЙ

Вопрос об исполнении канонических церковных песнопений в условиях народного музыкального быта, чему посвящена настоящая статья, вовсе не затрагивался музыкальной фольклористикой, основной материал для его изучения практически не собирался вплоть до самых последних лет. Только с 1980-х годов экспедициями Музыкально-педагогического института им. Гнесиных стали систематически записываться данные песнопения на западных территориях России (Смоленская область, восточная Брянщина). Одно из них — пасхальный тропарь «Христос воскрес» — и будет далее рассмотрено. Для нас важно выяснить, по каким каналам он включается в систему календарной песенности и каковы механизмы трансформации этого напева под влиянием иного музыкального мышления.

На обследованной территории «Христос воскрес» органично вошел в систему местных, прежде всего календарных обрядов, функционируя сходным с календарными песнями образом. Как и в церкви в народной традиции «Христос воскрес» пелся от Пасхи до Вознесения (Вшествия<sup>1</sup>), приобретаая, подобно календарным песням, своего рода *знака сезона*. Если в локальной традиции не было песен, приуроченных к этому периоду, то «Христос воскрес» заполнял образующуюся лауну. В других местах тропарь исполнялся параллельно с календарными песнями: в Смоленской области — или с весенними закличками, или, что чаще, с духовскими «майскими» песнями; в Брянской — или с волочечными, певшимися только на пасхальной неделе, или с танками, приуроченными ко второй половине весеннего сезона<sup>2</sup>. При этом песни и тропарь могли исполняться одновременно. Так, в с. Пригорье (Рославльский район Смоленской области) нам рассказывали, что во время егорьевского обхода клина

<sup>1</sup> Вшествие (Ушествие) по местным представлениям может как совпадать с Вознесением, так и предшествовать ему: в среду Вшествие, в четверг Вознесение, реже наоборот. Среду местные жители называют *Отданье Пасхи*.

<sup>2</sup> См. статью О. А. Пашиной в настоящем сборнике.

жита пели то и другое «наперебив» (одна часть поющих пела волоочную песню, другая в то же самое время — тропарь) и «напеременуку» (то есть обмениваясь напевами, но в таком же одновременном звучании календарной песни и тропаря). Но даже в этих случаях «Христос воскрес» явно выдвигался в сознании исполнителей на первый план: «Знаете, раньше вот как песни пели: на Масляную — масленские, в Говейны — другие там, танки водили, а как Пасха была — „Христос воскрес“, а потом уж другие песни разные» (Баранова М. И., 1936 г. р., с/с Салтановка, Навлинский р-н, Брянская обл.).

В подавляющем большинстве сел пение тропаря обозначают термином «Христа кричать», что ярко отражает манеру интонирования, сходную с календарной, — пение напряженным, зычным звуком. Этот тропарь могли петь в любой обстановке: расхаживая по улицам села, по дороге на поле или с поля, в домах во время застолий и т. д. Пели преимущественно женщины — те, за которыми закреплена привилегия исполнения календарных песен, в основном ансамблями, но могли петь и соло (например, во время работы). «Христа кричали от Пасхи до Вознесения. Утром идем в церковь, а от церкви — Христа кричим. От церкви и до дома. Это как положено — шесть недель до Вознесения, сорок дней от Пасхи. Вот это только и пели. Все время: и скородуют, и с поля идут. Где б ни собирались, поодиночке ли, в общем — этих сорок дней только одна эта и была песня» (Паненкова Г. Ф., 1906 г. р., с/с Вскоды, Угранский р-н, Смоленская обл.).

Кроме того, на протяжении всего срока своего исполнения «Христос воскрес» обслуживал различные обряды. Один из них — специфический, явно православного происхождения — обход деревни в течение пасхальной недели с иконой, которая ночевала по очереди в каждом доме. Обход сопровождался пением тропаря: «На Пасху ходили, икону носили и „Христос“ пели под кажными окошками. Это называется — богоносцы. Я сама сколько раз носила. Носим иконы, „Христос“ пеим, нам яички за это дают» (Потапова Е. А., 1916 г. р., с/с Красная слобода, Суземский р-н, Брянская обл.).

Тропарь включался по существу и во все календарные и семейные обряды, происходившие в этот период (помяновение «родителей» на Радуницу, любые похороны и поминки в это время, пасхальное катание на релях, первый выгон скота, обход клина ржи на Егория или Вознесение) и даже сопровождал окказиональные обряды, если их совершали в этот период, — например, вызов дождя, защиту посевов от вредителей. Приведем некоторые сообщения местных жителей: «У нас когда вот Пасха пройдет, а на следующий вторник, на второй неделе бывают Родители. Тогда собираемся мы на кладбище, растаилаем скатерть, что там принесли кушать, и три раза ходим кругом кладбища и Христа кричим... Когда третий раз кричим, тогда все бросаем и потом идем помянуть родителей своих» (Мурзикова А. Т., 1930 г. р., с/с Новоселки, Брянский р-н, Брянская обл.); «А если человек в это время умрет — тоже пеют „Христос воскрес“. И на ночь идут — пеют, и несут хоронить — пеют, и на могилках тоже пеют» (Тужикова Н. М., 1910 г. р., с/с Вздружное, Навлинский р-н, Брянская обл.); «На Пасху делали гуторели (качели. — М. Е.) где-нибудь на сухом месте, на горке. Играли „Христос воскрес“» (Гла-

зова Ф. П., 1921 г. р., с/с Громашёво, Рославльский р-н, Смоленская обл.); «Скот выгоняют первый раз на Святой неделе. Три раза скот кругом обхаживают и Христа кричат. Кругом скота три раза ходим, а поем — сколько там получится. Женщину, беременная какая, — чтобы она икону несла кругом стада, чтобы были все коровы стельные. Яички кидают хрест-нахрест через стадо, и оттуда и туда» (Мордасова М. С., 1929 г. р., с/с Новоселки, Брянский р-н, Брянская обл.); «Кричат Христа от Пасхи до Вознесения, шесть недель. Последний раз на Вознесение, когда клин ржи обходят с иконой» (Мазурина В. И., 1908 г. р., д. Андреевка, с/с Жарынь, Рославльский р-н, Смоленская обл.); «Собирались женщины, берут икону или две и ходят кругом поля, где зелень посеяна, рожь в общем. И посмотришь как-то, и дождик бывало пойдет» (Перешивкина Н. А., 1933 г. р., с/с Новоселки, Брянский р-н, Брянская обл.); «Вокруг поля ходили и пели „Христос воскрес“, коли черви были по посеву. С иконой собирались, ходили кругом посевов и пели „Христос воскрес“» (Трофименкова А. Л., 1908 г. р., с/с Новая Погощь, Суземский р-н, Брянская обл.).

Очевидно, что все обряды отражают смесь языческих и христианских представлений, которые причудливо переплелись в действиях, их составляющих. Заметно, что среди них преобладают обходы, часто с иконой. Информанты всегда подчеркивают троекратность действия — либо пения тропаря (чаще всего), либо обходов.

\* \* \*

Все фольклорные версии «Христос воскрес»<sup>3</sup> ориентированы на канонический напев этого тропаря<sup>4</sup>. Он многократно звучит во время богослужений в период от Пасхи до Вознесения — во все определенные уставом моменты службы:

Хри-стос во-скре-се из мер-твых смер-ти-ю смерть по-прав и

су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав.

<sup>3</sup> В Архиве Лаборатории народной музыки Российской академии музыки им. Гнесиных более ста его звукозаписей. Нами сделаны 88 их нотаций.

<sup>4</sup> Каноническими мы называем церковные обиходные напевы, установившиеся в церковной практике последних веков.

Исполнялась ли именно такая редакция этого напева в сельских храмах на западных территориях России? Возможно, да. Но вполне вероятно, что и в церквях звучали какие-то его местные, уже модифицированные версии. Так, в тех случаях, когда певицы различают «церковный» и «деревенский» (или «улишный») напевы, «церковный» напев в их исполнении достаточно далек от канонического. И хотя исполнители не считают свой «церковный» напев действительно церковным, тем не менее среди всех записанных версий тропаря именно он воспринимается как наиболее близкий канону (см. Публикацию нотных записей в конце статьи, № 1), в том числе и по манере интонирования верхней голосовой партии с характерным вибрато.

Для понимания специфики функционирования рассматриваемого тропаря в календарной песенной традиции существенно, что в ней он, как и песни, существует в виде локальных версий либо типов напева, тесно связанных с особенностями местных песенных стилей. При этом различия в тексте минимальны<sup>5</sup>. Основные изменения связаны с напевом. Однако как бы далеко не отстояли народные версии от канонической мелодии, все они, безусловно, имеют связь с последней.

Наиболее распространенная на западе России группа народных версий тропаря укладывается в звукоряд квартного трихорда и реализуется чаще всего в сольном или в таком ансамблевом пении, которое ориентировано на унисон.

Трихордовая версия «Христос воскрес» может быть реализована и в гетерофонной фактуре, но с некоторой дифференциацией голосовых партий: нижний голос охватывает весь диапазон, а верхний — в основном верхние его звуки. Наиболее распространено такое пение в Смоленской области — там гетерофония является господствующим многоголосным складом<sup>6</sup> (см. публ. № 2, 3). Для Брянской же области пение в такой фактуре — одна из двух основных форм воплощения тропаря.

Очевидное различие между трихордовой (народной) версией тропаря и обиходным напевом — сжатие объема мелодии до кварты. Но сопоставлять ее лишь с обиходной *мелодией* не следует. По-видимому, данную версию можно считать производной от линии *басового голоса* канонического «Христос воскрес»<sup>7</sup>. При этом гармоническое начало этой вокальной партии полностью растворяется в иной ладовой системе — мелодической, со своей субординацией звуков. В этом модифицированном виде тропарь органично вписывается в местную песенную традицию, в которой много напевов с аналогичной трихордовой шкалой. Но в то же время он и выделяется среди песен тем,

<sup>5</sup> Исполнители могут изменить фонетику церковно-славянского слова «мертвых», спев «ё» вместо «е». Иногда вместо «и» («и сущим...») поют «где». Вероятно, именно с непривычностью слова «мертвых» связана замена его словом «смерть» с той же ударной гласной (см. публ. № 5—7, 10).

<sup>6</sup> В Смоленской области (так же, как и на восточной Брянщине) существует и бурдонная диафония. Но в этом многоголосном типе пасхальный тропарь никогда полностью не распевается, хотя где-то бурдон может и присутствовать (см. публ. № 8, 11).

<sup>7</sup> Известно, что основной голос в церковных напевах — второй. Именно он является главным носителем монодического распева при гармонизации. Тем не менее, исполнители ориентируются не на него, а на нижний голос, что, возможно, связано с тем, что во время службы прихожане чаще всего подпевают басовую партию.

что в последних, в отличие от тропаря, никогда не бывает опорным верхний звук трихорда. Отсюда и отсутствие в фольклорных версиях звуков побочных доминант «а», «сis» (см. выше нотный пример)<sup>8</sup>. Различия касаются и ритмики: ощути́м переход напева из метрической системы в кваттитативную.

При всех изменениях музыкальной системы исполнители сохраняют специфическую манеру исполнения тропаря со свободным растягиванием долгих звуков (см. публ. № 6—9, 12а), ускорение: пропевания отдельных фрагментов напева (так называемый «чито́к», идущий от псалмодирования), что не свойственно местным песням.

Следующий шаг на пути фольклорной модификации церковного песнопения сделан в напевах, звукоряд которых увеличен до квинты или сексты. При этом квинта начинает играть роль одной из мелодических вершин, становясь структурно значимой и определяя лицо напева (см. публ. № 4). Варианты этого типа — исключительно смоленские. Малая расслоенность голосов в гетерофонном пучке, характерная для смоленской традиции, приводит к тому, что квинтовый звук проникает во все голоса, и связи с каноническим напевом «Христос воскрес» ослабевают. Образовавшиеся напевы с начальной квинтовой мелодической вершиной напоминают широко распространенные на Смоленщине лирические песни «арочной конструкции» (термин И. Федоренко), а также вызывают аналогии со многими песенными напевами в шкале «терция с субивартой» с тем же положением опорного тона.

Иная картина на восточной Брянщине, где наряду с гетерофонными трихордово-квартовыми версиями широко распространены версии в такой двухголосной фактуре, в которой кварто-трихорд становится основой нижней голосовой партии<sup>9</sup>, а верхний подголосок разворачивается в объеме терции, надстроенной над квартовым звукорядом низа. Это наиболее развитые, богатые мелизматикой, ритмически свободные народные версии тропаря на данной территории. Верхний подголосок здесь безусловно ориентирован на верхнюю партию канонического церковного напева, никогда не превышая заданную ею границу диапазона. По тембру звучания верхняя партия резко отличается от нижней.

Связь между двумя основными народными версиями тропаря — а) трихордово-квартовой, гетерофонной и б) секстовой, в фактуре с верхним подголоском — осуществляется в брянской традиции через группу напевов с квинтовой шкалой, примыкающих то к одной, то к другой из данных версий. В одной из них фактура может быть оценена как разновидность вариантной гетерофонии, в которой верхняя голосовая линия, хотя и имеет некоторую мелодическую самостоятельность, но темброво не выделена. Такие напевы близки трихордовым (см. публ. № 7). В других — бо́льшая дифференциация голосовых линий, следствием чего является и более развитая вертикаль.

<sup>8</sup> Хотя трихорд в большинстве народных версий заполняется проходящими звуками (см. публ. № 2, 3), последние не заимствуются из обиходной мелодии, а возникают в местах, типичных для местной песенной традиции.

<sup>9</sup> По традиционной терминологии, — «основной голос».

Здесь верхняя голосовая линия имеет тембровые отличия от нижней и звучит так же самостоятельно, как и в секстовых напевах<sup>10</sup>.

Различия между «деревенскими» напевами тропаря заметны еще в одной плоскости — композиции. В большинстве записей период структуры суммирования 1 + 1 + 2, просматривающийся в каноническом «Христос воскрес», переосмысливается в композицию из четырех равнозначных построений. Ряд народных вариантов по композиции еще более удаляется от канона. Это напевы расширенной структуры с наличием словообрыва. Его исполнители иногда называют «с причотиком» или, что особенно интересно, «с крюком» («Ну вот, поняли, что тут крюк выводится!» — Шакина Е. А., 1917 г. р., с/с Савеево, Рославльский р-н, Смоленская обл.; см. публ. № 9).

Еще один аспект в рассмотрении народных версий пасхального тропаря связан с тем, что в ряде сел исполнители знают не один, а несколько его напевов, различая их либо как «женский» и «мужчинский» голос, либо как «живой» и «мертвый» (т. е. употребляемый на похоронах и поминках) голоса, либо как «старинный старушечий долгий» и «новый» (а иногда даже — «советский»), либо как «деревенский, улишный» и «парковый» голоса.

Наиболее заметны различия в тех селах, где мужчины и женщины пели тропарь всегда отдельно: «по-женску» и «на мушчинский голос». Напев мужчин проще, лапидарнее, ритмически строже, мелодически менее развит, тем самым ближе к строению канонического напева. При таком разведении напевов существенно, на наш взгляд, также обязательное наличие субтона в мужской версии и его отсутствие в женской (см. публ. № 12).

Другие различия напевов — «нового» и «старого», «живого» и «мертвого» и пр. — не имеют устойчивого характера, даже при различении «деревенского», «улишного» и «церковного» напевов<sup>11</sup>. И все-таки любопытно сравнить между собой такие местные версии, поскольку именно при наличии нескольких «голосов» тропаря возникают напевы, наиболее далекие от канонического церковного и демонстрирующие, таким образом, предельные возможности трансформации канона при его бытовании в иных условиях.

В деревне Яковск Рябчевского сельсовета Трубчевского района Брянской области исполнители различают три «голоса» тропаря — «живой», «мертвый» и «длинный старинный» (см. публ. № 10). Наиболее близким к каноническому, с одной стороны, и к прочим напевам тропаря в этой местности, с другой, оказывается «живой» голос. Его своеобразие, по сравнению с другими «деревенскими» напевами, лишь в характере верхней голосовой партии, где почти не затрагивается секстовый звук. «Мертвый» голос гораздо дальше от канона. Нижняя голосовая партия его охватывает весь секстовый диапазон, а верхний подголосок — надстройка еще одной линии в звуковысотном объеме терции, что расширяет до октавы общий диапазон напева. Типично же «деревенские» напевы не выходят за пределы секстового диапазона. Еще один характерный признак «мертвого го-

<sup>10</sup> Если в верхнем голосе квинтовых напевов первого вида преобладает квартовый звук, то в напевах второго вида в подголоске доминирует квинтовый звук шкалы.

<sup>11</sup> Только в одном случае исполнительница спела две принципиально различные версии: напев «батюшки» — версия второго канонического напева «Христос воскрес».

лоса»: последнее его построение (видимо, очень сильный знак канона) по существу не отличается от того, что интонируется в той же позиции в каноническом «Христос воскрес». В «мертвом» голосе практически исчезает опора на трихорд, а запев, в отличие от всех других местных версий пасхального тропаря, начинающихся восходящим квартовым ходом к опорному тону, весь расположен выше последнего, хотя и очерчивает ту же самую терцию. Подобные ладовые мелодические структуры (с терцовым строением нижней голосовой партии и подголоском, дополняющим ее до квинты-сексты) характерны для местных сезонно приуроченных песен.

«Длинный старинный голос» тропаря на самом деле равен по протяженности «живому голосу» и даже чуть короче «мертвого». Правда, он исполняется несколько медленнее ( $\downarrow = 56-50$ , а не 60), но вряд ли только на этом основано его восприятие исполнителями как более длинного. Хотя он ближе к «мертвому» голосу (та же звуковая шкала, сходное соотношение голосовых партий), но, в отличие от последнего, в «старинном голосе» уже не только заключительное построение<sup>12</sup>, но и начальное (запев) оказывается тесно связанным с каноном, и тем самым — близким «живому голосу». Наиболее яркая специфика «длинного старинного голоса» обнаруживает себя в третьем кадансе (третья четверть формы!), завершающемся трезвучием в низкой субтерции, — краска, отсутствующая не только в каноническом напеве тропаря, но и в местных песенных напевах. Соотношение «длинного» яковского голоса с каноном, таким образом, гораздо сложнее, чем у обычных «улишных деревенских» напевов.

Чтобы продемонстрировать узко локальное значение подобной дифференциации напевов, сравним их с напевами деревни Манцурово того же сельсовета. В Манцурове также различают три «голоса» тропаря: «улишный», или «советский голос», «мертвецкий» и «старинный» (см. публ. № 11). Различия между «улишным» и «мертвецким» голосами здесь совершенно незначительны, по существу они являются версиями того напева, который в Яковске считают «длинным старинным». «Мертвецкий» голос в Манцурове лишь более распет, к «улишному» может присоединяться припев, о котором речь пойдет ниже. Что же касается «старушечьего голоса», то это переходный тип напева тропаря в квинтовой шкале (второй его вид — с подголоском, который очень близок к яковскому «живому голосу»).

Обратим внимание на то, что исполнители по-разному оценивают различие «голосов» песен и тропаря. В песнях они считают одним «голосом» не только разные версии одного напева, но даже разные напевы одного мелодического типа (в традициях с господством одного мелодического типа очень часто встречаешь утверждение: «У нас все песни на один голос»). К напевам тропаря они подходят более дифференцированно и различают как разные голоса даже версии, отличающиеся незначительно, подчас одним звуком шкалы, либо даже какой-то деталью мелодического распева. Не потому ли, что канон здесь действует жестче, требует буквальности в передаче напева, любое минимальное отклонение от него воспринимается как существенный отличительный признак?

<sup>12</sup> Оно, кстати, имеет еще и такой релевантный для данной традиции признак — наличие субтона.

В заключение затронем еще один интересный аспект функционирования пасхального тропаря «Христос воскрес» в песенной традиции Смоленской (в меньшей мере — Брянской) области. Включаясь в различные обряды, он приобретает своеобразные «дополнения» — припевы, очень простые по строению, с которыми чередуется в процессе исполнения. Нами записано два таких припева. Первый исполняется в любое время, второй — во время обходов дворов с иконой:

1. Светлое Воскресение,  
Богово Вознесение,  
Как тебя воспевати,  
Христа-Бога величати?  
(вариант см. в публ.  
№ 11а)
2. Святися, святися, Новый Русалим<sup>13</sup>,  
Мы тебя, икона, сегодня взвеселим.  
Радуйся, Святая, сегодняшний день,  
Радуйся, святая Богородица.  
(см. публ. № 13)

Здесь во время обхода дворов с иконой зафиксировано исполнение «Пречистой» — песнопения, своей поэтикой напоминающего христославные песни, а рефреном перекликающегося с местными духовными стихами (см. публ. № 14; «Пречистую» пели тем, в чьем доме ночевала икона). Сопутствующие тропарю напевы — еще одна форма народного творчества, возникающая на пересечении церковной и фольклорной традиций и заслуживающая, вероятно, специального внимания.

Завершая описание народных версий пасхального тропаря «Христос воскрес», задаешься вопросом, чем обусловлено его активное переосмысление народными исполнителями. Ведь большую часть канонических напевов они поют в совершенно иной манере, сохраняя изначальную церковную специфику их звучания. Может быть, в самом напеве тропаря заложены особые возможности такого его изменения? Думаем, что дело не в этом. На данной территории, по крайней мере, еще один канонический церковный напев, переходя в народную традицию, претерпевает столь же сильную трансформацию: это напев «Заступницы» — тропаря Казанской иконе Божьей Матери. Тропарь «Заступница», как и тропарь «Христос воскрес», на западных территориях активно включается в систему местной календарной обрядности, и, думается, именно эти *контекстные связи* формируют «зону напряжения», втягиваясь в которую, церковные напевы начинают жить иной жизнью.

<sup>13</sup> Стих заимствован из Задостойника «Пасхи».

1

Хри-стос во-скре-ся из мер - твых смер - ти - ю смерть по - прав.

и су - шим во гро - бе жи - вот да - ро - вав.

2

Хри-стос во-скре-се из мер - твых смер - ти - ю смерть по - прав

где су - шим во гро - бе жи вот да - ро - вав.

3

Хри-стос во-скре-ся из ме-ртвых смер - ти - ю смерть по - прав

и су - шим во гро - бе жи - вот да - ро - вав.

4

Хри-стос во-скре-ся смер - тью, смер - ти - ю смерть по - прав,

и су - шим во гро - бе жи - вот да - ро - вав.

...се и сме-р-ти - ю, сме - рти... смерть

Хри-стос во-скре - се и сме-р-ти - ю, сме - рти-ю смерть

...се и смер - тью, сме - рти-ю смерть

по - прав, где су - щим во гро-бе жи - вот да - ро-вав.

по - прав, где су - щим во гро-бе жи - вот да - ро-вав.

по - прав, где су - щим во гро-бе жи - вот да - ро-вав.

6

Хри-стос во-скре-ся и смер - ти - ю, смер - ти - ю смерть

и смер - ти - ю, смер - ти - ю смерть

...ся и сме-р-ти - ю, смер - ти - ю смерть

по - прав, и су - щим во гро - бе жи - вот да - ро-вав.

по - прав, и су - щим во гро - бе жи - вот да - ро - вав.

по - прав, и су - щим во гро - бе жи - вот да - ро-вав.

7  $\frac{4}{8}$   $\frac{5}{8}$

Хри-стос во-скре-ся из мёр-твых смер-ти-ю смерть  
по-прав, и су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.

$\frac{5}{8}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{6}{4}$

8  $\frac{3}{8}$

Хри-стос во-скре-ся из мёр-твых смер-ти-ю смерть  
по-прав, су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.

$\frac{5}{8}$   $\frac{8}{4}$

9

Хри-стос во-скре-ся и сме... смер-ти-ю, смер-ти-ю смерть  
по-прав, где су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.

10 а) Живой голос

$\text{♩} = 60$

Хри-стос во-скре-се из мёр-твых смер-ти-ю смерть по-прав  
и су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.

$\frac{3}{4}$

б) „Мертвый голос“

„Золот Янхизятарэм...“

$\text{♩} = 60$

Хри-стос во-скре-се и смер-ти-ю, смер-ти-ю смерть  
по-прав, и су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.

3/4 //

в) „Длинный старинный голос“

$\text{♩} = 50-56$

Христос во-скре-се из мертвых смер-ти-ю смерть поправ  
и су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.

4/4 //

11 а) „Улишний“ или: „советский голос“

Пой-дем мы к Во-скре-се-ни-ю, спро-сим-ся Во-скре-се-ни-я,  
как Хри-ста рас-пи-на-ли, как я-го ве-ли-ча-ли: Хри-  
стос во-скре-ся из мёр-твых смер-ти-ю смерть по-прав,  
и су-щим у гро-бе жи-вот да-ро-вав.

4/4 //

б) „Мертвецкий голос“

Хри-стос во-скре-ся и смер-ти-ю, смер-ти-ю смерть  
по-прав, то-и и су-щим у гро-бе жи-вот да-ро-вав.

в) „Старушечий голос“

Хри-стос во-скре-ся из мер-твых о смер-ти-ю смерть  
из мер-твых о смер-ти-ю смерть  
из мер-твых о смер-ти... смерть  
по-прав о и су-щим у гро-бе о жи-вот да-ро-вав.  
по-прав о и су-щим у гро-бе о жи-вот да-ро-вав.  
по-прав и су-щим у гро-бе о жи-вот да-ро-вав.

12 а) „На женский голос“

Хри-стос во-скре-се из мёр-твых, смер-ти-ю смерть  
по-прав, и су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.

б) „На мужчинский голос“

Хри-стос во-скре-се из мёр-твых, смер-ти-ю смерть по-прав,  
и су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.

13

Хри-стос во-скре-се смёр-твых, смер-тью смерть по-прав,  
где су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.  
Све-ти-ся, све-ти-ся, Но-вый Ру-са-лим,  
мы те-бя, и-ко-на, ся-год-не взве-се-лим.

Ра - дуй - ся, Свя - та - я, ся - год - ни - шний днь,  
Ра - дуй - ся, Свя - та - я Бо - го - ро - ди - ца.

14

1. И кто Пре - чи - сту - ю при - ма - ет, то - му Бог по - м'  
- га - ет. Хри - стос воскре - се дай на не - бе - се.

2. А ў поли и ў доме, и ў добром здоровьи.
3. А ў поли копами, а на гумне стогами.
4. А на гумне стогами, а ў клети коробами.
5. А ў клети коробами, а на столе пирогами.

1. Брянская обл., Комаричский р-н, с/с Угревище. Поют: Коробкова Ф. Г. (1904 г. р.), Бунакова Т. А. (1926 г. р.), Иванова М. Г. (1918 г. р.). Зап.: Ю. Ландсман, Е. Кульмис, ф. 3000, № 23.
2. Смоленская обл., Ярцевский р-н, с. Репино. Поют: Андреева М. С. (1918 г. р.), Святкова Т. И. (1924 г. р.). Зап.: О. Несина, А. Абрамова, ф. 2986, № 88.
3. Брянская обл., Брянский р-н, с/с Глинище. Поют: Прудникова Т. А. (1912 г. р.), Грицева Е. И. (1926 г. р.), Елисеева Т. И. (1931 г. р.), Елисеева Р. С. (1934 г. р.). Зап.: О. Несина, О. Бабусенко, ф. 3118, № 125.
4. Смоленская обл., Рославльский р-н, д. Горлово, с/с Липовка. Поют: Козлова И. И. (1908 г. р.), Пизенкова Ф. И. (1914 г. р.). Зап.: М. Енговатова, И. Константинова, О. Собакина, ф. 2806, № 185.
5. Брянская обл., Суземский р-н, д. Герасимовка, с/с Денисовка. Поют: Бодунова Г. (1910 г. р.), Стригунова Ф. Н. (1911 г. р.), Струкова В. П. (1911 г. р.). Зап.: Дорохова, М. Енговатова, О. Пашина, Л. Иванова, ф. 2891, 2886, № 130.
6. Брянская обл., Суземский р-н, с/с Денисовка. Поют: Каленникова М. Ф. (1914 г. р.), Федорцова О. Г. (1910 г. р.), Пращенко Н. С. (1918 г. р.), Каленникова Н. Е. (1918 г. р.), Коротченкова Т. И. (1923 г. р.). Зап.: Е. Дорохова, М. Енговатова, О. Пашина, Л. Иванова, ф. 2889, 2890, 2900, 2901, № 145.
7. Брянская обл., Выгоничский р-н, с/с Сосновка. Поют: Азарченкова А. Л. (1917 г. р.), Азарченкова Н. Н. (1931 г. р.), Азарченкова Л. С. (1931 г. р.), Шевелева Я. (1926 г. р.), Толкачев Е. В. (1929 г. р.). Зап.: Б. Ефименкова, О. Пашина, И. Никитина, ф. 3110, № 208.
8. Брянская обл., Выгоничский р-н, д. Березовая Роща, с/с Уты. Поют: Божкова В. И. (1913 г. р.), Якушева Ф. Д. (1913 г. р.), Прошкина М. М. (1927 г. р.), Додохина М. Ф. (1930 г. р.), Алексеев Л. К. (1932 г. р.). Зап.: Б. Ефименкова, О. Пашина, И. Никитина, ф. 3105, № 9.
9. Смоленская обл., Рославльский р-н, с/с Савеево. Поет Шакина Е. А. (1917 г. р.). Зап.: О. Коноплева, О. Яковлева, ф. 2831, № 27.
10. Брянская обл., Трубчевский р-н, д. Яковск, с/с Рябчевск. Поют: Корниенкова Е. (1917 г. р.), Лобачева Л. С. (1912 г. р.), Гераскина А. К. (1914 г. р.), Романенкова М. В. (1921 г. р.), Алексюткина М. М. (1925 г. р.). Зап.: Б. Ефименкова, О. Пашина, И. Никитина, ф. 2105, № 11.
- 11а, б. Брянская обл., Трубчевский р-н, д. Манцурово, с/с Рябчевск. Поют: Максименкова В. К. (1914 г. р.), Биченкова М. К. (1904 г. р.), Шитикова А. Т. (1912 г. р.), Афонина П. П. (1915 г. р.). Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР. Ф. 3298—3302 (Стационарная многоканальная запись).
- 11в. Там же. Поют: Шитикова А. Т. (1912 г. р.), Максименкова В. К. (1914 г. р.), Биченкова Е. И. (1912 г. р.), Афонина П. П. (1915 г. р.), Биченкова С. М. (1914 г. р.). Зап.: Е. Дорохова, М. Енговатова, О. Пашина, ф. 3091—3095.
12. Брянская обл., Выгоничский р-н, д. Колодная, с/с Сосновка. Поют: Святохина М. (1920 г. р.), Сивенкова Е. К. (1924 г. р.), Иваничкина А. И. (1927 г. р.), Морозова В. И. (1919 г. р.), Макиенко А. И. (1924 г. р.). Зап.: Б. Ефименкова, О. Пашина, И. Никитина, ф. 3110, № 175.
13. Смоленская обл., Руднянский р-н, д. Морозовка, с/с Приволье. Поет Генерова А. Л. (1915 г. р.). Зап.: Е. Кислякова, Е. Суховерко, ф. 2574, № 213.
14. Смоленская обл., Починковский р-н, д. Митюли, с/с Шаталово. Поет Гуркина Г. (1915 г. р.). Зап.: Л. Винарчик, Е. Камаева, ф. 2794, № 188.

<sup>14</sup> В примечаниях сообщаются: место записи, данные об исполнителях и собирающих, номер магнитной ленты (фонограммы), обозначенной буквой «ф», и порядковый номер напева на ней. Все звукозаписи хранятся в Лаборатории народной музыки Российской академии музыки им. Гнесиных.

Л. М. Ивлева

## «ВЕСНА» — «ЛЕТО» В СИСТЕМЕ ВЕСЕННЕЙ КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ РЯЗАНЩИНЫ

Противопоставление «весна» — «лето» нередко выявляет в рамках календарной обрядности терминологические значения этих понятий. Обычно с ним бывает связано обособление двух больших песенных комплексов: один из них — так называемая «весна» — включает, как правило, веснянки, постовые песни и уличный хороводно-игровой пертурар, а другой — «лето» — представляет собой цикл жнивных песен<sup>1</sup>. Совсем иное значение придается этому противопоставлению довольно ограниченном регионе, охватывающем некоторые восточные районы современной Рязанской области. В ряде сел Кадомского и Сасовского р-нов (некоторые источники позволяют предположить, что можно расширить этот ареал и за счет русских сел Касимовского р-на) с ним связана специфическая система весенней обрядности, для которой характерен удвоенный ритуал встречи весны.

По наблюдению И. И. Земцовского, впервые опубликовавшего один из образцов местной весенней заклички, «веснянки называются здесь „лето“»<sup>2</sup>. Такое жанровое название (его можно считать вполне укоренившимся в местном обрядовом словаре, что подтверждает ряд устойчивых выражений типа «кликание лета», «крычать лето», «кликать лето») эти песни получили по зачину («Лето, лето»<sup>3</sup>), и

<sup>1</sup> «Весна» и «лето» в этом значении характерны, например, для отдельных песенских микротрадиций: «Весна начинается ў пост (то есть начинают петь песни «весна»). — Л. И.). Спешают («весну». — Л. И.), як тчуть кросны, потом трийцу (то есть троицкие песни вождения куста. — Л. И.) спешают — это всё весна; лето спешают Петровок до Маковья. А потом — пост до Сплэнья, ўжэ песен спешать нэ можнэ и спешать бы робить нэ можнэ» (зап. Л. М. Ивлевой в с. Кончицы Пинского р-на Брестской области от Е. П. Мартынюк).

<sup>2</sup> Поэзия крестьянских праздников / Вступ. ст., составление, подгот. текста и примеч. И. И. Земцовского; Общ. редакция В. Г. Базанова. Л.: Сов. писатель, 1970. С. 3 (Б-ка поэта. Большая сер.).

<sup>3</sup> Подобный припев отмечен собирателями и в Касимовском р-не Рязанской области. См. опубликованный И. И. Земцовским текст веснянки, записанной в 1925 г. Н. И. Михиным и П. Минакиным (Поэзия крестьянских праздников. С. 26), а также рукопись А. Г. Калининой («Кое-что из бытовой жизни деревни Анатольевки Шостьинской волости Касимовского у.» из Научного архива Рязанского краеведческого музея (ед. хр. 22).

горым — в качестве рефрена — сопровождается затем каждый песенный стих. И. И. Земцовский отнес этот припев к числу уникальных и отметил, что он вообще не был известен по ранее опубликованным источникам<sup>4</sup>.

Однако этим уникальность данного явления не исчерпывается: не менее уникально, конечно, и то, что песни типа «лето» — не единственная разновидность бытующих в этом регионе веснянок. Другой их тип, выявленный здесь экспедициями последних лет, — «жаворонки» (с соответствующим припевом) — имеет, как известно, большой ареал распространения и широко фиксируется по всему Окско-Поволжскому региону<sup>5</sup>. Исполнение веснянок этого типа определяется в местном обиходе вариантно — то одним из словосочетаний «вясну встречать», «жаворонки встречать», «вясну крычать», «жаворонки крычать»), то специальным глаголом («жаворонкать»), — что и выстраивает в ряде случаев достаточно очевидную оппозиционную пару «весна»<sup>6</sup> — «лето»<sup>7</sup>.

Ритуальные действия, с которыми связано функционирование веснянок обоих типов (с призывом жаворонка или лета), в общих чертах тождественны; впрочем, и сами вербальные тексты по набору основных мотивов очень близки друг другу<sup>8</sup>. На фоне этого сходства

<sup>4</sup> Пoesия крестьянских праздников. С. 579.

<sup>5</sup> См.: Агапкина Т. А. «Встреча весны» в обрядовой поэзии восточных славян: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.

<sup>6</sup> В местной традиции весной в обрядовом смысле считаются восемь недель, начиная с Красной горки: «... паска пройдет — это уже вясна: восемь нядель» (зап. Л. М. Ивлевой в с. Дарьино от А. Ф. Варламовой); «Вясна-то она с паски и до заговенья — восемь нядель» (зап. Л. М. Ивлевой в с. Котелино от А. М. Купряшовой); «Русалка — то вясна вот вся: Петровка настает» (зап. Л. М. Ивлевой в с. Дарьино от Е. В. Силузиной); «Вясна нацинается с паски, а кончается — заговенье называется. Вясна — восемь нядель: после Троицы няделя пройдет — заговенье называется. После заговенья оидет Петровка. Тады уж вясна прошла. Вясной ткали, пряли, а тады уж принимались за Божью милость — работали (на поле. — Л. И.)» (Зап. Л. М. Ивлевой в с. Соловьяновка от Н. Г. Судариковой).

Первый календарно обозначенный здесь поворот к весне (лету) — это «стретенье» («зима с летом встречается»), с которым связан и ряд важных примет: «Красный день, ет мятели (на Сретенье. — Л. И.), то, считай, вясна зиму поборола, а пасмурно да ятель, то зима весь корм подмят мятелочкой» (зап. Л. М. Ивлевой в с. Котелино от С. Варламовой); «Если на Стретенье мятель, то и вясна плохая нонь будет, весь орм подмятеть» (зап. Л. М. Ивлевой в с. Соловьяновка от А. И. Ереминой).

<sup>7</sup> Два разных припева зафиксированы А. Г. Калининой в рукописи, которая хранится в Научном архиве Рязанского краеведческого музея. По всей вероятности, мы имеем здесь дело с собирательской контаминацией. «В Анатольевке, — пишет А. Г. Калинина, — есть интересный обычай: в первых числах весенних месяцев дети-подростки забираются на крыши своих жилищ и «кликают лето»:

Лето, лето, иди сюда,	Жаворонки, жаворонки, летите к нам,
А ты, зима, иди туда —	Жаворонки, жаворонки, несите нам
С сосульками, с морозами,	Лето теплое, вясну красную
С сугробами, с салазками,	Хлебородную.
С большими саями,	Мы на лето испеем пышку медовую,
С косяшками.	А татарину шишку еловую.
А ты, лето, вылезай из-под клета —	Нам, девкам — на коню,
С тележками, с телегами,	А татарину — на колу.
С сылками, с боронками,	Нам, девкам — пышку
С жаворонками.	А татарину — шишку».

<sup>8</sup> Их стержнем в равной мере является противопоставление лета и надокучившей зимы. Нередко заклички обоих типов содержат мотив изгнания зимы или ее отсылки куда, откуда вернулись жаворонки.

особенно заметны различия в сроках их исполнения, которые фиксируются регулярно, а также специфические детали обрядности.

Один из наиболее распространенных вариантов местного весеннего календаря отражен в следующем сообщении М. Ф. Меркушова: «Подыходят праздники два — сёрки (то есть Сорок Святых, Л. И.), они в числе, и сердохрестье (то есть среда крестопоклонная „хрестовой“, недели Великого поста. — Л. И.). На сорки хрестют ж воронки, вясну крычуть. А на сердохрестье хрестют лето»<sup>9</sup>. Если правда, относительно этих двух обрядов и иные «календарные» свидетельства: в одних случаях «жаворонки» («вясна») приурочены к дню Евдокии (Алдокеи — 1 марта по ст. ст.)<sup>10</sup>, а «лето» — к дню Сорока мучеников (9 марта по ст. ст.)<sup>11</sup> или «средохрестью»; в других они сдвинуты соответственно на день Сорока Святых и Алексея — «гор вода»<sup>12</sup>. В целом же — независимо от конкретных праздничных привязок названных комплексов — в системе местной весенней обрядности сохраняется своего рода параллелизм, и в этой ситуации естественно не может не возникнуть вопрос об изо-(гетеро)функциональности так называемых «весны» и «лета».

Обратимся непосредственно к сопоставлению обрядовых действий, предметов, а также исполнителей ритуала. Что касается последних, то для них характерен более или менее однородный в половом отношении состав (участники каждого из интересующих нас обрядов — это девочки или девушки-подростки): «На Сорок Святых постом жаворонкали девочки...»<sup>13</sup>; «Вот наш порядок (то есть уздаца. — Л. И.) кучками собирались (может, пять, может, семь человек): и побольше, и поменьше (то есть дети разного возраста), — до десяти»<sup>14</sup>. Накануне родители («бабы») пекли для них из ржаной муки печенье в виде «птушек», которое имело название, соответствующее той или иной разновидности обряда, то есть в одних случаях это были жаворонки<sup>15</sup>, в других — летки, или летники<sup>16</sup>: «Летки в

<sup>9</sup> Зап. Л. М. Ивлевой в с. Дарьино Кадомского р-на.

<sup>10</sup> День Евдокии — один из отмеченных в системе местного весеннего календаря. «Алдокеи — к вясне, это жаворонки. „Пойдем жаворонкать!“ Среди двора лежат вясны, залезем и кричим: „Жавороньки, жавороньки...“» (зап. в с. Котелино от Е. И. Сафроновой). Интересно, что в этот день запрещаются всякие работы, связанные с обработкой льна и конопли: «Алдакеи (они 1-го марта), а наша мать (в этот день Л. И.) толкёт кудель. А подошла женщина, у нас тут Акулька жила, и говорить: „Тальюшка, ты толкёшь?“ — „А это Алдотьям“. У нее грудница в ночь и семь ран на груди. — Л. И.). „Ну, мои детки, Алдакеи меня срезали: 7 ран“. Тады (если нарушишь запрет. — Л. И.) и нарывы пальца, и какая болезнь случится» (зап. Л. М. Ивлевой в с. Котелино Кадомского р-на от А. М. Купряшовой).

<sup>11</sup> «Алдокеи — это „жаворонки“, к вясне, а „лето“ — это Сорок Святых. Сорок Святых, дак от этих Сорока Святых сорок морозох считай, ну, и день-два заморозков» (зап. Л. М. Ивлевой от А. М. Купряшовой, с. Котелино).

<sup>12</sup> По всей вероятности, последняя дата названа информантами по ошибке.

<sup>13</sup> Зап. Л. М. Ивлевой в с. Соловьяновка от А. И. Ереминой.

<sup>14</sup> Зап. Л. М. Ивлевой в с. Котелино от Е. И. Сафроновой.

<sup>15</sup> Обращение к жаворонкам, как и орнитоморфное печенье, должны были символизировать наступление весны: «Жаворонкали постом: жаворонки вясну принимают» (зап. от Е. З. Сальновой в с. Котелино Кадомского р-на). Интересно, что наступление тепла связывалось в системе местных примет с прилетом скворца: «Скворцы прилетают — это раньше: тягло будет. Скворциная зима пошла: если скворцы прилетают, еще погода» (зап. от С. И. Лохановой в д. Ивановка Кадомского р-на).

<sup>16</sup> В данной традиции известна еще одна разновидность орнитоморфного печенья — это «калёдки, имеющие головы с двух сторон» (зап. в с. Никольское от Д. И. Спиридонова).

я пякли. Кады жаворонки, а это летки»<sup>17</sup>; «Сперва жаворонки, потом летки пякли: как птички, летки — головку, глазки им сделают»<sup>18</sup>; «Летник пякут — это в марте: такие же птицы (то есть как жаворонки. — Л. И.)»<sup>19</sup>; «Летки такие пяклись: свернет мать, и ножек (сделает. — Л. И.)»<sup>20</sup>.

Среди деталей, которые небезразличны в семантическом отношении, следует отметить то, что глазки этих «птушек» делались из семян льна или конопли<sup>21</sup>, а также то, что в изготовлении печенья иногда использовался ключ (им на поверхность теста наносился специфический орнамент — «перья»). «Пякут жаворонки, этакую, как гичку. И крылушки сделают. Ключом навтыкают по всяму, полоски такие — перья»<sup>22</sup>.

Собираясь, девочки делили испеченных птиц на части: отделяли головку, а все остальное или съедали каждая в отдельности, или крошили в общую миску. Затем они забирались на сараи (на сушилы) и асаживали эти головки на соломинки: «Головки отломляють и на сарае вешають». Есть единичные свидетельства, что, в отличие от «жаворонков», «лето» кричали не на крыше сарая, а на приклете, и это делает более понятным зачин «лета» (в отдельных случаях он искажен под влиянием веснянки другого типа, откуда перенесено в «лето» обращение «прилетайте к нам сюда», что обесмысливает начало песни).

В целом же беглый взгляд на различия, которые выявляются при сопоставлении двух ответвлений весенней обрядности данного региона, показывает, что они не столько содержательного характера, сколько функционального, или, как сказала Е. И. Сафронова: «Летки пякут — это уже пахать».

## ПУБЛИКАЦИИ

### А. Этнографические описания и тексты песен

1. Сердохрестье — это середина поста уж. Летки пякли на «сердохрестье». Жаворонки пякли постом, на Авдокею: это к вясне.

Сперва жаворонки, потом летки пякли: как птички летки, глазки и сделают. Девки — и большие, и маненькие — на сараи лезли, головки (жаворонков, леток) наденут на колышек, а все остальное нашошут и съедят. Иконку с собой брали и кричали: «Жаворонки, жаворонки, прилятайте к нам суда...» (или: «Лето, лето, садись на прилета...»).

(Зап. от В. С. Арбузовой в д. Ивановка Кадомского р-на Рязанской обл.)

они). Относительно летников есть немногочисленные данные о том, что от жаворонки они отличались отсутствием крыльев.

<sup>17</sup> Зап. от А. М. Купряшовой в с. Котелино.

<sup>18</sup> Зап. от В. С. Арбузовой в д. Ивановка.

<sup>19</sup> Зап. от Е. И. Сафроновой в с. Котелино.

<sup>20</sup> Зап. от М. Ф. Меркушовой в с. Дарьино.

<sup>21</sup> «Нам родители делали таких жаворонков: глаза вставляли с семя (конопляное или лен)» (зап. от Е. Т. Кочетковой в д. Соловьяновка Кадомского р-на). Связь с разделыванием льна и конопли отражена и в отдельных мотивах веснянок типа «лети, и в быличке о нарушении запрета работать со льном и коноплей на Евдокию.

<sup>22</sup> Зап. от Е. В. Силушиной в с. Дарьино.

Лето, лето, садись на приклета.  
Нам зима-то надоела,  
Соль и хлеб у нас поела,  
Всю мякинку пожрала,  
Всю одежду порвала.  
[Зима] надоскучила,  
Прястиной замучила.

(Зап. от П. С. Рассказовой  
В. С. Арбузовой в д. Ивановка  
домского р-на Рязанской обл.)

II. Лето, лето, садись на приклета.  
Нам зима-то надоела,  
Хлеб и соль у нас поела.  
Лето, лето, садись на приклета.  
И мякину пожрала,  
И одежду порвала.  
Лето, лето, садись на приклета.  
И куделю побрала.  
И рубашки порвала.  
Лето, лето, садись на приклета.

(Зап. от С. И. Лохановой, А. С. Е.  
дюковой, П. С. Сычевой, К. Д.  
териной в д. Ивановка Кадомо-  
р-на Рязанской обл. См. «Зап.  
напевов» № 1)

III. Четвертая неделя поста — крестовая неделя. На четвертой неделе в среду — это половин поста прошло: «сердохрестье», — говорили, — среда. Бывает на этой неделе отцу Серахиму стояние <...>. Пянут на сердохрестье летники: как птичка — с носиком, с глазками хвостик, крылушки — всё сплюют.

«Лето» кричали. Это молодежь годов восемь-десять, двенадцать, четырнадцать, дети (не взрослые) идут «лето» кричать. Залезем ляжанку: в дворах сушили по боках, а посреди — ляжанка, чтоб сага у скотине не было. Заберемся туды, на ляжанки-ти, и кричим:

Лето, лето,  
Прилятай-ка к нам скорей,  
Нам зима-то надоела,  
Весь хлеб у нас поела,  
И одежду порвала,  
И всю соломку подобрала.  
Лето, лето,  
Прилятай уж к нам скорей —  
И с сохой, и с бороной,  
И с кушинчиком водой.  
Нам зима так надоела,  
Весь уж хлеб у нас поела,  
И одежду порвала,  
И всю соломку подобрала.

(Зап. от А. Ф. Варламовой в  
Дарьино Кадомского р-на Рязан-  
ской обл.)

IV. На Сорок Святых жаворонкали:

Жавырынки, жавырынки,  
Прилятите вы к нам.  
Жавырынки, жавырынки,  
Принясите вы нам,  
Жавырынки, жавырынки,  
Лету теплую.  
Жавырынки, жавырынки,  
Унесите от нас,  
Жавырынки, жавырынки,  
Зиму холодную.  
Жавырынки, жавырынки,  
Как кушинцык с водой  
Жавырынки, жавырынки,  
И соха с бороной.

(Зап. в д. Решетовка Кадомского  
р-на Рязанской обл. от Т. И. Ани-  
шевой)

«Лету» крикали:

Лето, лето,  
Лето теплая,  
Лето, лето,  
Нам зима-то надоскучила.  
Лето, лето,  
На пеце в углу сидеть.  
Лето, лето,  
Под ватолою <sup>1</sup>, под рогожею.  
Лето, лето,  
Как соха с бороной.  
Лето, лето,  
И кушинцык с водой.

(Зап. в д. Решетовка от Т. И. Ани-  
шевой)

<sup>1</sup> Ватола — одеяло из костриги (пояснение информанта).

Б. Записи напевов (в нотировке М. Г. Горн)

ЛЕТО

А.Ивановка  
Кадамского р-на  
Рязанской обл.

$\text{♩} = 60$



[ле] - та, ле - та, са - дись на при -

Ле - та, ле - та, са - дись на при -

[ле] - та, ле - та, са - дись на при -

Ле - та, са - дись на при -

[ле] - та, са - дись на при -

кле - та, жа - [врын]-ки

кле - та. жа - врын-ки... на - до - е - ла,

кле - та, нам зи - ма - та на - до - е - ла

кле - та, жа - врын-ки, жа - врын-ки,

кле - та, ... ки, жа ...

хлеб и соль у нас по - е - ла, и мя - ки - ну

хлеб и соль у нас по - е - ла и мя - ки - ну

хлеб и соль у нас по - е - ла и мя - ки - ну

хлеб и соль у нас по - е - ла и мя - ки - ну

хлеб и соль у нас по - е - ла и мя - ки - ну

по - жра - ла, и о - дё - жу, по - рва - ла.

по - жра - ла и о - дё - жу по - рва - ла.

по - жра - ла и о - дё - жу по - рва - ла.

по - жра - ла и о - дё - жу по - рва - ла.

по - дра - ла, всю о - дё - жу по - рва - ла.

ЛЕТО

с. Котелино  
Кадомский р-н Рязанской  
Сафронова Елизавета Иван

$\text{♩} = 60$

Ле - та, ле - та, при - хо  
- ди - ка к(ы) на м(ы)ско - рей, ле - та,  
ле - (с) - та, при - хо - ди - ка к(ы) нам ско -  
рей, ле - та, ле - та,  
и с со - хой и с(ы) бо - ро - ной.

Т. С. Шенталинская

## АНДЫЛЬЩИНА

(жанр-эндемик)

Андыщина, андыльщина, альдыщина... Что стоит за этим странным словом с юкагирским (?) корнем и типично русским суффиксом? Так называются совершенно особенные песни, издавна существующие в селениях на Нижней Колыме, где андыльщина «сы́стара век... из предок идет»<sup>1</sup>. Собственно, за песни андыльщины здесь не принимаются. Наверное, потому, что нет в них закрепленных слов, каждый сочиняет от себя и для себя: «Да это даже и не песни, а так пели, что кого полюбит — любовные песни»; «Андыльщина? — Про всё можно спеть. Это как опера: про всё, даже про жизнь свою можно петь»; «Андыльщины — это как сказка, все за сердце берут. Ух! Шлизо локоть — сто делать — его не достанес...» (старики сохраняют специфически колымский говор, его сладкоязычие, а вот это «Ух!» — дух занимается — выдает ту силу искреннего чувства, душевной истомы, с какой колымчане складывали свои андыльщины о себе и друг о друге).

Это мог быть нежный разговор с любимой:

Севогоденький разгодочек очень бесполезный, пантя, гля меня,  
да гля меня.

Моли Бога ты, жальчиночка, только за здоровье, пантя, за мое!

Не тщился я сей годочек больше рыбу, Ваня, я промушлять,  
да промушлять.

Ой да тщился я, жальчиночка, только личцо саиданьце с тобой получить,  
да получить.

<sup>1</sup> Здесь и далее без ссылки на источник приведены высказывания жителей поселка Билибинского района Магаданской области и поселков Нижнеколымск, Черный, Походок Нижнеколымского района республики Саха Ф. А. Санталовой (1929 г. р.), С. Е. Борисова (1910 г. р.), Ф. Я. Габайдулина (1905 г. р.), И. Д. Реброва (1916 г. р.), Е. М. Шкулевой (1910 г. р.), Е. Г. Семкиной (1928 г. р.), записанные летом 1982 г. См. также нашу статью: *Шенталинская Т. С. Андыльщина — местный песенный жанр русских колымчан // Русский фольклор в инокультурном окружении*. М., 1995. С. 140—150 (Сохранение и возрождение фольклорных традиций; вып. 6).

## Любовное признание:

Да от жалосте я, природна девка, воздержаться сама не могу,  
да не могу.  
На твои я, парень, глазньки насмотреться, девка, не могу,  
да не могу.

## Воспевание природы:

О да у нас рано весна красна на дворе стала наставать,  
да наставать.  
О да и стали зелены листочки на деревьях они стали выростать,  
да выростать.  
О да и стали во дубровушку <в>сяки разны мелки пташки стали  
налетать,  
да налетать.

## Бывали и вдовьи жалобы:

Каку, Боже, мне судьбину завистную, Творец, мне да уделил,  
да уделил!  
Оставалась я, сера уточка, со малыма своима детьми,  
да раздетьми.  
Как я буду, Боже, моих детушек, Творец, да приздымать  
да приздымать?<sup>2</sup>

Наряду с образцами традиционного фольклора, принесенного русскими первопоселенцами, репертуар колымских поречан поража обилием песен местного сочинения. Еще в 1820 г. Ф. П. Врангель, возглавлявший полярную экспедицию, отметил, что в Нижнеколымске «многие из женщин одарены способностью слагать песни, заключающие в себе большей частью жалобы на разлуку с любезным»<sup>3</sup>. Наиболее полным собранием колымских песен В. Г. Богораза несколько разделов отведено песням местного происхождения. В моем собрании также имеются местные «песенные новеллы»: как поп отказав венчать колымчанку Мокрину с некрещеным смышленым татарин Габайдулиным; как волки разорвали мужа; а кроме того — и песни с сатирическими портретами местных жителей, детские песни о птицах и зверьках — кукше, «куропашке», «еврашке» (суслике) и др.

В чем объяснение такого обильного песнетворчества? В. Г. Богораз, наблюдавший за время своей колымской ссылки (1890—1899) жизнь поречан в ее повседневности, заметил особую их «певучесть» «большое пристрастие... к музыке» (с. 165—166), к игре на самодельных балалайке и скрипке, удивительные свойства слуха, легко усваивающего новые напевы.

Среди побуждающих к музыкальному творчеству причин В. Г. Богораз называет и суровость природных условий. Действительно, гнетущая многомесячная тьма полярной ночи, монотонный пейзаж заснеженной тундры, безлюдье на сотни километров вокруг, усиливают чувство одиночества. Пение как рождение звука, противостоящего устрашающему безмолвию, пение как разговор с самим собой или друг с другом становится психологически необходимым: сентябрь у нас зэ вот ноты тозэ тёрные, тёмные, и вот для этого пел

<sup>2</sup> Богораз В. Г. Областной словарь колымско-русского наречия. СПб., 1901. С. 314—316. Далее указания на страницы этого труда приводятся непосредственно в тексте.

<sup>3</sup> Врангель Ф. П. Путешествие по северным берегам Сибири и по Ледовитому морю. 1820—1824. М., 1948. С. 138.



меняет подробности и украшения напевов по своему усмотрению, создавая себе свою собственную андыщину, которая обыкновенно остается неизменной в течение многих лет» (с. 168, 174).

Как участник этнографической Сибирской экспедиции Восточного Сибирского отдела Русского географического общества (1890—1897 г.), Богораз был обеспечен фонографом. В 1982 в Фонограммариуме Пушкореферского Дома на полуразрушенном фоновалике, обозначенном «Богораз В. Г. Чукчи», нами было обнаружено несколько образцов, явно относящихся к русско-колымским песням, и среди них — напев (едва прослушивается несколько слов) с «частыми переходами от высоких тонов к низким»<sup>5</sup>. Не андыльщина ли это? Имея копию этой фонограммы, мы и отправились на Колыму в составленную музыкально-фольклорную экспедицию<sup>6</sup>.

Первая же наша информантка спела четыре андыльщины — и была удача! Ф. А. Санталова живет в Анойске, стоящем примерно в сорока километрах от впадения Малого Аноя в Колыму. Родом она из Нижнеколымска. Ее мать — якутка, из рода Соковиковых, дедушка не одного известного по всей Колыме знатока старин и песен — фамилия отца, Татаринов, с середины XVII в. фигурирует в документах о служивших людях Якутского острога. Февралина Алексеевна, много болевшая в детстве и освобожденная от занятий в школе «всё была в тайге с матерью, с отцом, от них и песни выучила».

Две из ее андыльщин — о дорогих ей людях — о подруге Дунайке, об Илье Грозове: «... был с рождения слепой. Со заимки на рыбимку возили. Он андыльщину хорошо пел и сказки рассказывал. Увезли потом в Дом инвалидов в Анадырь. Голос по воде за два километра слышно». В еще одной ее андыльщине воспета река Аноя (см. Публикацию нотных записей в конце статьи, № 1, 2, 3).

Свои андыльщины Февралина Алексеевна пела на один и тот же напев, сказав о нем: «По-анойски, по-походски — это на два колена... Походчане попростражной поют». Когда она прослушала запись с фоновалика В. Г. Богораз, то с радостью сообщила: «Вот это и есть по-походски!» И все прислушивалась к голосу на магнитофоне, стараясь угадать, кто же поет: настолько и голос, и манера пения напев были родными.

Напев Ф. А. Санталовой, кажущийся поначалу странным и «предсказуемым» в своем извилистом мелодическом течении, воспринимался как нечто очень индивидуальное. Но когда в 1985 г. Е. Ф. Винокурова (1919 г. р.) из пос. Черский была записана андыльщина с тем же напевом, стало ясно, что это — один из «общих», выражению В. Г. Богораз, напевов (публ. № 4).

На «два колена» поет старик-походчанин С. Е. Борисов им самим сочиненную андыльщину: «В молодости придумаи. Когда промислишь. Когда лежим, отдыхаем в домике — поем. Один, потом дружно».

<sup>5</sup> Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Лекция В. Г. Богораз, чукчи, фоновалик 4955/ р. 359.

<sup>6</sup> О сохранности здесь старинных местных песен нам было известно по работам Селюкова Т. А. Новые записи произведений устного народного творчества русских нижнеколымского населения (по следам В. Г. Богораз) // Записки Чукотского государственного музея. Магадан, 1967. Вып. 4. С. 58—68. Местному фольклору были посвящены доклады И. А. Богданова (Бродского). В списке его записей есть и несколько андыльщин.

Осеннюю сельдятку неводят, на слюпках плывут, кто-нибудь один поет. По двое неводят-то...». Его песня — мужская, даже с безобидным ругательным словом. «Любох это сочиняет. Вот я с тобой пятайся, ты уйа от меня — я социяй»<sup>7</sup>. Напев Степана Егоровича несомненно похож на записанный В. Г. Богоразом на фонограф, потому ниже помещены нотные записи обеих мелодий (публ. № 5, 6). Спетый Борисовым напев дает основание считать андыльщину в фонозаписи Богоразы именно походской. Таким образом, по крайней мере два традиционных напева андыльщин сохранились на Нижней Колыме к 80-м годам нашего века.

Слова, которые отчетливо прослушиваются на фоновалике, типичны для андыльщин. Так, река Большанка (Большаночка)<sup>8</sup> упоминается в записях и Матюшкина, и Богоразы; неоднократно встречаются и обращения к Божьей помощи, к Богу (в словаре Богоразы — с. 306, 309, 310, 312, 315). Последний отметил, что существует ряд оборотов и готовых фраз, которые составляют общее достояние людей, поющих андыщину. Пользуясь этими оборотами, каждый поющий составляет себе особую андыщину (с. 175). И в современных андыльщинах сохраняется общность в лексике, в поэтических приемах с текстами старой записи. Например, прием единоначатия с внутренней рифмой в стиховых зачинах типа «Да по песочку, по кусточкам...» (Санталова); перечисления времен года «А как зимою-то, весною...» (Санталова)<sup>9</sup>.

Что же касается музыкального строения андыльщин, то в целом они имеют единый тип ритмической и мелодической структуры. Напев всегда соответствует одному стиху, в котором довольно отчетливо прослушивается силлабическая основа с делением стиха на следующие слоговые группы:  $8(4 + 4) + 7(4 + 3)$ . В то же время, силлабика претворена здесь своеобразно: не выдерживается один из определяющих принципов ее музыкальной ритмизации — временная протяженность слоговых групп, и конфигурация музыкально-слогового ритма внутри них нередко изменяется на протяжении песни. Четкими ориентирами являются четыре основных акцента, что позволяет разнообразно варьировать и размер тактов, и конфигурацию длительностей. Хотя и в этом проступает определенная тенденция: замедление движения на первых слогах после анакрузы, затем равномерная пульсация слогов длительностями, равными основной счетной единице, а в третьем такте, стиховом, — зона наибольшего расщепления стиха и музыкального времени; слогаобрывы, слогаповторы, вставки, «чрезмерные» внутрислоговые распевы, паузы. Начиная с третьего такта увеличивается мора, и стиховой такт разрастается в два музыкальных. Слогоритмическая форма распетого и основного стиха может быть представлена на схеме следующими вариантами (слоги основного стиха выделены более крупным шрифтом, соответствующие им ритмические единицы помещены под текстом):

<sup>7</sup> Сообщение жителя Походска П. К. Никулина. См.: Селюкова Т. А. Новые записи произведений устного народного творчества русского нижнеколымского населения. С. 67—68.

<sup>8</sup> Большанка — река Большой Анной, правый приток Колымы.

<sup>9</sup> Ср. у В. Г. Богоразы с. 306, 307, 311 и тексты с конструкцией «Да зимну пору... а летну пору... Да осеннюю темну ночьку...» (с. 308 и др.).

Санталова (прим. 1):

1.Е\_ ГОРЬ\_ Е\_ ВИЧ,СЕ\_ РАЙ КА\_ МЕНЬ сто\_ ит НА ПРИ КРУ\_ ТОМ, сто\_ ит БЕ\_ РЕЖ\_ КУ. 2. Да

БЫ\_ ЛО ВРЕ\_ МЕ НА\_ ША ДУ\_ НЯ бе\_ гат КАК ДЕ\_ ВЧЕ\_ НКА, ой, бед\_ на БО\_ СИ КОМ. 3. Да

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It consists of four staves of music. The first staff contains the melody with lyrics: "1.Е\_ ГОРЬ\_ Е\_ ВИЧ,СЕ\_ РАЙ КА\_ МЕНЬ сто\_ ит НА ПРИ КРУ\_ ТОМ, сто\_ ит БЕ\_ РЕЖ\_ КУ. 2. Да". The second staff contains the lyrics: "БЫ\_ ЛО ВРЕ\_ МЕ НА\_ ША ДУ\_ НЯ бе\_ гат КАК ДЕ\_ ВЧЕ\_ НКА, ой, бед\_ на БО\_ СИ КОМ. 3. Да". The music is written in a single system with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests and ties. The lyrics are written below the notes, with dashed lines indicating the alignment of the words with the notes.

Борисов (прим.6):

1. НУ КУ- ДА СОЙ бу Я, КУ\_ ДА Е\_ ХАЙ вше я РАД СТА\_ РА\_ ТЦА, ну, рад буй\_ ГЛЯ ТЕ\_ БА. 2. Ай

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It consists of two staves of music. The first staff contains the melody with lyrics: "1. НУ КУ- ДА СОЙ бу Я, КУ\_ ДА Е\_ ХАЙ вше я РАД СТА\_ РА\_ ТЦА, ну, рад буй\_ ГЛЯ ТЕ\_ БА. 2. Ай". The music is written in a single system with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests and ties. The lyrics are written below the notes, with dashed lines indicating the alignment of the words with the notes.

В вариантах зачина с односложной анакрузой в напеве Сантало-вой часто (как и в приведенном примере) сохраняется четырехсложность первого музыкально-слогового сегмента. «Избыточные» слоги во втором и третьем тактах занимают в андыльщинах, как правило, стабильные ритмические и синтаксические позиции, становясь типичным явлением; типична также задержка на третьем от конца слоге. Рисунок мелодии строго согласуется с ритмо-синтаксической композицией: активный подъем в анакрузе; вершина (или субвершина) в зоне первого акцента; ступенчатое ниспадающее движение (подчас достигающее ундецимы) к самому низкому звуку, сопряженному с позицией третьего ударного слога основного стиха; новая волна — подъем и спуск — и непременно репетиционный финалис. Секундовые сопряжения словно нарочно избегаются, преобладают ходы по терциям, терцовые «цепочки», на втором месте — кварты. Характерны и ходы на квинты, сексты, октавы, а в андыльщине Борисова встретилась даже децима.

Третья четверть формы имеет в построении андыльщины кульминационное значение, представляя исполнителям поле для проявления творческой фантазии, и наиболее искусные из них создают здесь как бы вокальную мини-каденцию. Более долгие распевы в этой части формы, как в варианте того же Борисова, дают основание считать, что «походчане поют попротяжней».

Ритмо-интонационная структура андыльщины «свободно дышит» в живом звучании с его рубато, ускорениями, ритмической и акцентной инверсией и т. п. Всё это, а кроме того интонационная неординарность, непохожесть на привычные русские мелодии, может создать впечатление, что «андыльщина не требует ни рифмы, ни размера... составление ее представляет полный простор выражению индивидуального чувства и нередко превращается в настоящую импровизацию» (с. 175). На самом же деле ее структурные элементы сложились в весьма развитый художественный канон.

\* \* \*

Сложившись в селениях Нижней Колымы, андыльщина становится предметом заимствования. У ближайших соседей на Средней Колыме она была мало известна (с. 174), получив определенное распространение в низовьях Индигирки, в чем мы убедились во время экспедиции 1985 г.

Название «андыльщина» мало что говорило индигирцам, но после прослушивания фонозаписи В. Г. Богораза ответ был однозначным: «По-колымски поют», но есть и «по-русско-устьянскому»<sup>10</sup>, по-нашему. Одну и ту же песню можно на два голоса спеть. Колымский язык тянется, у нас короче, быстрее обрывается голос»<sup>11</sup>. По многим свидетельствам индигирцы нередко женились на колымчанках, и те привносили с собой на Индигирку и сладкоязычный говор, и свои песни.

<sup>10</sup> Русское Устье — старинное, более 300 лет существовавшее селение, некогда центр низовых индигирцев. В настоящее время его жители переселены в пос. Полярное Аллаиховского р-на республики Саха.

<sup>11</sup> Приводимое высказывание записано нами от Е. С. Киселева из пос. Чокурдах того же р-на, знатока индигирских сказок и эпических песен.

И все же в вариантах андыльщин с Индигирки появляются новые стиливые черты: меньше ступенчатости в мелодии, больше привычных русскопесенных нисходящих тетра- и гексахордов, в большинстве мелодико-стиховых периодов упрощается ритм первого такта. На этом фоне печать колымской манеры особенно заметна. О своей песне М. И. Чикачева (1912 г. р., пос. Полярное), предки которой с Колымы, сказала: «Это наша природная, у нас называется „по-колымски“». «И-эх, как тянется!» — увлеченно воскликнула она после первого стиха, когда спела песню «по-колымски-те, тисто колымски» (публ. № 7).

Не о таких ли песнях сообщал В. Я. Зензинов, находившийся в 1912 г. в Русском Устье (низовья Индигирки) в политической ссылке: «Ездившие в Казаچه и Колыму, особенно последнюю, — писавшие, — считаются людьми бывалыми; свои знания они стараются показать: поют колымские песни, очень тягучие и унылые...». Вначале эти песни «кажутся лишенными всякого мотива, но певец за каждой песней сохраняет строго свой характер пения»<sup>12</sup>.

Колымские андыльщины, войдя в музыкальный быт индигирцев, начали здесь как бы вторую жизнь. Все большее упрощение, укорочение, всё большее сближение с частушкой («сами сочиняли, как частушки, если парень или девочка скучают») — вот один из путей уготованных колымской песне в новых условиях. Любовные опевания в ней нередко заменяются шуточными подтруниваниями, а от извилистого, замысловатого напева остается лишь обобщенный мелодический контур. Петь по-русско-устьянски, быстрее голос обрывая, означает слышнее, «исправнее» выделять четырехдольник стиха. Если в песне И. И. Коротяевой (1934 г. р.) из пос. Полярный («Этот мужчина поет, опевает свою девушку; по тундре гуляют, и он к ней поет», — пояснила исполнительница) прорывается во втором стихе «тисто колымское», то песня А. И. Новгородова (1936 г. р.) из пос. Чокурдах — одна из тех, которыми «опевали друг друга, вроде частушек, чего ли такого вот», — имеет «спрямленную» мелодию, с явным воздействием частушечно-плясовой ритмики (публ. № 8, 9).

Другой путь — превращение колымской андыльщины в хоровую лирическую песню, которую на Индигирке поют здешние самодельные коллективы. Напев этой песни, ставшей здесь репертуарной как символ местной лирики, в Публикации нотных записей дается по исполнению А. П. Чикачевой (1919 г. р.) и профессионального клубного работника Г. И. Винниковой (1947 г. р.) (публ. № 10).

Итак, если на Колыме андыльщина исчезает, то на Индигирке она еще находится в движении, обогащая современную бытовую песенность.

Впервые предпринятый здесь музыкальный анализ андыльщин подтвердил мнение В. Г. Богораза о них как о песнях «особого ряда» (с. 168), то есть особого жанра. И жанр этот можно считать колымским эндемиком (от греч. *ἔνδημος* — местный), так как именно там сложились его специфические функции, эстетические критерии, сфера образов и структура. Остается нерассмотренным вопрос о «юкагирском элементе», что могло бы прояснить историю

<sup>12</sup> Зензинов В. М. Старинные люди у холодного океана. Русское Устье Якутской области Верхоянского округа. М., 1914. С. 104.

андыльщины. Ф. Ф. Матюшкин связывал андыльщины с обруселыми юкагирами, утратившими свой язык. Не могли ли такие песни придти к юкагирам вместе с новым для них языком или одновременно с ним?

Участник этнографической экспедиции по Якутии В. И. Иохельсон, изучавший юкагирский язык и фольклор (1895—1897 г.), записал любовные песни-импровизации, называемые адін-jahtак, причем имена героев были в этих песнях русские. Юкагирка Сонцева, от которой собиратель записывал фольклор, жила в юности в окрестностях Верхнеколымска, где тогда «еще было русское население... По-видимому, песни эти составляют переход к импровизированным романсам, распеваемыми колымчанами-русскими и известными под названием андыльщины. Название это указывает на юкагирское происхождение русских любовных песен на Колыме; оно происходит от юкагирского слова адил — „юноша“, также „любовник“»<sup>13</sup>.

Возможно, здесь произошел тот процесс, который В. Л. Гошовский предлагает называть мелосинкразией — скрещиванием «музыкальных явлений двух народов, в результате чего образуется качественно новая песня»<sup>14</sup>.

Постановка и разрешение вопроса именно о юкагирском первоначале в андыльщине пока для нас преждевременны, так как мы не располагаем юкагирскими материалами для сравнительного анализа. Но нам кажется, что к автохтонным свойствам андыльщины можно отнести звукоподачу в пении колымчан (и прежде всего мужчин старшего поколения) с характерным несколько гортанным тембром и как бы с неточной фиксированностью тонов («плавающее» интонирование). Эти свойства довольно распространены в певческой фонетике аборигенов Северной Азии. В андыльщине данные свойства более заметны, нежели в других песнях. В соединении с неординарной мелодикой они придают андыльщине довольно экзотическое звучание, не передаваемое нотной записью. К свойствам того же рода можно отнести жанровую основу андыльщины (монолог-импровизация), типические ситуации создания и исполнения (в пути, в условиях промыслового уединения).

Вместе с тем ритмика стиха, которая играет столь важное значение в формировании андыльщины, типична для поздней русской лирики («Сидел Ваня на диване»), плясовых песен («Ах вы, сени, мои сени») и частушек. Справедливое наблюдение Ф. П. Врангеля относительно песен местного сочинения («главные роли в них играют голубок, соловей, цветы и многие другие предметы, которых не найдете и за тысячу верст отсюда и о которых певица знает только по слухам»<sup>15</sup>) вполне можно отнести и к андыльщинам. Их лексика, образный строй — из русской песенной поэтики. Целый ряд специфических черт андыльщины вызывает ассоциации и с жанром плача, и с протяжной песней, что также связывает ее со старшими слоями русской песенности. Однако все это требует дальнейшего осмысления.

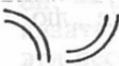
<sup>13</sup> Материалы по изучению юкагирского языка и фольклора, собранные в Колымском округе В. И. Иохельсоном. СПб., 1900. С. XIV.

<sup>14</sup> Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному языковедению. М., 1971. С. 214.

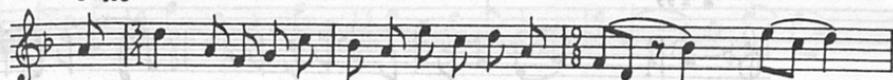
<sup>15</sup> Врангель Ф. П. Путешествие по северным берегам... С. 138.

Заканчивая представление малоизвестного жанра, хочется обратиться к «дирамбу» В. Г. Богораз: «Андошина представляется поэтическое выражение любовного чувства, которое сделало бы честь народу несравненно более культурному, чем „коймский найор» (так называют колымчане сами себя)» (с. 175).

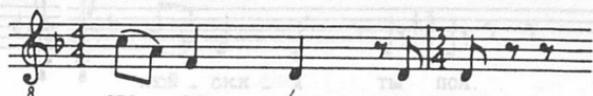
#### Особые обозначения в нотных расшифровках

-  — повышение или понижение звука менее чем на полтона
-  — удлинение или укорочение звучания или паузы
-  — зона действия соответствующего знака
-  — нисходящее или восходящее скольжение звука
-  — звучание без определенной высоты
-  — звучание октавой ниже
-  — фальцетный тембр
- [...] — места в нотации фонограммы В. Г. Богораз, неразборчивые или вовсе подающиеся расшифровке

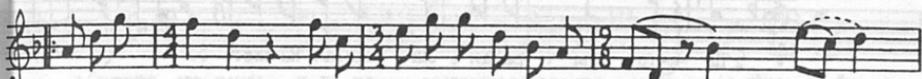
1.  $\text{♩} = 110$



1. Е - горь - е - вич се - рай - камень сто - ит на при - кру - (у) - том,



сто - ит бе - реж - ку.



2. Да бы - ло вре - мя, на - ша Ду - ня бе - гат как де - в - чё - (о) - нка ой

3. Да по пе - соч - ку, по кус - точ - кам бы - стра - ми на - га - (а) - ми

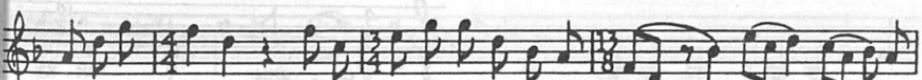
4. А как из - мо - ю, то вес - но - ю ся - дет кру - ты на - (а) - рты,



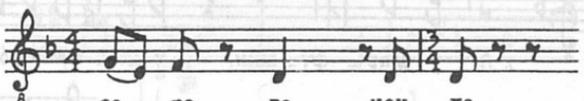
бе - д - на бо - си - ком.

к не - ва - ду ле - тит.

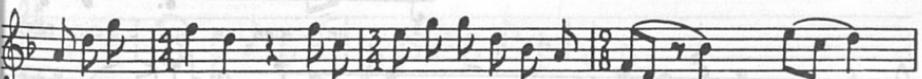
ве - се - ло ле - тит.



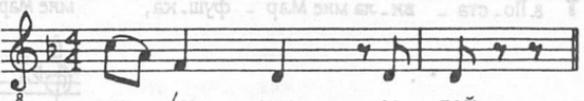
5. Да ких - ню гар - кну, кух - нет, ух - нут, ста - нут на пе - ре - (э) - дня - во да



се - ра - ва хох - ла.



6. Да да - лше в мо - ре, дай - те в мо - ре то - лько лю - бо - ва - (а) - тся



мне бы кра - со - той.

2.

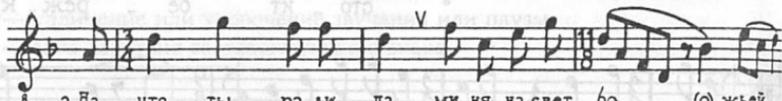
♩ = 99



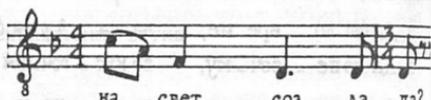
1. На что - то, ра - ди - ма - я, ме - ня на свет бо - (о) - жьей,



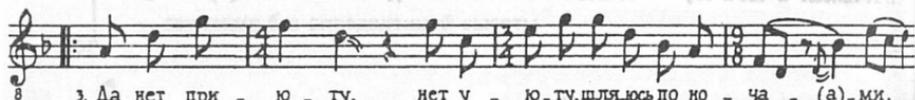
на свет ра - ди - ла



2. Да что ты ра - ди - ла ми - ня на свет бо - (о) - жьей,

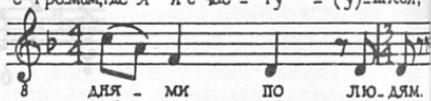


на свет соз - да - ла?



3. Да нет при - ю - ту, нет у - ю - ту, шлюсь по но - ча - (а) - ми,

4. Да где я с лес - ней, где я с громом, где я и с час - ту - (у) - шкой,



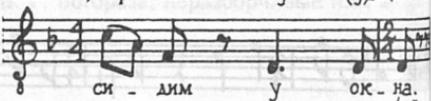
дня - ми по лю - дям.

чай я за - слу - жу.



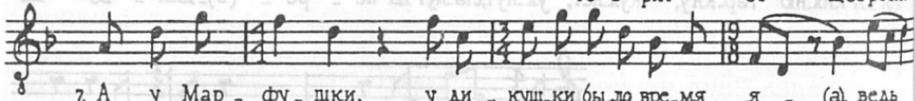
5. Си - де - ли - та мыс ду - няш - кой, си - дим у ле - дя - (а) - нке,

6. Го - ре - ла - та с ду - няш - кой, го - рит лей - ка с гу - (у) - щай

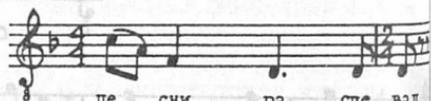


си - дим у ок - на.

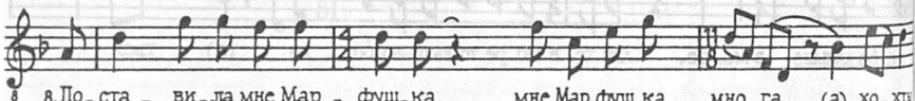
го - рит со ще - рбой.



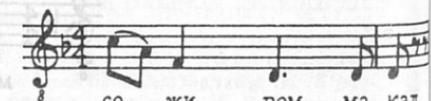
7. А у Мар - фу - шки, у ди - куш - ки бы - ло вре - мя я - (а), ведь



це - сии ра - спе - вал.



8. По - ста - ви - ла мне Мар - фуш - ка, мне Мар - фуш - ка мно - га - (а) хо - тят



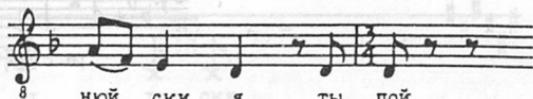
со жи - ром ма - кал.

3.

♩=123



1. Да по - а - нью - ски, ло - по - ход - ски - э - то два ко - ле - на, а -



нюй - ски - я ты пой.

4.

♩=134



1. Сгурклу, сга - ркну я ле - ре - дачку ма - мке во - сте - кля - (а - т)но, о - й



ма - мке в о - кон - цо.



2. Сядь, по - ду - май. сядь, по - слу - шай, ма - ма, на - шу пре - (э) - жню - ю,



ста - ру. ю лю. бов[ь].

5.

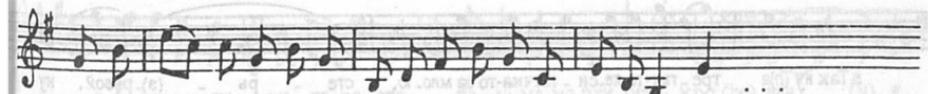
♩=103



1. Да на ле [... ой] ти хой, на Боль - ша - нке хо - дят ра - ссы - пу - [(у) - чи - е



... ] [... ]



2. По - мо - ги, Бо - же, си - ро - [тен. ке] ми. не [... ]

6.

♩=146

1. Ну куда сой буя, куда е-хай вше я радста - ра - (а... вот... а) ша, ну  
ра.т буй гля те - ба.

2. Ай, по Ло - хот скай-ти грубой ви-ске стоят три ле - си - (и... вот... и) ке, да  
сто - ят на со - ку.

3. Да ну оа - на - та ну ле.си - но - чка сто - ит гля ару - (у - у) ф) - эй, да  
сто - ит гля ре - бат.

4. Да ну ару - га - то ну ле.си - но - чка сто.ит гля на - ча (на) - алья ми - чков,  
сто - ит гля боль - сых.

5. Так ну (на) тре - тья - то ле.си - но - чка - то за мно - ю, сте - рь - (э) - рьвой, ну  
сте.рь.вой за - ня - та.

1. Но мы пе-ли, пе - ли да, ту - ле - чки, да пе-ли во пол - но - чку - (у), да

пе - ли да, ту - ле - чки, да пе-ли во пол - но - чку - (у), да

2. Да, гыт, бо-жья пли-щечка по - ёт да, ма-ма, к нам на - жа - ла - (а)-бу.

ма - ма - ле, ну к нам по - ёт.

3. Да былту, ман на ти-хой, гыт, на стру - е да-ле, сидел на би-строй ой, да,

ма - ма, да я ле на стру - е.

4. Да вот по ко - то-руй по га - щибке, да сто бой ле ми по(но)-роз - ну,

сто ста - бой по - шли?

5. Да, гут, ра-згу - чи. ла, ро-зве - ла да, ма-ма, бли. зна - кро(но)-вна - (у)-я,

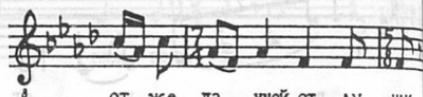
да бли - зка - та ро - дня.

8.

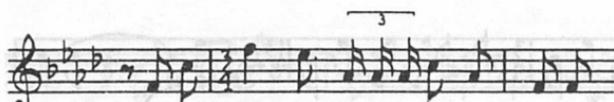
♩=120



1. Лю-бил пта - шку, гу-воят, лю-бил Ма-шку



от же - ла - нной, от ду - ши.



2. Не ру - га - ю, гу-воят, не бра - ню да



да-же против (h)на - он (а) - е я ни га ва - ру.



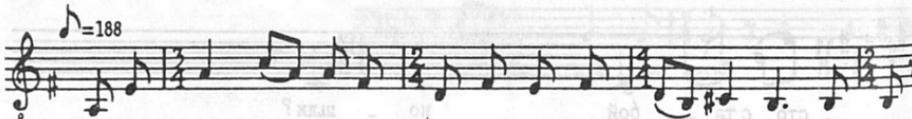
3. И сы-лил - бай-кал, го-воят, те ба у - ва - жал да



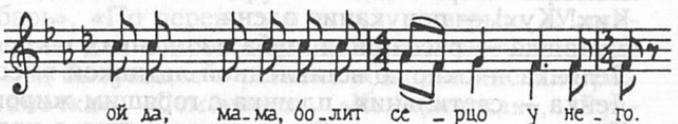
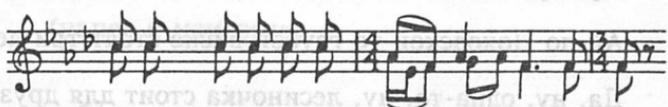
кре-пче па - зух при-жи-мал.

9.

♩=188



Под То - лсти-нской мис за - бьюсь да сру - жьём Ва - ньку не бо - юсь.



## ПРИЛОЖЕНИЯ

### I. Продолжение текстов

#### к № 3

Да ветры дуют, то с Анюю вечно ветры дуют, теплые несут.  
Ну, вся пушнина, вся детина только лишь с Анюю в реки приле.  
Да на Анюю много ягод, много часных зверей невод неводят.

#### к № 5

(для удобства прочтения приводим текст андыльщины С. Е. Борисов  
в литературной записи)

Ну, куда шел бы я, куда ехал, всё я рад стара... вот (а)тсья,  
ну, рад был для те  
Ай по Походской-то грубой виске стоят три леси... вот (и)нки,  
да стоят на со  
Да, ну, одна-то, ну, лесиночка стоит для друзей,  
да стоит для реб  
Дак, ну, друга-то, ну, лесиночка стоит для начальничков,  
стоит для больш  
Так, ну, а третья-то лесиночка-то за мною, стервой,  
ну, стервой заня

### II. Местные и малоупотребительные слова в объяснении певцов

- Бурульгин — русское поселение на Индигирке (в песне это название искажено)
- Виска — небольшая речка, протока, соединяющая озеро с большой рекой. Грубая В. — такая же речка с высокими берегами
- Гром — 1. балалайка; 2. гребень, на котором подыгрывали, использовали как музыкальный инструмент
- Камень — гора
- Ких! Кух! — понукание оленя
- Кукашка — распашная шуба из оленьих шкур
- Ледянка — окно со вставленной льдинкой вместо стекла
- Лейка — светильник, плошка с горящим жиром или жирной ухой
- Плишка, плишечка — перелетная птица с красивым, пестрым оперением. По ее крику «тул-лиик» узнавали приближение плохой погоды
- Хохол — передовик в упряжке
- Часные звери — местные звери, которые живут на Анюю, но перелетают на Колыму
- Щерба — уха

Ю. Е. Бойко

## ЧАСТУШКА СРЕДНЕГО УРАЛА

(напев и наигрыш)

Статья написана на небольшом пока материале и является результатом двух экспедиций её автора в Артинский район Свердловской области совместно с преподавателями и студентами Уральского института искусств.

В вокально-инструментальной традиции региона выделяется своеобразная локальная частушечная формула. Она фигурирует под разными названиями, указывающими либо на местность, откуда происходит наигрыш («Староартинская», «Сухановская», «Поташинская»), либо на содержание первой частушки («Мамонька»), либо на форму и характер исполнения («Улошная широкая», «Деревенская рясная», «Крутеньякая»). Часто встречается, особенно в центре ареала распространения, более тонкая дифференциация частушек по мелодике и характеру — Сухановская покороче (покручая), подлиннее самая длинная. В дальнейшем для обозначения данной частушечной формулы условно примем название «Улошная» как отражающее функцию наигрыша. Подобно многим другим локальным наигрышам «Спасовская», «Скобарь», «По деревне» и т. п.), наигрыш «Улошный» предназначен только для сопровождения пения частушек; под него не пляшут, как под бытующие в регионе общерусские наигрыши — ОРЧФ<sup>1</sup>, «Цыганочка», «Семёновна», «Камаринская», «Русского» (называемого в данной местности «Трепаком»), — а просто поют по деревенской улице и поют частушки.

Единицей движения напева «Улошной» служит четверть, что роднит её с южнорусскими «Страданиями» и противопоставляет общерусским частушечно-плясовым формулам с их движением напева преимущественно восьмыми. Однако это четвертное движение ложь и рядом постоянно разбивается восьмыми за счёт различного количества слов-вставок, в большей или меньшей степени присущих различным версиям «Улошной». Стабильно такая вставка присутствует

<sup>1</sup> Этой аббревиатурой (= общерусская частушечная формула) мы обозначаем распространённый на всей русской этнической территории и не имеющий общерусского названия наигрыш, опирающийся на ритмогармоническую схему  $2/4$  S|T|D|T в мажоре.

в предкадансовой зоне каждой фразы перед последним ударением строке; наличие или отсутствие остальных вставок характеризует микролокальные версии. Больше всего таких вставок зафиксировано в центре ареала распространения «Улошной» — Суханке. Восемь шестное движение стабильно характеризует также затакт и женское окончание нечетной строки. Это сопоставление двух движений создаёт дополнительную внутреннюю асимметрию самого напева. На схеме 1 представлен некий инвариант ритмоформулы напева, различные исполнительские его реализации содержатся в нотном материале:

#### СХЕМА 1

S SS d d DD d T

"Частушки с остановками"



"Улошная"



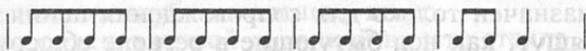
Напев «Улошной» не обнаруживает такого разнообразия, как, например, в «Спасовской»<sup>2</sup>, он достаточно един внутри себя. Состав напев из четырёх практически идентичных фраз. Начало каждой фразы утверждает или опекает кварттовую или квинтовую опору, многоголосном исполнении они могут присутствовать одновременно. Выход за пределы квинты довольно редок. Кадансирует фразу

<sup>2</sup> Ритмоформула напева «Спасовской» дана на схеме 2:

#### СХЕМА 2

S T D T

ОРЧФ



"Спасовская"



Нотные примеры, систему звукорядов и классификацию вариантов напева: Бойко Ю. Е. Современные формы бытования Спасовской частушки бассейна Волги и Сяси и перспективы их развития // *Artes populares: A Folklore Tanszék Évkönyve*. Budapest, 1985. Т. 14. С. 82, 90—91, 94.

торном тоне; в женских окончаниях нечётных фраз к нему иногда добавляется произвольный интервал — интонация выдоха.

При всей своей самобытности «Улошная» обладает чертами, родящими её практически со всеми многочисленными и разнообразными локальными частушечными формулами. Это прежде всего отсутствие плясовой функции и связанный с этим замедленный темп (60—70 ударов на четверть против 140—160 в частушках под пляску) при опоре на сходные с общерусскими частушками гармонические схемы. Главным же отличием «Улошной» и других локальных частушек от общерусских состоит в соотношении напева и наигрыша. Как видно из примеров 1 и 2, вступление голоса в «Улошной» и в «Спасовской» смещено относительно наигрыша по сравнению соответственно с «Частушками с остановками» и ОРЧФ. Это создаёт ту неповторимую асимметрию, которая характеризует многие локальные частушки. (В «Спасовской» эта асимметрия возникает за счёт повтора некоторых слов в чётной фразе, что делает данную фразу не равной по протяжённости предыдущей нечётной).

Наигрыш «Улошной» невозможно рассматривать вне связи с традиционным инструментарием региона. Здесь зафиксированы практически все инструменты бытового музицирования: гармонь, балалайка, мандолина, гитара, один раз в качестве народного инструмента встретилась скрипка. Поётся «Улошная» и под язык. Однако основным для традиции инструментом является гармонь. В противовес повсеместному распространению гармони-хромки, вытесняющей (а во многих регионах уже вытеснившей) местные разновидности гармони, в Урале мы обнаружили мощную локальную гармошечную традицию, опирающуюся на местную школу музыкальных мастеров и созданную ими серию местных разновидностей гармони: простушка, мандолинка. Эти местные гармони активно противостоят хромке, также вытесняющей в регионе. Для иллюстрации достаточно привести такую статистику: в двух экспедициях 1989 и 1991 годов зафиксировано четыре простушки, тринадцать 8-басовых минорок, одна 10-басовая и три 12-басовых минорки, четыре гармони производства Казанской фабрики (ведущие происхождение от традиционной татарской гармони и имеющие довольно узкий ареал распространения), четыре хромки (в прошлом не менее распространённые, чем сегодня хромка; исполнители на двух из них не знают местных частушечных формул), шесть хромок и один баян.

Характерная особенность местных гармоней (также унаследованная фабричной казанской гармонью) — однорядная правая клавиатура с продолговатыми клавишами выпуклой формы и одинаковыми звуками на сжим и разжим меха. Эту клавиатуру отличает от двухрядной (например, хромочной) сравнительно узкий охват звуков в одной позиции руки (до сексты; на хромке — до дуодецимы<sup>3</sup>) и большая по сравнению с двухрядками трудность смены позиции руки<sup>4</sup>. Это обусловило преобладание в репертуаре однорядных инстру-

<sup>3</sup> См., например: Лапин В. А. Наигрыши на гармони-хромке П. В. Черемисова. Уфа, 1983. № 15, такты 10—11.

<sup>4</sup> Напомним, что на двухрядной правой клавиатуре хромки гамма играется аппликатуры «шаг вперёд, два шага назад», при этом смена позиции происходит за счёт сжатия и сжатия руки. См.: Бойко Ю. Е. Методика записи народной инструментальной музыки. М., 1986. С. 35—37.

ментов локальных частушечных наигрышей с их узким (квинта секста) амбитусом<sup>5</sup>. Техника правой руки весьма своеобразна и привычна исполнителю на многорядном инструменте. Пальцы полагаются в основном через клавишу; трезвучие извлекается с ними (1—2—3 по четырёхпальцевой системе) пальцами. Обильная мелизматика, характеризующая «Улошную», достигается как обильной сменой пальцев, так и соскальзыванием или «заваливанием» пальца на соседнюю клавишу, чему способствует выпуклая форма клавиш. Смена позиции редка, далеко не все музыканты пользуются этим приёмом. Происходит она, как правило, после мелодического каданса переносом руки с неизбежной паузой.

Различаются местные разновидности гармонии левыми клавирами. Менее всего развита она у простушки, представляющей собой по существу гибриды саратовской гармонии и минорки; расположение звуков на её клавиатурах представлено на схеме 3<sup>6</sup>:

СХЕМА 3

левая клавиатура	правая клавиатура
$\frac{C}{G}$	
$\frac{c^2 - e^2 - g^2}{h^1 - d^2 - g^2}$	$g - h^1 (a^1)$
$\frac{c^1 - e^1 - g^1}{h - d^1 - g^1}$	
<p>Примечания</p>	
<p>1. На левой клавиатуре других гармоник-простушек возможны следующие варианты строя:</p>	
<p>а) различное мелодическое положение аккордов левой клавиатуры;</p>	
<p>б) не строго октавное соотношение аккордов;</p>	
<p>в) дополнительная клавиша на тыльной стороне левого грифа</p>	
$\frac{e^1 - e^2 - gis^2 - h^2}{h - dis^2 - fis^2 - h^2} \quad \text{in E}$	
<p>2. Иногда на простушку перестраивают саратовскую гармонию с колокольцами на левой стороне: с басом сблокирован высокий колокольец, с низким аккордом — низкий</p>	

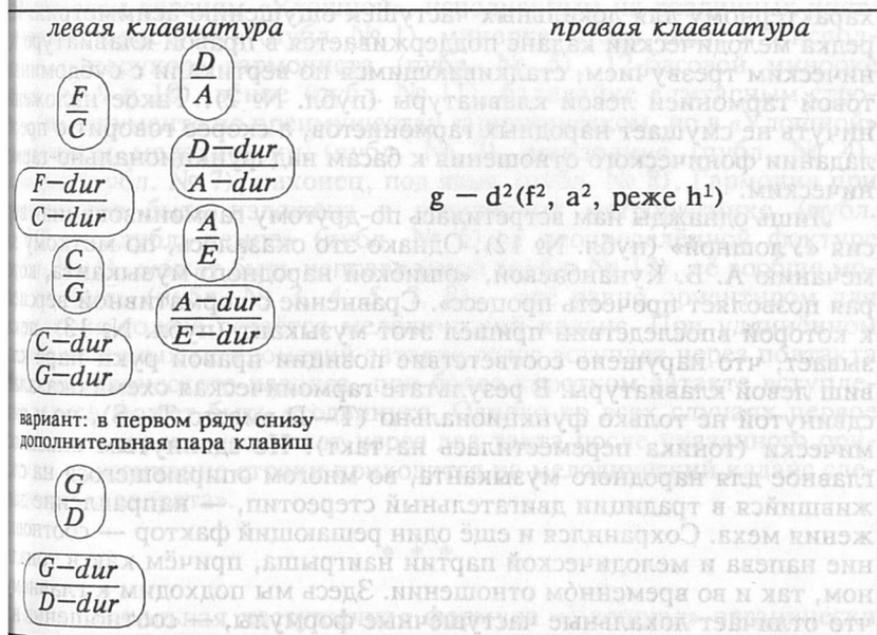
<sup>5</sup> Лишь в репертуаре одного исполнителя на минорке нами зафиксировано некоторое количество песенных наигрышей; широкие интервалы этих мелодий гармонизируются заполняет гаммообразно с помощью глиссандо.

<sup>6</sup> В отличие от наших прошлых работ (см., например: *Бойко Ю. Е. Методика игры на народной инструментальной музыке*. С. 11—12) и работ других авторов (Мельников А. М. *Справочник по гармоникам*. М., 1968; *Скоробагатчанка А. В. Беларускі музычны фальклор (інструментальна традыцыя)*. Мінск, 1990. С. 9—11), здесь схемы расположения звуков на клавиатурах гармоней даны в ориентации на игровое положение инструмента. Клавиши, расположенные наверху клавиатуры, на схеме оказываются сверху листа, и наоборот. Нами также учтено предложение участницы экспедиции, этнографки Уральской консерватории Е. Шапошниковой, изображать слева басы, а справа

В отличие от саратовской гармонии, правая клавиатура которой, благодаря распределению звуков «на разжим устои, на сжим нестои», располагает к тонико-доминантовой трактовке единственной пары аккордов левой, басы простушки трактуются музыкантами как тоника и субдоминанта, чему не препятствует «нейтральная» правая клавиатура с её одинаковыми звуками на сжим и разжим. При этом используется доминантовая миксолидийская тональность инструмента, а опорный тон мелодической партии располагается на первой клавише (см. Публикацию нотных записей, № 1).

Наиболее распространена в регионе минорка. Это название известно по инструментам, распространённым на Северо-Западе России, а на Урале оно относится к инструменту совершенно иной конструкции. Происхождение названия можно лишь предположить, вспомнив о довольно распространённой трактовке народными музыкантами термина «минорный» как «необычный»<sup>7</sup>. Видимо, название оно получила за причудливое звучание второго ряда басов (схема 4), отсутствующего на простушке.

СХЕМА 4



«долоса». Тогда читатель, приложив левую сторону листа к левой стороне груди, а правую — к правой, и манипулируя пальцами по изображениям клавиатуры, сможет представить себе принцип исполнительского мышления народного гармониста. Внутри изображения каждой клавиши сверху обозначены звуки, извлекаемые на разжим, снизу — на сжим. Однорядные правые клавиатуры, ввиду их простого строения, на схемах не изображены, указан только диапазон.

Конкретное расположение готовых аккордов левой клавиатуры дано только на схеме 3, поскольку на простушке имеются по два аккорда от одного баса, различающиеся октавой. На остальных схемах расположения звуков на клавиатурах гармоник (см. схемы № 4—6) даны только основной тон и наклонение аккорда, так как на этих гармониках от каждого баса имеется только по одному аккорду.

<sup>7</sup> Бойко Ю. Е. Методика записи народной инструментальной музыки. С. 16.

Каждая пара аккордов, извлекаемая одной парой клавиш разжим и сжим, трактуется исполнителями на уральской минот подобно простушке, как тоника и субдоминанта. Однако на двух пар клавиш в первом ряду левой клавиатуры предостав гармонисту выбор из двух тональностей — для наигрыша, опирающегося на мажорный гексахорд в правой и два аккорда в левых ресурсах инструмента вполне хватает. Опорный тон мелодической партии приходится либо на первую клавишу (как правило, кварта центральной тональности инструмента), либо на четвертую (тоника). Народные музыканты различают эти две версии «Улошной» по позиции правой руки: «на верхних (по расположению звучанию — на нижних) поглубже» или «на средних поважнее». Пользуются они для обеспечения более удобной тесситуры псалмам — реальная высота настройки гармонией колеблется в довольно широких пределах, а разнообразных версий напева, отличающихся подобно «Спасовской», местоположением опорного тона в звукоде, практически нет.

Каданс «Улошной» приходится на субдоминанту, что способно характерному для локальных частушек ощущению асимметрии. Редка мелодический каданс поддерживается в правой клавиатуре неким трезвучием, сталкивающимся по вертикали с субдоминантовой гармонией левой клавиатуры (публ. № 2). Такое наложение ничуть не смущает народных гармонистов, а скорее говорит о преладании фонического отношения к басам над функционально-гармоническим.

Лишь однажды нам встретилась по-другому гармонизованная версия «Улошной» (публ. № 12). Однако это оказалось, по меткому мечанию А. Б. Кунанбаевой, «ошибкой народного музыканта, которая позволяет прочесть процесс». Сравнение с нормативной версией к которой впоследствии пришёл этот музыкант (публ. № 13), показывает, что нарушено соответствие позиции правой руки паре клавиш левой клавиатуры. В результате гармоническая схема оказалась сдвинутой не только функционально (Т—D вместо Т—S), но и ритмически (тоника переместилась на такт). Не сдвинутым оказалось главное для народного музыканта, во многом опирающегося на сложившийся в традиции двигательный стереотип, — направление движения меха. Сохранился и ещё один решающий фактор — соотношение напева и мелодической партии наигрыша, причём как в тональном, так и во временном отношении. Здесь мы подходим к главному, что отличает локальные частушечные формулы, — соотношение напева и наигрыша.

Наиболее яркий отличительный признак, создающий характерную асимметрию локальных частушек, — место вступления голоса. Показательно, что при отрыве традиционных певцов от родной почвы и для «вторичных» исполнителей наиболее уязвимым оказывается именно этот момент. Когда одна из участниц экспедиции пыталась запеть «Сухановскую длинную», музыканту всё время приходилось её «ловить». Наконец, гармонистка М. Я. Коротаева не выдержала: «У тебя слух-то есть? Ты слушай, как басы-то выговариват, и ты слышишь, когда тянуть». Как будет видно из дальнейшего (да и из упомянутой выше ошибки музыканта тоже), главный ориентир всё

басы, а «голоса». Коротаяева, видимо, почувствовала это и уточняет: «Всё равно гармонь-то выговариват».

Только анализ, весьма затруднительный в поле, в условиях чисто слухового восприятия, но несложный, если иметь дело с нотированным материалом, показывает, что в «Улошной» ориентиром для вступления голоса служит регулярно повторяющийся через 4 такта мелодический каданс.

В «Улошной» партия левой клавиатуры, опирающаяся на два аккорда, имеет очень короткий «квадрат» (ритмогармонический период), состоящий из двух тактов. Партия правой клавиатуры с её регулярно повторяющимися мелодическими кадансами объединяет эти «квадраты» по два и делает «квадрат» всего наигрыша равным четырьмя тактам. На более поздних разновидностях гармонии с их более развитой левой клавиатурой двухтактовых «квадрат» басов также переходит в четырёхтактный (публ. № 9 и 11). Это позволяет говорить о чисто четырёхтактовом «квадрате» «Улошной», тем более, что этот четырёхтакт вступлением голоса после проигрыша никогда не сдвигается. Этот «квадрат» с его членимыми мелодическими кадансами присущ всем версиям «Улошной», исполненным на различных инструментах: простушке (публ. № 1), минорке, в том числе и в исполнении однорукого гармониста (публ. № 5), 12-басовой минорке (публ. № 9 и 10), вёнке (публ. № 11), балалайке с гитарным строем — инструменте по преимуществу гармоническом, но в «Улошной» трактуемом мелодически (публ. № 3), мандолине (публ. № 4), скрипке (публ. № 7), наконец, под язык (публ. № 8). Гармония при этом может быть изложена в регулярной метроритмике (публ. № 10), в «дубль-темпе» (публ. № 6), в неопределённой фактуре (публ. № 1), может быть неправильной (публ. № 12), её вообще может не быть (публ. № 3, 4, 5, 7, 8) — всё равно ориентиром для вступления голоса остаётся мелодический каданс. При удлинённом счёте вставных междометий затакте голос вступает через полтакта после мелодического каданса, при более коротком затакте вступление голоса может быть отодвинуто. Однако во всех случаях первое ударение в строке наступает через два такта после указанного ориентира, а окончание строки приходится на мелодический каданс следующего «квадрата».

\* \* \*

Итак, локальная частушечная формула «Улошная» органически связана с наиболее распространённым в регионе местным типом гармонии, самой традицией предназначенным для её исполнения, — 12-басовой уральской миноркой. Попытаемся проследить, какие трансформации претерпевает наигрыш, будучи перенесённым на инструменты более совершенной конструкции.

В отличие от 8-басовой минорки с её практически стандартным строем, все три зафиксированные нами 12-басовые минорки различаются строением как правой, так и левой клавиатуры. Два из этих инструментов владельцы называют «минорками с венскими басами» (публ. № 5), хотя у обеих басы отличаются по строю от венских: аккорды второго ряда произвольны по ладонаклонению, в противопо-

ложность венской гармонии, где мажорное наклонение доминант и норийное — тоник выдерживается чётко<sup>8</sup>.

СХЕМА 5

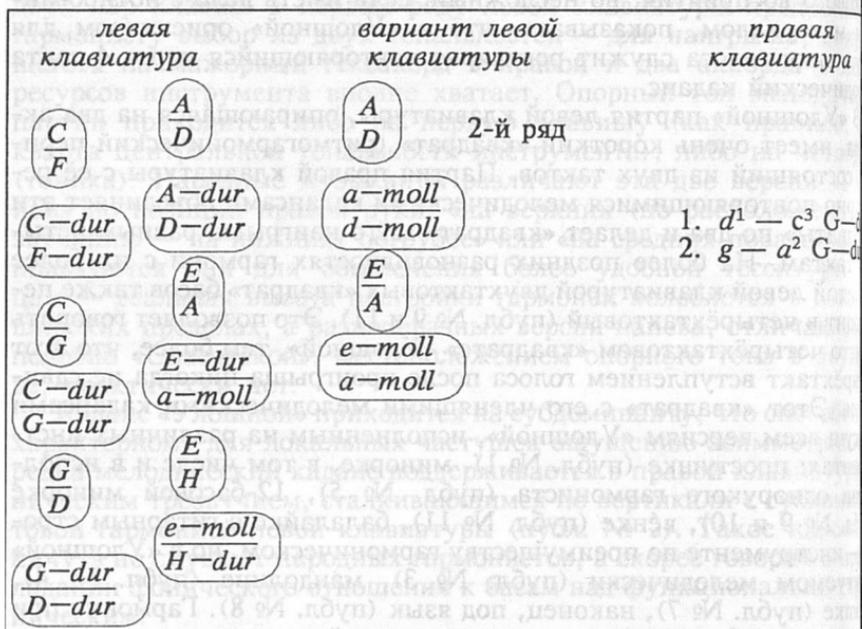
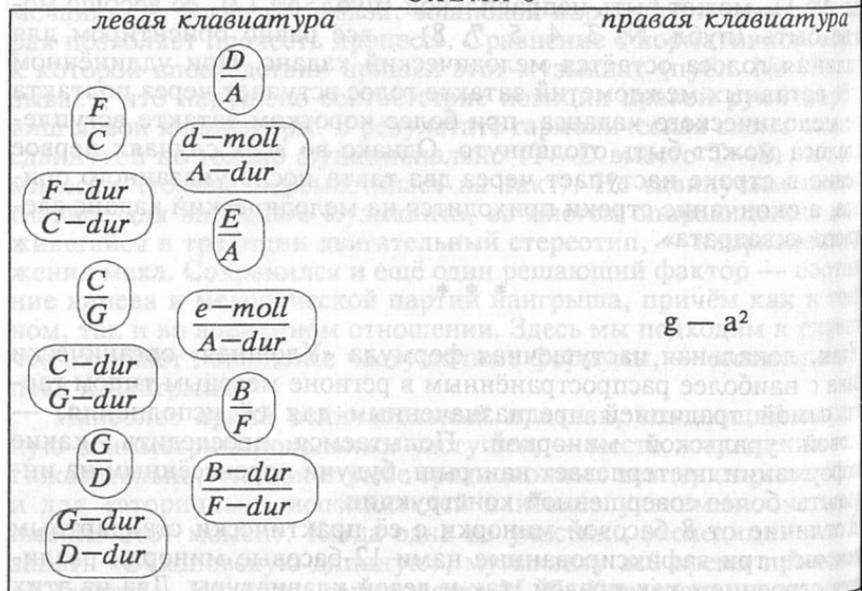


СХЕМА 6



<sup>8</sup> Строй венской гармонии см.: Мирек А. М. Справочник по гармоникам. М., С. 71.

Басы зафиксированной пока в единственном экземпляре 12-басовой минорки мастера Карпова (Михайловский Завод), принадлежащей И. В. Легаеву, по строению ближе к басам петербургской минорки<sup>9</sup>, чем венки (см. схему 6 на стр. 122).

Отличия «Улошной», исполненной на 12-басовой минорке, от версий для 8-басовой касаются гармонической схемы, поскольку более существенно отличаются эти инструменты левыми клавиатурами, чем правыми. Наигрыш И. В. Легаева «Мамонька» (публ. № 10), представленный на схеме 7,<sup>10</sup> обнаруживает минимум отличий от версий «Улошной», принятой здесь за нормативную:

#### СХЕМА 7

#### Мамонька (И.В. Легаев) (12-басовая минорка)

Для нормативной версии (см. ниже схему 8, строка 1 и публ. № 1, 6) наиболее характерна тональность «на верхних ладах» правой клавиатуры, опирающаяся на вторую пару клавиш первого ряда левой; крайне редко использование второго ряда басов. Наигрыш И. В. Легаева отличается сильным тяготением к вспомогательным басам второго ряда (реже встречаются сопутствующие им аккорды) во втором такте «квадрата»:

<sup>9</sup> Строй петербургской минорки см.: Бойко Ю. Е. Методика записи народной инструментальной музыки. С. 11.

<sup>10</sup> На схемах 7, 9, 10 дана гармония наигрышей на 12-басовых инструментах. Все зафиксированные версии каждого такта даны в порядке убывающей частотности. Обозначения: цифра в круге у начала каждого такта — количество данных версий в наигрыше; 1D, 2D, 3D — соответственно первая, вторая и третья пара клавиш первого ряда басов (на наших схемах строёв инструментов — сверху); 1m, 2m, 3m — соответствующие обозначения для второго ряда; ] и [ — разжим и сжим меха.

## СХЕМА 8

«Улошная» на простушке и 8-басовой минорке	T (II)	S	T	S
«Мамонька»	T	S	T	S
«Шамагинская»	IV	(II) (D/II II)	D/II T (II)	IV
«Деревенская растяжная»	d	DD d		S

Шире использованы возможности 12-басовой минорки в другой микролокальной разновидности «Улошной» — «Шамагинской» (публ. № 9 и схема 9):

## СХЕМА 9

Шамагинская (И.В. Легаев)  
(12-басовая минорка)

Отличительными признаками этой разновидности наигрыша являются: тональность первого баса («на средних ладах» правой клавиатуры); более широкое, чем в «Мамоньке», применение второго ряда

басов в междандансовой зоне (второй и третий такты «квадрата»); весьма произвольная работа меха, особенно в третьем такте «квадрата», из-за чего побочные доминанты оказываются взаимозаменяемыми со своими тониками; перетяжка субдоминанты с четвертого такта (на который приходится каданс в вокальной и мелодической инструментальной партиях) на первый — единственный стабильный момент во всём наигрыше.

Ещё более далека от нормативной единственная имеющаяся в нашем распоряжении версия «Улошной» в исполнении на вѣнке — «Деревенская растяжная» А. И. Парамонова (публ. № 11 и схема 10):

#### СХЕМА 10

#### Деревенская растяжная (А.И.Парамонов) (Вѣнка)

The musical score consists of three staves. The top staff shows measures 15, 11, 15, 14, and 2D. The middle staff shows measures 3 and 1. The bottom staff shows measures 1 and 2D. Fingerings (1, 2, 3) and breath marks (L, 2m, 3D) are indicated above the notes.

Роднит её с другими версиями основополагающая для «Улошной» тонико-субдоминантовая трактовка опорного баса (третьего в мажорном ряду) и, соответственно, субдоминанта в момент кадансирования вокальной и инструментально-мелодической партий. Избранная гармонистом тональность позволила выявить тот миксолидийский колорит, который характерен для версий, исполненных на других инструментах (публ. № 3) и изредка проявляется в минорочных версиях, когда при смене позиции правой руки, выводящей наигрыш за пределы традиционного гексахорда, появлялась миксолидийская септима (публ. № 5). В «Деревенской растяжной» этот миксолидийский колорит проявился в полной мере не только в инструментально-мелодической, но и в аккомпанирующей партии — активно затронута область двойной субдоминанты.

Двухрядная правая клавиатура вѣнки предоставляет гармонисту новые по сравнению с миноркой возможности в мелодической партии: если минорочные версии выдержаны в основном в гексахорде, то на вѣнке постоянно используется амбитус ноны, нередко применяется едва ли мыслимый на минорке октавный ход в третьем такте «квадрата». Характерный ориентир для вступления голоса — каданс в партии правой клавиатуры в четвертом такте «квадрата» — выделен здесь не столько ритмически, сколько чисто мелодически: нижний звук амбитуса этого наигрыша нигде, кроме этого такта, стабиль-



1. СУХАНОВСКАЯ ДЛИННАЯ  
(простушка in As)

♩=66 (оригинал Es)

одна

Ми - лый мой, ведь тво -

- и да сло - ва  
все  
ой не за -

бы - ла я ни - ко - гда.

Ой, по мню, по мню, как же с го  
ва - рк... ... и - вал на ла - во  
чке же ме - ня.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are in Russian. The piano part features various rhythmic patterns, including triplets and a quintuplet. The score ends with a piano (p) dynamic marking.

2. СУХАНОВСКАЯ ПОКОРОЧЕ  
(простушка in As)

♩ = 90 (оригинал Es)

одна

Го - во - рят, ра - сста - ны

все

лё - гки.

Зна - ю, ра - сста - ва - ла - ся.

че - рез лё - гки - е ра - сста - ны

чуть жи - ва - я ста - ла - ся.

3. ДЛИННАЯ ПОД БАЛАЛАЙКУ

♩ = 72 (оригинал D)

одна  
Где ты, где ты, те - пло -

ле - то, ой, где мо - и то - гда се - мна -

все  
лет? Ай, ра - ныше пе - ла я, во -

- ва - ла, а те - пе - ри - ча вс - се - лья нест.

The image shows a page of a musical score. It features a vocal line with lyrics in Russian and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 72 (original D). The lyrics are: "одна / Где ты, где ты, те - пло - / ле - то, ой, где мо - и то - гда се - мна - / все / лет? Ай, ра - ныше пе - ла я, во - / - ва - ла, а те - пе - ри - ча вс - се - лья нест." The piano part consists of rhythmic patterns in the right hand and chords in the left hand.

4. ДЛИННАЯ ПОД МАНДОЛИНУ

$\text{♩} = 54$  одна

Ох, что ты, го- лубь, го - лубь,

го - лубь, не ле - та - ешь,

а - ли

кры - лы - шки у тя бо - лят?

Что, лю- ба - но - чка, да не встре - ча - ешь,

а - ли до - ма не ве - лят?

а - ли до - ма те - бе не ве - лят?

5. СУХАНОВСКАЯ УЛОШНАЯ  
(минорка in C)

$\text{♩} = 78$

одна  
Хо - ро - шо веДь на

Во - лге жить, хо - дят

ла - ро - хо - ди - ки.

ведь у  
ни к че - му у нас про хо - дят

мо - ло - ды  
мо - ло - ды - с на - ши го - ди - ки.

6. СУХАНОВСКАЯ САМАЯ ДЛИННАЯ  
(минорка in F)

♩=126 (оригинал C)

Ох, я са - ма - то

ми те - пе - ря - ча те - бя не  
со ц - ве -

то - чком за - ба - вля - ла - ся.

... хо - ро - ший

8 МОЙ, ... ГО .

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole note rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics "МОЙ, ... ГО ." are written below the notes. The middle staff is the right-hand piano part in treble clef, beginning with a half note chord (G4, B4) followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bottom staff is the left-hand piano part in bass clef, playing a steady eighth-note accompaniment of chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, A2-C3, G2-B2.

8 НЯ - ла ся.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics "НЯ - ла ся." are written below the notes. The middle staff is the right-hand piano part in treble clef, continuing the eighth-note accompaniment from the first system. The bottom staff is the left-hand piano part in bass clef, continuing the eighth-note accompaniment.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is empty. The middle staff is the right-hand piano part in treble clef, continuing the eighth-note accompaniment. The bottom staff is the left-hand piano part in bass clef, continuing the eighth-note accompaniment.

7. ДЛИННАЯ  
(под скрипку)

$\text{♩} = 57$  (оригинал Н)

Музыкальное произведение «Длинная» (под скрипку) с темпом  $\text{♩} = 57$  (оригинал Н). Скрипка играет ритмическую фигуру, состоящую из восьмых и шестнадцатых нот. Вокальная линия начинается с фразы «Про - па - дай, в са - ду вель ма - мне те - пе - ри - ча те - бя не ли - на, брать. За - бы вай ты всё, мо - я ми - мо - я да ми - ла - я, мне те - пе - ри - ча сто - бой не спать. Ла - я,». В конце страницы виден номер 147.



...чки, в то. ску у - да - рьте - ся.

ба.но... ...о - чки, в то. ску да вы у - да - рьте - ся.

...чки,

таратар татара та та та ра та ра да та - ра да ра ра ра тара та. тара

та та ра та ра та ра та ра ра та та ра та та ра та ра та ра

### 9. ШАМАГИНСКАЯ

(минорка in F)

♩ = 126 (оригинал F)

Эх, ша - ма - га - но - чка ты де - вчо.но -

(я) - чка, не пей го - ря - чий чай.

Эх,

ты мо - ё - го е - го - ди - но - чку

ре - же е - го при - ме - чай.

10. МАМОНЬКА (улошная)  
(минорка 12/8)

♩=102 (оригинал С)

По - ахо - ди - ла ма - мо - нька, бу -

ди - ла, я не слы ша - ла, спа -

э, я не слы - ша - ла да всё спа -

ла. Вста - вай, ди - тя - тко мо - ё ро -

ла.

The score consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The tempo is marked as ♩=102 (original C). The key signature is one flat (F minor). The lyrics are in Russian and describe a mother's reaction to her child's behavior.

АЮ-ё, за-про- сва - та - ла те- бя.  
 эх, за-про- сва - та - ла я те- бя.

11. ДЕРЕВЕНСКАЯ РАСТЯЖНАЯ  
(взята in B)

♩ = 102 (оригинал C)

Я в о - стро - ге да на до -

ро - ге си - жу о - ди - нё - ше -



нёк. И - ди, ми - лка, да по - про -



ведай, я те - бе да ра - дё - ше - нёк.



12. УЛОШНАЯ ШИРОКАЯ ЧЕРЕПАНОВСКАЯ  
(МИНОРКА 12Н)

$\text{♩} = 66$  (оригинал Н)

Ой дак ши-ре у - ло - чка е - щё ра - зда - йся,

шай - ка жу - ли - ков - то и - дёт.

А - та - ман в га - рмонь - ту и - гра-ят,

шай-ка жу - ли - ков - то по - ёт.

### 13. УЛОШНАЯ - ДУБЛЬ

(МИНОРКА in H)

♩ = 78 (оригинал H)

Ой - то, и - грай, га - рмонь вся мо -

... я, ... ся - во - дни ти ха - я да - за -

... ря, ... ся - во - дни ти ха - я да - за -

-ря, (Суханка II) слит лю - ба - но - чка да мо - я.

#### ИСПОЛНИТЕЛИ

Играют: В. К. Третьяков (1918 г. р.), простушка (№ 1, 2), балалайка (№ 3), мандолина (№ 4), скрипка (№ 7);

Т. Т. Русинов (1920 г. р.), минорка (№ 5);

Я. М. Цепилов (1929 г. р.), минорка (№ 6);

(все — с. Суханка Артинского р-на, Свердловской обл.),

И. В. Легаев (1932 г. р., с. Поташка Артинского р-на), минорка (№ 9, 10);

А. И. Парамонов (1929 г. р.), венка (№ 11);

Д. Н. Кузнецов (1919 г. р.), минорка (№ 12, 13);

(оба — пос. Арти)

Поют: Т. М. Ватлина (1926 г. р.) (№ 1—4), «язык» (№ 8);

А. И. Чиркова (1921 г. р.) (№ 1—4, 7, 8);

А. А. Соколова (1932 г. р.) (№ 1—4, 7, 8);

Е. И. Снегирёва (1929 г. р.) (№ 1—4, 7, 8);

А. В. Токарёва (1932 г. р.) (№ 1—4);

В. И. Белоногова (1924 г. р.) (№ 1—4);

А. И. Вилюсова (1911 г. р.) (№ 5);

Е. Е. Русинова (1916 г. р.) (№ 5);

Я. М. Цепилов (1929 г. р.) (№ 6);

(все — Суханка)

И. В. Легаев (1932 г. р.) (№ 9, 10);

К. Г. Легаева (1930 г. р.) (№ 10);

(оба — Поташка)

А. И. Парамонов (1929 г. р.) (№ 11);

А. П. Кузнецова (1918 г. р.) (№ 12, 13);

И. М. Черепанов (1913 г. р.) (№ 13);

(все — пос. Арти)

М. Н. Власова

## БЫЛИЧКИ НОВГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ О ЗМЕЯХ И ЗАКЛИКУХАХ

В 1985—1986 гг. в Холмском и Маревском районах Новгородской области мне удалось записать ряд быличек, сюжеты которых не вошли в Указатели по русской народной прозе этого рода<sup>1</sup>, а варианты мало публиковались. Центральные персонажи найденных быличек: змея, совершающая чудесные действия на пастбище или покосе, колдунья-закликуха. Анализ представлений, актуализируемых этими рассказами, проясняет некоторые стороны мифологического мировосприятия русских крестьян.

Исследователей народных верований, отраженных в быличках, привлекали до сих пор либо змей (в русских быличках это, в основном, огненный змей), либо змея, живущая во дворе или в доме. За этими образами проглядывают представления о змее-«хозяине» дома, скота, владетеле подземных недр, одновременно — о предке-покойнике (змея — один из традиционных «образов души» и «внешней» души живого человека, и души умершего<sup>2</sup>). В русской несказочной прозе XIX—XX вв. популярны сюжеты о змеях, наказывающих сошедших людей (чаще всего — матерей, погубивших младенцев), также о змеях, которые охраняют клады. Менее распространены, неоднократно отмечены в традиции XIX—XX вв. былички о змеях — «хозяйках» леса. Они могут влиять на жизнь, судьбу человека; «празднуют» Воздвижение («сдвигаются», проваливаются после этого праздника под землю)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Айвазян С. Г. Указатель сюжетов быличек // Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 163—182; Зиновьев В. П. Указатель сюжетов восточносибирских быличек и бывальщин // Локальные особенности русского фольклора Сибири. Новосибирск, 1985. С. 63—76.

<sup>2</sup> Харузин Н. Н. Этнография. СПб., 1905. Ч. 4. С. 153—154; Клингер В. Животное мифическое и современное суеверие. Киев, 1911. С. 167—168; Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982; Черепанова О. А. Мифологическая лексика русского Севера. Л., 1983. С. 48; Бернштам Т. А. Следы мифических культов и ритуалов в русских молодежных играх «ящер» и «олень» // Фольклор и этнография. Л., 1990. С. 17—33, и др. работы.

<sup>3</sup> Заварицкий Г. К. Из легенд и поверий Саратовского Поволжья о змеях // Этнографическое обозрение. 1915. № 3—4. С. 77—79; Минорский П. Из мира народных

В этой статье рассматриваются лишь былички о змее (хотя по традиции они объединяются в Указателях и исследованиях с быличками о змее). В быличках, как и в некоторых других жанрах русского фольклора, змей и змея не тождественны и даже полярны по своим функциям. Появление змея (посещение им девушек, тоскующая вдов, ношение в дом богатства) влечет исключительно отрицательные последствия (люди болеют, погибают, хозяйство разоряется). Змея же чаще всего амбивалентна, функции ее шире, и отношение к ней самое разное.

Согласно записанным мной материалам, у жителей Новгородской области и сейчас сохраняется вера в существование дворовой змеи (обычно это уж, гадюка). В то же время, архивные материалы XIX—XX вв. по этому же региону свидетельствуют о вере крестьян в чудесную силу змей, появляющихся и в доме, и вне его. Поэтому встречавшиеся ранее сюжеты быличек о змеях представляют значительный интерес. Они были, по-видимому, популярны в Холмском и Маревском районах Новгородчины, так как записаны здесь в нескольких вариантах от разных рассказчиков.

#### ГАДЮКА ИСЦЕЛЯЕТ КОСЦА

*Ну-от, раньше на сенокосе работали, значит... Ну, а один-такой мушшын был хиленький-хиленький, сухонький... Ну, раньше называли, чахоточный. Он работал, работал и говорит: «Ничего-то я не могу. Сяду я, говорит, лучше на межу, лучше по-яжу...»*

*Ну вот, лег он, да и уснул. И откуда ни возьмись — гадюка. По-ползает к нему — а он спать лег, рот-то и распахнулся у него. И она и нырь туда, в середку. А здесь стоят люди, которые работают на сенокосе и смотрят, что с ним: «Ведь она туда же влезла! Как она оттуда вылезет?» Туда она вся черная лезла, оттуда лезла белая-белая и поползла от его дальше. Об траву отползла, она каталася... Он все не просыпается, так и ляжит. Ну, потом что ж — она в третий раз полезла — там уж мало белого было, только кое-где.*

*Он проснулся, значит. «Ой, говорит, как я пил счас квас холодный, хороший!» Рассказывает все им. Они яго спрашивают: «Ты а что ты во сне-то видел?» — «Я, говорит, такой хороший сон видел я!»... Такой хороший квас, говорит, пил... Да как легко мне говорит, стало! О, говорит, теперь-то я буду работать!».*

*Ну, этот мужик стал работать, и с этого раза так поправился мужик. Натуральная гадюка. Она свое дело сделала и ушла... Нелазя, говорят, их бить<sup>4</sup>.*

поверий жителей Вытегорского уезда // Олонецкий сборник. Петрозаводск, 1875. 1876. Вып. 1. С. 45—47; Харитонов А. Врачевания, забавы и поверья крестьян Александровской губернии // Отечественные записки. 1848. № 5. С. 4; Аивазян С. Г. Указатель сюжетов быличек. С. 182, и др.

<sup>4</sup> Записано от М. П. Афанасьевой, 1927 г. р., в д. Пономарево Холмского района (1988 г.).

Эвон недалече у нас тута була такая история. Хотели пастуха убить: корова хорошая, дает много молока. Дома... А пойдут в обед (в поле) — нет ни молочины... Хотели пастуха убить — ну то ж коровы это делают: дома дает (молоко), а там не дает. От взяли ружья, пошли караулить эту корову. Вот корова в обед — ревется. Она приходит к пню и реветь кол пня кол этого. Реветь — выползает змея и сосет корову... От как она стала-то сосать — от ее с ружья-то мужики и бац! — как они подловились, корову-то то об не убить. Так, говорят, всех молоком залило — до чего жирная змея... Ну, молоко сосет, дак от. А то б убили пастуха<sup>5</sup>.

В первом из приведенных текстов ясно прослеживается благотворная роль змеи, заползающей внутрь человека и исцеляющей его. Для русских быличек (я имею в виду известные по публикациям материалы) такое развитие сюжета не характерно: заползание змеи обычно вызывает болезнь<sup>6</sup>. Тем не менее, рассказ М. П. Афанасьевой отражает традиционные народные воззрения, согласно которым змея может «отстранять» порчу, болезнь: крестьяне, в предостережение от лихорадок, носят на шею змеиную или уховую шкурку, или ожерелье из змеиных головок; для защиты от чар и недугов привязывают к шейному кресту голову убитой змеи, а в привесках (ладонках)... зашивают «в доскуток змеиной кожи»<sup>7</sup>. О том же, по мнению Н. М. Гальковского, свидетельствует и состав науза, имевшего особое значение «в важнейшие моменты жизни человека: при рождении и во время свадьбы, а также в момент смерти» — туда вкладывались «кусочки змеиных мошней»<sup>8</sup>. Последние выполняли и апотропическую роль, как частички опасного, ядовитого существа. В то же время из вышеприведенной былички очевидно, что и сама змея — как живое, «целостное» существо — наделялась в народных воззрениях способностью не только губить, но и лечить человека. Таким образом, известные до сих пор в русской традиции сюжеты могут быть дополнены новым мотивом, отражающим взгляд на змею как на целительницу.

Вторая из приводимых быличек отражает поверье о власти змеи над скотом. По ранее опубликованным материалам известно, что полевой властью могла наделяться змея, обитающая в доме, во дворе. В новгородской быличке такие представления перенесены на змею, появляющуюся в поле, на лесном пастбище (и не трактуемую как дворовая змея).

Существенная характеристика «полевой змеи» — приуроченность ее появления к определенному времени суток (к полдню). Действия

<sup>5</sup> Записано от М. В. Быстровой, 1910 г. р., в д. Иструбищи Холмского района (1988). Тексты быличек приводятся в сокращении.

<sup>6</sup> Подобные сюжеты см.: Чулков М. Д. Абевера русских суеверий. СПб., 1876.

<sup>7</sup> 201; Даль В. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1880.

<sup>8</sup> 67; Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей.

<sup>68</sup> Такой сюжет бытует и сейчас в быличках Новгородской области.

<sup>7</sup> Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3-х томах. М., 1894. Т. 2. С. 563.

<sup>8</sup> Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. Харьков, 1916. Вып. 2. С. 288—289.

же ее, в отличие от дворовой змеи, в этом распространенном в Новгородской области сюжете враждебны животным и человеку.

Итак, змея, которая может появляться и на покосах, и на пастбищах, предстает в быличках Новгородской области «вездесущим», надённым многообразными способностями и двойственным персонажем.

Главное действующее лицо последней из публикуемых здесь быличек — «закликуха» (сюжет представлен в моих записях из Новгородской области несколькими версиями и целой группой вариантов). Слово «закликуха» обозначает ведьму, колдунью. Одно из немногих опубликованных упоминаний о закликухе содержится в словарной статье, где она определяется как «знахарка, лечащая травами, на-шешптыванием»<sup>9</sup>. В избранном для публикации тексте слова «закликуха» нет (в других вариантах оно присутствует), но обычные действия закликух в быличках Новгородской области описаны вполне традиционно:

### ЗАКЛИКУХА ОТНИМАЕТ МОЛОКО

*Однажды была в давних времена дярвеня... В этой дярвешке, значить, одна женщина умела колдовать. А в этой женщины был сын... Сыну ему говорят на работы: «Вот она — колдовка, вот тое делает, тое...» Ну, а сыну не верилось... Ну, а шел в соседнюю дярвеню гулять, к девушке. А она видит, сына дома нет... Пошла в край дярвеня, села на ворота, волоса распустила, в одной рубашке, и кричит: «Пястрех! Чарнех! Малетка! Бялеха!» Всех коров собирает. И в коровах отбирает молоко. Значить, а когда она ходила в доме поставила всю посуду — на вокна, на полу — горшки, пуляшки. И молоко ей полное... Она как кричить — а молоко бягеть. Вся посуда залилась. С коров собирала молоко. Ишь каку силу умела колдовать-то! <...> Потом, значить, в другой раз побегла матка колдовать. А сын рассердился, взял ружье и застрелил матку. Как ахнет! — она и свалилась под ворота. Яму не вынести было: весь народ говорил, что колдовка... От всех коров отобрала молоко баба<sup>10</sup>.*

Как видно из данного текста, закликухи — это крестьянки, надённые сверхъестественными способностями. В других версиях той же былички закликухи — нагие женщины с распущенными волосами, с «кубаном» (горшком) за плечами. На рассвете Петрова дня они «кличут» коров, отнимая у них молоко.

Мотив выдаивания коров традиционен для быличек о ведьмах. Выдаивание может быть приурочено к определенным календарным и суточным периодам времени (чаще всего это Иванов день или ночь). Способы выдаивания в русских сюжетах варьируются: здесь не только обычная дойка, но и «чудесная», когда ведьма принимает обли-

<sup>9</sup> Словарь русских народных говоров. Л., 1974. Вып. 9. С. 132—133.

<sup>10</sup> Записано от М. И. Николаевой, 1925 г. р., в д. Чекуново Холмского района (1988 г.).

собаки, кошки, змеи<sup>11</sup>. Мотив «закликания» молока в период летнего солнцеворота находит параллели в поверьях, согласно которым ведьма может отнимать молоко, окликавая выгнанных «на Ивановскую росу» коров и одновременно загребая к себе росу по траве<sup>12</sup>. Характерно, что таким же способом поутру Иванова дня вологодские бабы «черпают росу», таская чистую скатерть по траве и выжимая ее в бурок, с целью получить и сохранить целебную влагу, дающую здоровье, силы<sup>13</sup>.

В этом круге мотивов и поверий выявляется сложное, символическое значение закликания, выдаивания, собирания влаги, подобной росе, молоку. Эта влага, видимо, могла представляться некоей единой в своей основе субстанцией, «сутью» плодородия земли, здоровья скота и людей, которую «отнимают» и «портят» ведьмы. Так, выдаивание коровы часто имеет более широкое значение порчи — корова болеет, чахнет (подобные мотивы многочисленны в бытующих быличках Новгородской области).

Приведенные былички, при видимой обособленности друг от друга, связаны совокупностью стоящих за ними представлений. Исследователи уже обращали внимание на соотношенность образов мифологизированных змей и ведьм-закликух. Общность мотивов всасывания и излияния для мифологических персонажей, подобных змеям и закликухам, отмечена еще А. Потемной<sup>14</sup>. Важно и то, что ведьмы когда-то представлялись буквально «втягивающими» в себя плодородие «змееобразными» существами: по летописным свидетельствам, во время голода в Ростовской земле (XI в.) волхвы надрезали кожу за плечами заподозренных в колдовстве женщин, выпуская втянутое ими «в себя» «обилье»<sup>15</sup>. Позже ведьма надевается горшком за плечами или корзиной на голове (часто упоминаемый атрибут ведьм в русских быличках XIX—XX вв.). Особенно ясно взаимосвязь представлений о змее и ведьме-закликухе прослеживается в поверьях и обрядах летнего солнцеворота: так, в одной из песен купальского цикла фигурируют три змеи, имеющие губительное влияние на скот, урожай и людей и иногда именуемые «закликуха, заплзуха и веретейка». По мнению В. В. Иванова и В. Н. Топорова, эти три змеи соответствуют трем ведьмам, «дочерям Купалы».

В комплексе купальских представлений о змеях исследователи отмечают и переход «от полезной функции змея к вредоносной», подчеркивая, тем не менее, исконную амбивалентность данного мифо-

... к тем формам письменной традиции, которые до последнего времени стали предметом специального рассмотрения.

<sup>11</sup> *Малыхин П.* Быт крестьян Воронежской губернии Нижнедевицкого уезда // Этнографический сборник. СПб., 1853. Вып. 1. С. 216; *Минх А. Н.* Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губернии // Записки Русского географического общества по отделению этнографии. СПб., 1910. Т. 19, вып. 2. С. 26; *Савинов В. П.* Указатель сюжетов восточнославянских быличек и бывальщин. С. 315, др.

<sup>12</sup> *Ушаков Д.* Материалы по народным верованиям великоруссов // Этнографическое обозрение. 1896. № 2—3. С. 172.

<sup>13</sup> *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 474.

<sup>14</sup> *Потемня А. А.* О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. М., 1865. С. 217—218.

<sup>15</sup> *Гальковский Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. С. 134.

логического персонажа<sup>16</sup>. Думается, однако, что речь должна идти именно об изначально двойственной роли змей и «змееобразных» существ, властных над плодородием, жизнью людей и скота: они и бы «втягивают» в себя «влагу-плодородие» и особенно активны кульминационные и переходные моменты суток и года. Взаимосвязанность образов мифологизированной змеи и ведьмы (в соотношении с мотивом всасывания и определенным временем) прослеживается в вышеприведенных новгородских быличках. Змея, сосущая корову пастбище, появляется из-под земли в полдень. Закликуха, отнимающая молоко, активизируется в Петров день, то есть в «полдень» года. Ввиду прослеженной Т. А. Бернштам изоморфности представлений о суточном и годовом циклах времени в восприятии русских крестьян<sup>17</sup> такое соответствие действий змеи и «змееобразной» закликухи в быличках не случайно. Оно является, по-видимому, реминисценцией архаических мифологических представлений, определенные элементы которых остаются значимыми и для крестьян XIX—XX вв.

<sup>16</sup> Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 11, 133—135.

<sup>17</sup> Бернштам Т. А. Будни и праздники в поведении взрослых в русской крестьянской среде // Этнические стереотипы поведения. М., 1985. С. 53.

В. С. Бахтин

## РЕАЛЬНОСТЬ ПИСЬМЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Кто из нас не разглядывал — и не только на старых, заброшенных, но и на некоторых недавних могилах — дощечек, металлических пластинок, каменных плит, памятников с самыми разными стихотворными надписями. В 1988 году мне довелось побывать на Хоростышевском карьере Житомирской области, где по заказам частных лиц изготовляют надгробия. Упакованные, в ожидании отправки стояли камни и плиты. На нескольких были высечены тексты:

Живым тебя представить так легко,  
Что в смерть твою поверить невозможно.

Любовь твоя была необычайной,  
А смерть — загадкой тайной.

Тому, кто дорог был при жизни,  
Чья память после смерти дорога.

Со школьной скамьи мы твердо знаем: фольклор — это устное, народное творчество. Однако в русской культурной традиции существует и письменный фольклор, сохраняющий основные признаки коллективного искусства слова. На границе между устным и письменным словом располагается, например, лубок. Впрочем, лубочная литература и лубочные картинки у нас достаточно давно привлекают внимание исследователей и публикаторов. В данной статье мы обращаемся к тем формам письменной традиции, которые до последнего времени не стали предметом специального рассмотрения.

Письменный фольклор включает в себя преимущественно малые жанры, зато они весьма многочисленны, разнообразны и буквально пронизывают жизнь всех слоев русского народа. Назову прежде всего альбомные стихи (в свою очередь подразделяющиеся на несколько видов: пригласительные стихи хозяйки альбома, стихи-пожелания, «секреты» и т. д.), стихотворные и афористические подписи к фотографиям, открыткам, формулы переписки, зафиксированные еще в берестяных грамотах (формулы обращения, завершения письма, особые стихи для писем, надписи на конвертах); широко распространенной, подчас весьма изощренной формой безымянного и коллективно-

го словесного творчества являются наколки, подписи к татуировкам («Прости, отец, судьба такая!») и многое другое.

Мне уже приходилось говорить о школьных стишках-розысках, дразнилках, первая из которых также нашлась на бересте (конец XIII—начала XIV века!): «Невежа писал, недоумок показал, а это читал...» (дается в переводе). Часть бересты оторвана<sup>1</sup>. На кописном сборнике проповедей и духовных стихов, относящемся к 40-м годам XVIII века, имеется такая запись переписчика: «Писал писачка, читал читака...»<sup>2</sup> (У Даля: «Писал писачка, а имя ему бачка», «Писал Макарка своим огарком»). Подобные шутки отчасти известны и нынешним школярам: «Кто писал, не знаю, а я, дурачок, читаю».

В двух из трех тетрадей, куда мелкий чиновник А. Ищенко в 1780—1782 гг. записывал песни (псалмы), имеется концевочная формула: «Хто от сыи Псалмы может украсты, то будет он ступить свинь из усюго свита и з усем своим нащадком пасты» (орфография упрощена)<sup>3</sup>. Близкая по смыслу запись сохранилась на обложке рукописного альбома, привезенного мной из Карелии в 1955 году. Некий тогдашний классник грозился в 1803 году:

Кто возьмет песпросу,  
Тот будет безносу.  
Кто возьмет просом,  
Тот будет сносом.

Тот же Ищенко в завершение нескольких песен прибег к формуле: «Конец, пешла баба у танец». Аналогичное писарское предложение — в рукописи 1604 года: «Чтите, исправляйте, а меня грешного не кляните. Рад писарь последней строци» (орфография упрощена)<sup>4</sup>.

Давно известен обычай делать владельческие надписи. На рукописных и старых печатных книгах часто встречается: «Сия книга принадлежит...» — такой-то церкви, такому-то лицу. А это школьное (и отнюдь не новое!) сочинение: «Сия книга принадлежит, / Но куда не убежит». И концовка, как мы только что видели, тоже очень давно известна: «Кто возьмет ее без спросу, / Тот останется без носу». Текст этот приведен в рассказе А. И. Куприна «На переломе». А вариант его в стихотворении С. Я. Маршака:

В географии Петрова  
Нарисована корова  
И написано: «Сия  
География моя.  
Кто возьмет ее без спросу,  
Тот останется без носу!»

<sup>1</sup> Бахтин В. От былины до считалки: Рассказы о фольклоре. Л., 1988. С. 11—12. Об альбомных стихах и других жанрах письменного фольклора см. в нашей статье Бахтин В. «Писал поэт, фамилии нет...» // Звезда. 1992. № 1. С. 163—171.

<sup>2</sup> Описание рукописного отдела Библиотеки Академии Наук. Л., 1980. Т. 4, вып. С. 102.

<sup>3</sup> Науменко В. Рукописный альбом Андрея Ищенко 1780—1782 // Киевская старина. 1889. Т. 24. № 2. С. 489.

<sup>4</sup> Перетц В. Малорусские вирши и песни в записях XVI—XVIII вв. // Известия отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. 1899. Т. 3. С. 901.

Вековую историю имеют и словесные формулы дарения: «Дарю навечно, люблю сердечно». Или: «Кого люблю, тому дарю». По ободу небольшого старинного колокола, встретившегося мне в Тихвинском районе Ленинградской области, была отлита фраза: «Кого люблю, то-му и дарю. Сей ко<локол> лить Волда<й>». На прялке, хранящейся в Сергиев-Посадском музее, читаем: «1900 года цена 35 коп. писал прялку Егор Михайлович Аксенов. Кого люблю, тому дарю прялку».

Подобные стихи встречаются и на шитье. У И. А. Бунина в «Девяневе»: «Тихон Ильич вслух прочел крупно вышитое белыми нитками на кисете: „Каво люблю таму дарю люблю сердечна дарю кисет на вечно“. В хороводной песне: «Я кого верно люблю, я того платком дарю». Несомненно, такие подписи делались на самых разных вещах крестьянского обихода.

Старые формулы дарения перешли на более поздний репертуар подписей к фотографиям. В повести Василия Андреева «Серый котом» (1929) говорится о некоем ловеласе: «А дома у него была масса любовных писем и свыше десятка женских портретов с соответствующими надписями на обороте: „Славненькому Иудушке — с нежным сердцем — Катя Свечкина“, „Дарю тому — кого люблю“, „Не забудь и помни обо мне“ и т. д.».

Целая серия формул сложилась как надписи на колокольчиках: «Купи, не скупись, ездь, веселись. Валдай», «Касимов, кто сей подарок покупает, он его увеселяет 1805», «Купи меня — я увеселю тебя», «Колокол лит на имя того, кто купит его», «Тройка с кучером хорошая — утешенье дар Валдая» (влияние Пушкина!), «Спешу на родину», «Звонит — потешает, ездить поспешает», «Звону много, веселей дорога». Были и, очевидно более архаичные, колокольчики для свадьбы: «Подай голосок тому предмету, которого милей нету». А верной приглашал: «Звони веселей у дверей»<sup>5</sup>.

В декабре 1989 года в ходе этнографической передачи из Оренбурга по телевидению была показана старинная скатерть, на которой мастерицы вышили несколько фраз, в том числе:

Пейте пиво, вино,  
Чтоб ничего не было.

Этот текст ведет нас к еще одному виду письменного фольклора. Фразы, присловья, поговорки, пожелания, связанные с застольем, вышивались на полотенцах, выжигались, вырезывались на различных кухонных досках, выписывались на посуде:

Чем богаты, тем и рады.  
Ешь щи да кашу, помни бражку нашу.

На кувшине с секретом (если не закрыть пальцем маленького отверстия, прольется жидкость) имелась надпись: «Напейся да не обидься». На старинной чаше, хранящейся в кремлевском музее в Москве, можно прочесть: «Невинно вино — проклято пьянство». В 1979 году по эскизам известной художницы Елизаветы Бем были изготовлены стилизованные наборы — штоф с рюмками. На штофе и каждой рюмке выписано какое-то традиционное шуточное при-

<sup>5</sup> Выражаю благодарность искусствоведу Т. А. Мошиной (Петрозаводск) за указание на данные тексты.

слово: «Где выпивал, тут и ночевал», «Первый стакан — на селе», «Пей, пей — увидишь чертей» и т. п. «Посиди покури, от трудов отдохни» — вырезал Александр Ульянов на одной из собственноручно изготовленных шкатулок.

Приведем еще несколько примеров подобного рода. На полях копии: «Проба пера, чтоб не дрожала рука». На пряничной доске: «Сей пряник на одном меду. Кого люблю, того дарю». На полотенце: «Пока годы хороши, пляши от души». На пивной кружке: «Экой рак выпил бурак, а еще просишь. Ведь пьян будешь». На братишке: «Гости гостите, вечера не дожидайтесь, пьяными не напивайтесь». На колыбели: «Сия колыбель для младенца малого качать для усыпания и для просыпания и чтобы он рос и добрел и на ум набирался... Дителей почитать». На рукомошнике: «Люби мыться белей, воды жалей, будешь бел, как снег».

Вернемся однако к началу этих заметок — к эпитафии. Эпитафия известна, по-видимому, всем народам, знающим письменность. В каждой национальной традиции — и в текстах авторских, и в текстах, как бы никем не сочиненных, но постоянно употребляемых, можно обнаружить формулы, переходящие от поколения к поколению в относительно неизменном виде. Формулы эти подобны формулам устного народного творчества. У степняков, оставивших могильные камни на просторах Азии, обычны зачины типа «При жизни я был...». В античных эпитафиях, подхваченных русской литературной традицией и переданных традиции народной, неизменно обращение к прохожему. Так, у Каллимаха в «Эпитафии Батту» говорится:

Кто бы ты ни был, прохожий, узнай: Каллимах из Кирены  
Был мой родитель, и сын есть у меня Каллимах...

Весьма несложно отделить здесь индивидуальное начало от традиционного. Об устойчивости формул эпитафий свидетельствуют стихи, который можно встретить почти на каждом русском кладбище:

Прохожий, стой  
И не топчи мой прах.  
Я дома —  
Ты еще в гостях.

Популярен и близкий к нему:

Прохожий, ты идешь,  
Но ляжешь, как и я,  
Присядь и отдохни  
На камне у меня.  
Сорви былиночку  
И вспомни о судьбе.  
Я дома — ты в гостях,  
Подумай о себе.

В одной из записных книжек Л. Пантелеева, напечатанной в 4-м томе собрания его сочинений (1985), среди других приведена надпись на надгробии 1938 года: «Прохожий, не гордись. Я уже дома, а еще в гостях».

Автор этой эпитафии, повторенной в разных видах на множестве могильных камней, — поэт XVIII века Павел Сумароков (что ус

новил С. И. Николаев<sup>6</sup>). Сумароков давно забыт, а несколько его строчек вошли в нашу традицию. И воспринимаются уже как народные.

Именно эту эпитафию с ее постоянной антитезой, думается, помнил А. А. Фет, когда писал свое стихотворение «Ты отстрадала, я еще страдаю» (1878). Что же касается стихотворения Марины Цветаевой «Идешь, на меня похожий...» (1913), то его связь с эпитафией несомненна. Героиня стихотворения тоже представляет себя умершей, погребенной, но не потерявшей способности мыслить и чувствовать («И пусть тебя не смущает / Мой голос из-под земли»):

Идешь, на меня похожий,

Глаза устремляя вниз.

Я их опускала — тоже!

Прохожий, остановись!

И кровь прилиwała к коже,

И кудри мои вились...

Я тоже была, прохожий!

Прохожий, остановись!

Обращение к прохожему обычно и для народных, и для авторских эпитафий — формы весьма распространенной в отечественной поэзии, начиная с XVIII века. Оно встречается у М. Муравьева, А. Сумарокова, М. Ломоносова, С. Марина, Ф. Иванова — вплоть до эпитафии В. Соловьева 1892 года.

В 1813 году, в далеком Охотске В. Филимонов написал, а в 1815 году опубликовал в «Амфионе» двести стихов, которое, как и восемь стихов П. Сумарокова 1802 года, послужило исходной формой для всех последующих народных, а затем и — обратно! — литературных эпитафий этого типа:

Прохожий! не гордись, мой попирая прах;

Я дома — ты в гостях.

Заимствовал ли Филимонов готовую формулу у П. Сумарокова или у них был какой-то общий источник, пока судить не берусь. Впрочем, у этого сюжета есть продолжение. В 1975 году, в русском старообрядческом селе Войново (Польша) я записал духовный стих: «На всех солнце светит, / На меня уж нет. / Я лежу во гробе, / Мне не виден свет». Стих этот состоит из 11 четверостиший (не считая припева) и завершается строфой:

Заходи, прохожий,

Посети мой прах.

Я теперь уж дома —

Вы еще в гостях.

Текст производит впечатление относительно нового, близкого по времени создания к Сумарокову и Филимонову. Известная нам строфа достаточно органично включена в стих. Не сразу и ответишь: включена в него или вышла из него?

<sup>6</sup> Николаев С. И. Проблемы изучения малых стихотворных жанров (Эпитафия) // Итоги и проблемы изучения русской литературы 18 века. Л., 1989. С. 50.

В XIX главе книги «Остров Сахалин» А. П. Чехов пишет: кресте, где похоронен ссыльный фельдшер, стихи:

Прохожий! Пусть тебе напомнит этот стих,  
Что всё на час под небесами, и т. д.

А в конце:

Прости, товарищ мой, до радостного утра!

Е. Федоров.

Стихи эти, добравшиеся до сахалинского кладбища, не что иное как «Эпитафия эпитафиям» И. И. Дмитриева (написана в 1803 году, опубликована в «Вестнике Европы» в 1808 году):

Прохожий, пусть тебе напомнит этот стих,

Что всё на час под небесами:

Попуту плакали о смерти мы других,

А к вечеру скончались сами.

Неясно, что стоит за чеховским «и т. д.» — строки ли Дмитриева или другие, и что значит «в конце»? По-видимому, это все-таки удельная надпись. А Е. Федоров — человек, близкий усопшему, автор?

Старинный памятник в Александро-Невской лавре еще и сегодня хранит строки:

Прохожий! Бодрыми ногами

И я ходил здесь меж гробами,

Читая надписи вокруг,

Как ты мою теперь читаешь.

Намек ты этот понимаешь,

Но <...> же! До <...> св<...> д<...>!

Несомненно, это создание профессионального автора, имя которого тоже удастся установить.

Вообще говоря, удельный вес авторских текстов на каменных страницах Книги Смерти достаточно высок. Это могут быть и весьма известные стихи — порой в первоначальном виде, порой неузнаваемо приспособленные к конкретным обстоятельствам. «Твои пальцы пахнут ладаном, / а на ресницах спит / печаль теперь тебе / маманикого не жаль», — сочли возможным начертать дети на памятнике своей 94-летней матери в 1977 году.

Иногда это просто строки профессиональной поэзии:

Обо мне горюйте да не очень,

Не печальтесь, что я мало жил.

Я вам оставляю дни и ночи,

Небо, землю — все, что я любил.

(Могила 32-летнего мужчины, 1984 год)

Иногда — чисто домашнее творчество:

Ты безвременно ушел,

Родной наш и любимый,

Но в сердце нашем ты живой,

Как светлый луч неугасимый.

(Памятник 1973 года)

Но немало и таких, которые традиционно повторяются и варьируются.

Тихо, листья, не шумите,  
Моего Миколу не будите.  
Он спит под сим крестом  
Вечным сном.

(Войново, Польша)

Имя вставляется любое, например, «мою Маню не будите» — по ритму даже удобнее.

На могиле 1937 года в Даугавпилсе:

Тише, листья, не шумите,  
Нашего папу не будите.  
Здесь, в могиле под цементным крестом,  
Папа спит могильным сном.

На могильной плите 1909 года сохранился следующий текст:

Покойся, прах души бесценный,  
В стенах обители святой.  
Приидет час благословенный,  
И мы увидимся с тобой.

(Красненькое кладбище, Петербург)

Вряд ли можно сомневаться, что стих этот первоначально предназначался для погребения в монастырской усыпальнице («В стенах обители святой»). Перенесенный на обычное кладбище, он утрачивает свой смысл... Зато еще раз подтверждена сила традиции.

А на погосте города Новая Ладога уже в наши дни (1962 год) поворота старая (конечно, дореволюционная) эпитафия:

Не грусти о цветах отцветающих —  
Они снова весной расцветут,  
А грусти о людях отлетающих —  
Они снова к тебе не придут.

В одной рукописи малограмотного деревенского автора (что в данном случае делает информацию более достоверной) упоминается даже особая надпись на траурной ленте: «О жизни окончен вопрос. Больше не будет ни смеха, ни слез».

Самой новой формой массового письменного творчества являются стихи, которые публикуются в малых провинциальных газетах. В таких стихах выражается соболезнование семье, родным по случаю кончины мужа, отца, жены и т. п. Иногда тексты сочиняются самостоятельно, но нередко берутся и готовые, известные данной среде:

Горе не прошено, горе не меряно,  
Самое дорогое навеки потеряно.

Хотелось жить, работать и мечтать,  
Восходы солнца по утрам встречать,  
Но жизнь оборвалась внезапно.

Твоя отцовская любовь  
В сердцах останется навеки.  
Пусть о хорошем человеке  
Хранится память средь веков.

Последним четверостишием две разных организации выразили свое отношение к болезнованию двум своим сотрудникам, и эти четверостишия помещены в одном и том же номере газеты (Резекненские вести. 1992. 25 апр.). Случается, что одни и те же тексты печатаются в газетах удаленных друг от друга на сотни и тысячи километров.

Газетные стишки (назовем их ритуальными) выполняют и иные функции. Вот поздравление с серебряной свадьбой:

Живите весело и дружно,  
Храня любви закон простой  
До самой свадьбы золотой!

Это может быть и поздравление в связи с окончанием школы, или другим знаменательным событием. Но чаще всего встречаются поздравления с днем рождения, с юбилеем:

Не беда, что лето уходит,  
Осень другую радость приносит:  
Радость зрелости, радость щедрости  
Человеку она дарит!

Не беда, что годы пролетают,  
Что не догнать их, не вернуть назад...  
Все в жизни было: грозы и метели,  
А мы хотим сегодня пожелать  
Лишь только солнца, лишь добра и света,  
Лишь много долгих и счастливых дней.  
Пусть вечно в жизни будет бабье лето  
И шум листвы зеленых тополей...

Чем не loci communes начальные строки обоих стишков?

\* \* \*

Далеко не исчерпав запасов своей коллекции, полагаю, что и приведенные примеры дают возможность объективно оценить степень распространенности письменного фольклора (остановимся на этом определении как на основном), выделить его виды, или жанры, определить среду его современного бытования, социокультурное значение.

Зарождение народной письменной поэзии относится к весьма давним временам: если начинать с берестяных посланий, то к XI веку. Расцвет же ее приходится на последние полтора-два столетия. В наши дни традиции письменного, как и устного фольклора, медленно идут на убыль, занимают в жизни народа все более подчиненное место. Однако это процесс долгий, и он отнюдь не обязательно приведет к полному уничтожению обоих фольклорных стихий. Какие-то пробелы в освещении литературой частной и общественной жизни будут всегда, всегда останется возможность дополнить профессиональное искусство творчеством безымянных авторов. Это творчество — не просто близкое, а адекватное эстетике народа — способно удовлетворить те потребности и вкусы, которые не охватывает литература.

Самый беглый взгляд на альбомные и иные традиционные стихи убеждает, что художественная система письменного творчества в тождественна художественной системе устного народного творчества

Однако несомненно и их родство. Это проявляется в способах использования готовых словесных блоков, формул при создании новых произведений и вариантов уже имеющихся. В определенных пределах — перевод с «женского» на «мужской» текст и обратно, вставка имен, какие-то частные изменения, приспособление к обстоятельствам («уменьшены, продолжены» — говорится об альбомных стихах в «Евгении Онегине») — почти каждый, вписавший какой-то стишок в альбом, отчасти является соавтором предыдущих творцов. Это общий и для устного, и для письменного фольклора способ коллективного творчества.

Словом, разными своими сторонами письменное народное творчество соприкасается и с письменной литературой, и с устным народным творчеством.

По своим эстетическим свойствам и времени расцвета письменный фольклор сопоставим с жестоким романсом. Образованный читатель прежде всего видел в письменном фольклоре, как и в городском романсе, неразвитый вкус. Это справедливо в значительной степени — особенно для нас, сегодняшних. Но зачеркнуть, отрицать, не замечать и не изучать из-за этого глубоко укоренившиеся в народе формы и эстетические каноны нельзя. Городские романсы вся Россия поет уже едва ли не двести лет. Собирателям хорошо известно, как они любимы народом. Они составляют если не большую, то во всяком случае значительную часть нынешнего фольклорного песенного репертуара. А наука их почти не замечает. Верно ли это?

Подумаем еще и о том, что на страницах этой статьи — имена Пушкина, Фета, Цветаевой, Куприна, Маршак. А сколько других больших и малых, старых и современных писателей могли бы быть названы! Чем-то привлекала их живая народная традиция.

Письменный фольклор — общерусское, общенациональное явление. По ряду причин он не имеет локальных черт. На огромной территории он однороден, одинаков. Быт народа, социальные проблемы, вообще внешняя жизнь в нем отражены слабо. У него свой круг тем и проблем. Он устремлен к внутреннему миру человека. Его стихи — отношения любви и дружбы, все грани этих отношений. Он утверждает не только представления о красоте, которые порой можно оспорить, но и нравственные начала, добрые чувства, которые для всех одинаковы. Вступив в пору зрелости, хозяин и хозяйка дома в разнообразных прописях, шутках и сентенциях утверждали уют, хлебосоольство, дружелюбие. Особняком стоят эпитафии с их стремлением понять смысл человеческой жизни, найти формулы примирения со смертью.

На протяжении сотен лет русские люди видели в письменном фольклоре удобный, порой единственный способ общения — на любом расстоянии (чего не может сделать фольклор устный, контактный). Он давал первые представления о поэзии, о рифме, ритме. В письменных народных стихах немало блесков истинной художественности. Но обстоятельный разговор об этом — задача следующего этапа изучения письменного народного творчества. На этих страницах мы утверждаем его как определенное социально-историческое явление, явление народной культуры.

И. И. Земцовский

## «ДЕЛО БЫЛО В ПЕТРОГРАДЕ»

(к 80-летию Февральской революции)

Это было летом 1967 года, то есть в год 50-летия Октябрьской революции. Командированный Музфондом СССР, я работал в фотоклорной экспедиции, записывая песни в одном из отдаленных уездов Рязанщины, на границе с Мордовией. И вот там, в деревне Чемирово Кадомского района мне посчастливилось встретиться с 72-летним Василием Никаноровичем Сысоевым. От него записывал старые солдатские песни, и вдруг услышал совершенно мне не известную: «Дело было в Петрограде». Я, как ленинградский насторожился уже от одного названия: какое такое дело было в Петрограде, и когда? Сысоев объяснил мне, что в песне говорится о революционных событиях 1917 года. Хотя в тот исторический 22-летний Сысоев был на Украине, эта песня, сложенная в далеком Петрограде, быстро долетела до полка, в котором он служил.

Василий Никанорович исполнял свои песни в своеобразной манере солдатского хорового (строевого) пения, и даже известные произведения пел на оригинально измененные напевы. Так и эту песню спел на далекий вариант мелодии «Дело было под Полтавой». Вот полный стихотворный текст:

1. Дело было в Петрограде,  
Дело славное, друзья!  
Мы дрались за свободу,  
Как дрались, скажу я вам.
2. Когда люд наш весь собрался  
Права граждан добывать,  
Трон высокий зашатался  
И режим стал удирать.
3. Кто запрятался на крышу,  
На чердак иной залез,  
Притаился с пулеметом,  
Сам дрожал, как тонкий лес.
4. Все равно мы их всех сняли,  
Разыгралась рука!  
Ведь свободу добывали,  
Чтоб не жали бедняка.
5. Чтоб свободно люди жили,  
И чтоб землю всяк имел,  
Чтобы не было прохвостов,  
А равно и темных дел.
6. Жертвой многие тут пали  
За свободу и права,  
Но в истории скрижали  
В них внесет людей молва.
7. И свободная Россия,  
Наш родимый, светлый край,  
Будет петь свободно песни!  
Вот где станет ныне рай.

С удовольствием привожу этот текст целиком. Другими фольклористами-сборителями он, по моим библиографическим разысканиям, не публиковался. Данная песня заслуживает специального анализа, но всё это требует особого места. Здесь же возникает вполне естественный вопрос — почему я не опубликовал кочемировскую запись где-нибудь в центральной прессе сразу же в юбилейный 967 год?

Ответ прост — это песня не про Великую Октябрьскую социалистическую революцию, а про *февральскую*, так называемую буржуазную революцию 1917 года. Именно тогда «трон высокий зашатался». Во всех редакциях мне популярно объясняли, что, во-первых, не может быть *народных* песен о буржуазной революции, а во-вторых, не может быть *неизвестных* народных песен о революции 1917 года. Если же таковая действительно обнаружена, то публикация ее «просто так», да еще беспартийным фольклористом-музыковедом, абсолютно невозможна: ведь давно уже существует всем знакомая «обойда» настоящих революционных песен — как правило, авторских, беспризнанных, цензурой канонизированных, тысячекратно тиражированных, а всё, что сверх того — явно «от лукавого», если не хуже. Так что спрячь свою случайную запись, дорогой фольклорист, в подвале или в домашний архив, и не наводи тень на плетень!

Я не сдавался, надеясь перехитрить цензуру. Дождавшись следующего юбилея — 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, — я вновь предложил эту песню для публикации, умолчав о ее соотношении с *февралем* 1917 года. Но так как врать я не был приучен, я сразу скромно писал, вообще опуская указание на месяц: в песне говорится-де «о революции 1917 года». А о какой — и так всем ясно: ведь петь могли, как известно по хрестоматиям (а они были нашим главным пособием!) только об Октябре. Но не помогло и это. Тогдашний директор ленинградского отделения издательства «Советский композитор» объяснил мне, что песня, претендующая на статус революционной, не может не быть незарегистрированной в официальной (т. е. партийной) литературе. Кстати, в тот ленинский год мне, составителю сборника народных песен о вожде<sup>1</sup>, не позволили опубликовать даже неизвестные фотопортреты Ильича, которые я отыскал не где-нибудь, а в Центральном Музее В. И. Ленина в Москве! Как оказывается, существовал строгий цензурный запрет даже на публикацию неканонических (т. е. неканонизированных) изображений вождя — он мог появляться перед народом только в определенном, одобренном и навсегда одобренном «свыше» облике. Нечто невнятное на эту тему (но, разумеется, другими словами) разъяснили мне в музее, когда я предложил свой список фотографий для копирования. Работники музея явно растерялись от моей наивности. Помню, даже в столичном издательстве, выдавшем виды, не могли скрыть удивления, узнав от меня о запрете печатать фото вождя.

Я уже ничему не удивлялся. Последнюю неудачную попытку опубликовать столь невинную песню я предпринял в год 60-летия Октябрьской революции, пойдя на совсем детскую хитрость — решил построить заметку, начав с самокритики, то есть опровергая то, что

<sup>1</sup> Народные песни о Ленине / Сост. И. И. Земцовский, Н. К. Бондарь. Л.; М., 1970.

я сам писал в своей первой популярной книжечке 1964 года «Русская народная песня». Подал я всё это очень помпезно, как мне тогда еще казалось, применив в качестве дымовой завесы всю необходимую и вполне правоверную риторику. Я писал тогда: «Революционная борьба в России получила гениальное отражение в известнейших революционных песнях и гимнах, слова и мелодии которых знакомы каждому». (Тут следовали ссылки на классические книги М. С. Друскина «Русская революционная песня» (1959), С. Дрейдена «Музыка — революции» (1966), «Биографии песен» коллектива авторов (1965), изданные аж в Политиздате!) «До сих пор считалось, что...» (и далее следовала самоцитата) «семнадцатый год шел победным маршем под уже испытанные в боях революционные песни. Они способствовали успеху революции. В стремительно проносящиеся дни Октября некогда было складывать новые песни, — лишь вносились изменения в старые тексты. Так, в «Интернационале» вместо «это будет...» запели «это есть наш последний и решительный бой». Разумеется, как всегда, складывались злободневные частушки и куплеты, приспособляемые к уже известным напевам». (Стыдно перечесть, но, увы, так меня учили, и так собирался учить других я!) Вся эта дежурная прембула заключалась, как мне думалось, и по тем временам вполне невинной и почти академической фразой: «Материалы одной из последних фольклорных экспедиций заставляют пересмотреть сделанные ранее утверждения. Оказывается, и в 1917 году складывались подлинно народные новые песни, повествующие о событиях революции, о чувствах и мыслях народа, поднявшегося на борьбу за новую жизнь. Понятно, что запись подобных песен представляет для нас огромный исторический, научный и художественный интерес, особенно в дни празднования великого юбилея...»

И снова осечка. Явно не стоило писать эти кошмарные строки: великий юбилей превосходно отпраздновали и без моей песни...

В 1987 году я забыл о своей записи. Зато сегодня эта публикация может представить, мне кажется, уже двойной интерес: и как любопытный факт из истории народной реакции на февраль 1917 года, заслуживающий специального рассмотрения, и как показательный эпизод из биографии советской подцензурной фольклористики.

«Его пример другим наука». И прежде всего — урок мне самому. Позвольте считать рассказанную историю не только документом, но и покаянием.

В. А. Альбинский

О ТРАДИЦИЯХ РУССКОГО НАРОДНОГО  
СТРУННО-СМЫЧКОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА  
И ПРОМЫСЛА В ПРИКАМЬЕ

(по материалам фольклорных экспедиций 1970—90-х гг.)

Струнно-смычковый инструментарий и инструментализм средневековой Руси и России нового времени остаются пока менее изученными в локальных вариантах, нежели другие явления культуры, которыми в подобном же ракурсе занимаются отечественная музыкальная фольклористика и медиэвистика. Нередко то, что известно о смычковых инструментах по современным наблюдениям «из народного быта», не согласуется с данными археологических, археографических, иконографических и этнографических источников XI—XIX вв.<sup>1</sup> Так, лишь во второй трети нашего столетия были зафиксированы народно-скрипичные традиции — и то лишь на смычковых орудиях «горизонтального» (с упором в грудь) держания. Но источники прошлых столетий в подавляющем большинстве свидетельствуют о широком распространении на Руси инструментов «вертикально-го» держания (на коленях или, при игре стоя, с упором в бедро).

В связи с отмеченным несоответствием современных и исторических данных особое значение приобретает открытая нами в 1970—90-е гг. традиция струнно-смычкового исполнительства и изготовления инструментов (промысел) у русского старожильского населения и у обрусевших финно-угров верхнего — пермско-вятского — Прикамья<sup>2</sup>. Данные о ней собраны в Верецагинском и Добрянском районах Пермской области и в Афанасьевском районе Кировской области. Линия верхнего течения Камы напоминает здесь вопросительный знак. Внутри образованного ею полукруга, грубо говоря, и находятся обследованные населенные пункты.

Как показали экспедиции, именно в этой части Прикамья можно наблюдать в непосредственном соседстве друг с другом обе разновид-

<sup>1</sup> Достаточно полная, но не исчерпывающая библиография таких источников дана в кн.: Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки. М., 1971. С. 5—42.

<sup>2</sup> Альбинский В. А. Пермская русская «скрипка» // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., 1986. С. 72—79.

ности игры на струнно-смычковых. Заимствуя и несколько переосмысливая термины из профессионального арго прикамских музыкантов-умельцев, назовем исполнителей, держащих свой инструмент в вертикальном положении «гудошниками», а в горизонтальном — «скриповщиками».

Таким образом, в одновременности живого бытования в Прикамье сохраняется то, что может иллюстрировать различные исторические этапы русского смычкового исполнительства: с одной стороны, уходящие в Древнюю Русь традиции рядовых гудошников XVIII в.<sup>3</sup>, с другой, более высокие в плане профессионализма и по времени более поздние традиции профессиональных «гудцев» той же эпохи (либо современных скрипачей южно- и западно-русских земель)<sup>4</sup>. Культура струнно-смычкового инструментализма Прикамья интересна и как местная традиция, территориально наиболее близкая к очагам самой первой из известных нам эпических школ: имею в виду Киришу Данилова. Последний, как удалось выяснить в результате филологических и архивных разысканий, был скоморохом-сказителем урало-сибирского происхождения — знаменитый его сборник относится к середине XVIII в. (период между 1742 и 1768 г.)<sup>5</sup>.

В настоящей работе рассматриваются наигрыши «скриповщиков» и «гудошников» Прикамья, записанные и нотированные мною. Материал этот публикуется впервые. В записи от каждого из исполнителей приводятся: а) инструментальные версии какого-либо песенного первоисточника — разумеется, в совокупности с вокальным вариантом, напетым самим музыкантом; б) вариант песнепляски «Камаринского».

Старинный общерусский наигрыш «Камаринского» позволяет сопоставить искусство прикамской смычковой традиции как с игрой современных псковских или смоленских мастеров, запечатленной в нотных записях 1960—1990-х гг.<sup>6</sup>, так и с записью этой же мелодии в XVIII в. — при скоморошине «Гость Терентишше» из «Сборника Кириши Данилова»<sup>7</sup>. Песенные же мелодии — а в большинстве случаев здесь приводятся местные напевы, не достигшие общерусской известности, — должны помочь установить, является ли та или иная деталь прикамских вариантов «Камаринского» действительно характерной для местной смычково-инструментальной традиции вообще, либо, по крайней мере, для индивидуальной манеры отдельного ее представителя.

<sup>3</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. Л., 1935. С. 66.

<sup>4</sup> Казанская Т. И. О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины // Музыкальный фольклор. М., 1974. С. 89—111 (Труды гос. Музыкально-педагогического ин-та им. Гнесиных; Вып. 15); Руднева А. В. Курские танки и карагоды. М., 1975. С. 181—185.

<sup>5</sup> Горелов А. А.: 1) Кто был автором сборника «Древние российские стихотворения» // Русский фольклор. М.; Л., 1962. Вып. 7. С. 303—309; 2) Цена реалии: Сборник Кириши Данилова — народная книга середины XVIII в. // Русская литература. 1963. № 3. С. 168.

<sup>6</sup> Ноты см.: Смирнов Б. Народные скрипичные наигрыши. М., 1961. С. 35—38, 74—75 (смоленские), с. 40—41 (псковские); Попова Т. В. Основы русской народной музыки. М., 1977. С. 173—175.

<sup>7</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым / Изд. подгот. А. П. Евгеньевой и Б. Н. Путиловым. М.; Л., 1958. № 2. — Далее сокращенно название сборника обозначается СКД.

Местные традиции струнно-смычкового исполнительства продолжает потомственный русский скриповщик Е. Н. Ведерников (1915 г. р.), живущий в д. Головино Афанасьевского района. Его инструмент — трехструнный, настроенный по квинтам, начиная от «до» малой октавы. В игре Ефима Николаевича обращают на себя внимание по крайней мере три момента, которые, как представляется, имеют местную специфику.

Во-первых, наряду с общераспространенным в Прикамье, а также на Псковщине и Куршине кадансовым оборотом, состоящим из квинты открытых I и II струн и разрешения ее в октаву, Е. Н. Ведерников употребляет и последовательность двух квинт, извлекаемых на каждой паре открытых струн: I—II и II—III. Эта кадансовая формула органична для его музыкального «лексикона», что показывает сыгранная им инструментальная версия свадебной песни, неизвестной в других локальных песенных традициях Прикамья.

Во-вторых, в свободном прелюдировании, разыгрываясь, Е. Н. Ведерников применяет лишь те двузвучия, которые характерны для бурдонного струнно-смычкового многоголосия: то есть все, кроме квинт открытых струн и двузвучий сексты, септимы и особенно октавы, образуемой в его игре звуками III и зажатой третьим пальцем II струны (гудошник И. М. Устинов берет эту же октаву четвертым пальцем, а «скриповщики» братья Варанкины — вытянутым вторым). Но когда Ефим Николаевич исполняет мелодически устойчивые наигрыши, то названные «запретные» двузвучия он может употребить.

В-третьих, инструментальную версию свадебной песни «скриповщик» из д. Головино располагает с таким расчетом, чтобы финальная нота напева приходилась на II открытую струну. По этому признаку можно предположить, что интервальное соотношение I и II струн (в данном случае квинтовое) повлияло на перевод в этот же интервал настройки II и III струн некогда на архаичных смычковых — например, гудках — бывшей унисонной либо октавной. Благодаря такой перенастройке функциональное различие между мелодической I и бурдонирующими II и III струнами переместилось на пару II и III струн, что и сделало возможным расположение песенного напева и его финалиса в ориентации на II струну.

Последние две подробности говорят о том, что в подоснове музыкальных стереотипов, усвоенных Е. Н. Ведерниковым, лежит груз местной традиции, не так давно расставшейся со струнно-смычковыми инструментами архаического типа.

Возвращаясь к свадебной песне, необходимо отметить, что способ образования инструментальной версии песенного первоисточника также имеет у Е. Н. Ведерникова признаки местной школы, хотя и едва проглядывающие сквозь обычное искажение вокальной мелодии в передаче ее на простейших инструментах. Инструментальная версия отличается от вокального варианта тем, что последний обычно сохраняет последовательность опорных тонов, условно говоря «первоисточника», или их терцовых и квинтовых замен, а в первой сложная мелодия, включающая в себя контрастные мелодические элементы (в напеве свадебной песни Е. Н. Ведерникова их три), превращается в последовательность вариантных проведений одной и той же зачинной попевки (точнее было бы сказать: «погудки»). Происходит

инструментальное переосмысление, или лучше сказать, «перегудывание» песенного источника. Судя по нотам в «Сборнике Кирши Данилова», некоторые из инструментальных мелодий, там опубликованных (№ 9, 10, 15, 17, 21, 23, 47), могут быть рассмотрены как «перегудывание» былинных напевов олонецких сказителей, земляки которых были в XVIII в. насильно переселены на горнозаводское Зауралье<sup>8</sup>. Значит, подобная традиция могла иметь место в Прикамье по крайней мере с XVIII в., и «перегудывание» Е. Н. Ведерникова восходит к местным образцам. Остается лишь сказать, что голосом он воспроизводит свадебный напев очень точно, без упрощения его ладо-мелодической структуры и искажений, характерных для его же инструментального переосмысления того же источника. Так что о «немузыкальности», недостатке умения здесь не может быть и речи.

Братья А. В. и Б. В. Варанкины, происхождением из зюдинских коми-пермяков, живут в том же Афанасьевском районе. Младший из братьев — учитель средней школы. Игру на смычковых они переняли от отца, с которым выступали в концертах художественной самодеятельности родного села. Старший из братьев — «скриповщик», Борис Васильевич (1923 г. р., живет в д. Конкины), играет на трехструнном инструменте местного изготовления. Как и у Е. Н. Ведерникова, его инструмент настроен по квинтам, но начиная от «ля» малой октавы. Младший, Андрей Васильевич (1928 г. р., проживает в райцентре Афанасьево), имеет четырехструнную скрипку фабричного изготовления. Три нижние струны ее настроены также по квинтам, начиная от «ля» малой или «до» первой октавы, то есть очень высоко в сравнении со строем обычной профессиональной скрипки, а верхняя (I) струна — в унисон со второй, что и вписывает игру А. В. Варанкина в рамки народно-музыкального, а не профессионального типа исполнительства.

Б. В. Варанкин использует, переняв от отца, II струну как мелодическую с одновременным бурдонированием III-й (в этом он сходен с Е. Н. Ведерниковым). Игра Бориса Васильевича дает, таким образом, пример, как умельцы русского народного струнно-смычкового исполнительства осуществляли переход от архаичного монобурдонного стиля инструментального многоголосия к ладово и гармонически более гибкому, раскрепощенному стилю с употреблением созвучий с двумя меняющимися друг друга бурдонами V и I ступеней лада. Благодаря записям из сборника Кирши Данилова подобная музыкальная практика прослеживается в изучаемой местной традиции с середины XVIII в. Типичный образчик народно-скрипичной манеры, усвоенной Б. В. Варанкиным в раннем отрочестве от отца, — публикуемый здесь наигрыш «Камаринского» (см. Публикацию нотных записей, № 7).

Играя на фабричной скрипке, А. В. Варанкин не связывает себя условностями и рамками местной органофонии, привычно соблюдавшимися его отцом и старшим братом. Позднюю лирическую «Голова моя», в напеве которой основные устои соотносятся друг с другом в том же интервале кварты, что и опорные звуки в «ведерниковской»

<sup>8</sup> Ср.: Былины: Русский музыкальный эпос / Сост. Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов. М., 1981. № 5, 13, 15а, 8, 2а, 9. Текстуально по сюжету былины под этими номерами соответствуют указанным из СКД.

свадебной «Уж вы девушки», Андрей Васильевич воспроизводит полностью, не только не упрощая ее ладомелодическое содержание, но даже обогащая последнее «распевом» зачина. С той же целью обогащения он вводит отдельные мелодические обороты, представляющие собой как бы горизонтально-временную развертку созвучий из ансамблево-многоголосной версии этой песни. Следовательно, в данном случае мы имеем дело не с инструментальной версией песенного источника, а с вокальным его вариантом, хотя и исполненным на музыкальном инструменте. Этот вариант — позднего происхождения, с характерными терцовыми и квинтовыми заменами ступеней в мелодической линии основного певческого голоса (см. публ. № 6, такты 3, 6—9).

Инертность, художественный конформизм, едва угадывающиеся в почти механическом перенесении певческого варианта-подголоска на смычковый инструмент, со всей очевидностью обнаруживают себя в том, как играет А. В. Варанкин «Камаринского» а) на скрипке соло, б) в смычковом дуэте с братом и в) в гармошечном сопровождении песнепляски, исполняемой Борисом Васильевичем в народно-скрипичной манере. В последнем дуэте именно Андрей Васильевич является ведущим, приводя гармониста к созданию развернутой формы-двенадцатитакта вопросо-ответной структуры типа ААББ, восходящей к характерным формам музыкально-песенного фольклора предсвадебных игр молодежи. В партии же смычковой «второй» тот же исполнитель становится неузнаваемо пассивным, ограничивающимся «выигрыванием» одной и той же трехтактовой мелоформулы. Куда только подевалось сопоставление регистров гармошечной партии, рельефно подчеркивающее контрастность тематизма в зачинах и «ответах»! Даже в вокальном варианте «Небылицы» младший Варанкин сохраняет контуры вопросо-ответной структуры двенадцатитакта, совершенно исчезающие в струнно-смычковом исполнительстве его.

Выдающийся народный скрипач Прикамья А. А. Лызов (1917 г. р., д. Голубята Добрянского района) играет на инструменте обычной квинтовой настройки четырех струн. В своем исполнительстве он демонстрирует пример введения в народный струнно-смычковый инструментализм фобурдона открытой верхней струны, сопровождающего игрой II струны как мелодической. К этому приему Алексей Александрович пришел самостоятельно, без каких-либо заимствований из исполнительской практики музыкантов-профессионалов и тем более приемов игры народных скрипачей других регионов страны (Смоленщины, например). Он самостоятельно возродил традицию струнно-смычкового исполнительства на своей родине в 1930-е гг., когда в округе не осталось в живых ни одного из ее престарелых носителей.

Гудошнику И. М. Устинову (1888 г. р., райцентр Сива Пермской области), замечательному представителю прикамской традиции струнно-смычкового исполнительства и промысла, целиком посвящена упомянутая выше моя статья, но нотные записи его наигранной впервые даются в настоящей работе. Игра Ивана Михайловича требует, однако, дополнительного описания. Здесь уже приходилось неоднократно отмечать, что у прикамских музыкантов наблюдается передача мелодической и бурдонирующей функций от верхней пары струн (I и II) к нижней (II и III). В результате этого исполнители

стали пользоваться попеременной игрой то на одной, то на другой паре струн. «Скриповщик» Е. Н. Ведерников постоянно перемещает смычок из плоскости одной пары струн в плоскость другой пары. А у И. М. Устинова такое перемещение смычка эпизодично. Некоторые наигрыши или отдельные их фрагменты — мелофразы, периоды — он может играть вообще как на грушевидном гудке, то есть не выводя волос смычка из плоскости первой пары струн, но кадансируя на квинте последних, зажимаемых одновременно в одном и том же месте четвертым пальцем. Механистичность усвоения этого приема от некоего исполнителя-«передатчика» привела к появлению в игре И. М. Устинова квазимиксолидийского лада. Но на самом деле эта ладовая структура возникла у него случайно, в результате произвольного смещения кисти и пальцев левой руки на II струну, используемую в качестве мелодической I-й. Иными словами, музыкант не смог здесь переступить за круг законсервировавшегося в его исполнительстве комплекса гудошной игры конца XIX в., бытовавшего без каких-либо существенных изменений в глухих лесах Верхнекамья с еще более раннего времени — например, с середины XVIII в., когда подобный комплекс исполнительства и изготовления инструментов был зафиксирован в центральных регионах России.

Остается здесь добавить, что Е. Н. Ведерников по-иному подошел к той же проблеме. «Скриповщик» творчески развил искусство, перенятое им от деда, и, сам того не подозревая, с опозданием по крайней мере на полстолетия, пришел к инструментальным версиям песенных источников и фактурированию музыкальной ткани наигрышей — версиям, напоминающим стиль народно-скрипичного исполнительства курян в 1930—1940-е гг.

\* \* \*

Народный музыкант, творящий музыку, зачастую является и создателем орудия для извлечения этой музыки. И только в таком комплексе — особенно, если удастся представить, как последний развивался и приобрел форму, наблюдаемую в настоящее время, — может быть оценена местная характерность тех или иных элементов наигрышей и исполнительской техники.

У прикамских умельцев струнно-смычкового исполнительства инструментальная версия песни складывается под воздействием эргонимических и органофонических представлений, достаточно индивидуальным у каждого из них. И только во вторую очередь — под воздействием потенциальных ресурсов самого музыкального орудия<sup>9</sup>. В чем же состоит последнее?

Перенастройка II и III струн в квинту и появление вследствие этого своих композиционных функций у каждой из струн данной пары потребовало изменений в органологии: прямая подставка должна была быть несколько закруглена, чтобы каждая пара струн звучала сама по себе и остальные струны не затрагивались смычком, а также

<sup>9</sup> Как показывают экспедиционные наблюдения над бытованием традиций подобного инструментализма в других регионах России (например, в Курской обл.), закономерность эта в струнно-смычковом исполнительстве русских едва ли не общераспространенная. См.: Руднева А. В. Курские танки и карагоды. С. 182—183.

чтобы смычок с минимальными усилиями и максимальной легкостью мог быть перенесен из плоскости одной пары в плоскость другой. А далее органологические усовершенствования могли воплощаться принципиально различным образом: либо посредством удлинения шейки (она преобразовывалась в самостоятельную деталь, изготавливавшуюся из особой породы дерева и называвшуюся «ручка» или «гриф»); игровое положение смычка располагалось в этом случае на стыке грифа с корпусом, а не у подставки — и притом под углом к грифу)<sup>10</sup>, либо путем «приталивания» резонаторного ящика. Но прежняя позиция смычка на струнах сохранялась и в игре на этом, приталенном инструменте<sup>11</sup>.

Один из последних гудков, изготовленных И. М. Устиновым (1975 г.), получил характерную неприталенную, каплевидную форму. И это не случайно, поскольку прикамский музыкант-гудошник играет, не выводя, как выше отмечено, волос смычка из плоскости пары I и II струн. Играя подобным образом на «приталенных» инструментах, даже делая такие инструменты<sup>12</sup>, Иван Михайлович самым способом своей игры сохраняет генетическую память об архаичных смычковых орудиях неприталенной формы.

Наиболее яркий и продуктивный из гудошников Прикамья, С. К. Некрасов (нотные записи его игры в данной статье не публикуются), значительно расширивший ладогармоническую «лексику» струнно-смычковых наигрышей-версий песенных источников, изготовил для своего личного пользования инструмент, максимально приближенный по форме к фабричной скрипке, а по размерам — к альту. Тем не менее он сохранил у этого инструмента непропорционально короткую шейку «классического» гудка. Значит, ориентация на профессиональные смычковые инструменты оказалась у него — как у умельца струнно-смычкового исполнительства и промысла — вторичной, а первичными остались традиционные органوفонические и эргономические представления верхнекамского гудошничества.

Таким образом, именно комплекс «исполнительство/изготовление» указывает по современным данным на смену традиций в народно-инструментальной культуре Прикамья. Но имеющиеся исторические источники позволяют предположить, что происходило это не в недавнее время, резким рывком, а растянулось более чем на два столетия и было ориентировано на достижения профессиональных музыкантов XVIII в. Если у рядового гудошника того времени финальная нота приходилась на верхнюю открытую струну<sup>13</sup>, то у профессионального «гудца», судя по многочисленным нотным записям в сборнике Кирши Данилова (№ 3, 5, 9, 21, 22, 24, 28, 41, 42, 46, 48, 55, 60, 62 и 65), финалисы наигрышей располагаются на II струне. Полагаю, что строй инструмента, с которого происходила запись эпических напевов для «Древних российских стихотворений», уже отличался от строя архаичных гудков массового пользования введением дополнительной квинты между открытыми II и III струнами. Это но-

<sup>10</sup> См. гравюру конца XVIII в. и ее комментарий в кн.: *Квитка К. В. Избранные труды*. М., 1973. Т. 2. С. 206—216.

<sup>11</sup> См. репродукцию фрески XV в. и ее комментарий в кн.: *Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки*. С. 9—12.

<sup>12</sup> *Альбинский В. А. Пермская русская «скрипка»*. С. 74.

<sup>13</sup> *Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в.* С. 65—70.

вовведение, известное, судя по разысканиям А. А. Горелова о Кирше Данилове, на Урале, могло быть уже тогда или немного позднее усвоено и прикамской народно-музыкальной традицией. И тем не менее память об архаическом инструменте — предшественнике современных музыкальных струнно-смычковых орудий — держится там вплоть до нашего времени, сохраняясь в приемах игры и в способе «перегудывания» вокальной мелодии в инструментальную ее версию. Этот способ практикуется как Е. Н. Ведерниковым, так и другими музыкантами (И. М. Устиновым, А. И. Варанкиным). Однако представляется, что в местном музыкальном быту отход от этой манеры музицирования предопределен. Негативное отношение массового урало-сибирского слушателя к игре «гудцев» отразилось даже в местных говорах, где существует народно-фольклористический, музыкально-инструментоведческий по происхождению термин «возгудать», круг значений которого к настоящему времени полностью переместился в область вокально-песенного фольклора, исполняемого с рекреационными целями, и в еще большей степени — в сферу *сниженного* просторечного общения<sup>14</sup>.

Рассмотренные выше материалы экспедиционных обследований прикамской традиции струнно-смычкового исполнительства и промысла позволяют восполнить значительные пробелы в комплексе разрозненных фактов по истории русских народных инструментов: от грушевидного гудка и его предшественников XI—XVIII вв.<sup>15</sup> до современной народной скрипки. А у медиевистов с введением в научный оборот представленных в данной работе материалов появляется возможность более обоснованно, чем ранее, реконструировать некоторые из приемов ладоинтонационного переосмысления песенных источников культурой инструментализма — приемов, выработанных как непрофессиональными, оседлыми, так и походными и челядными «гудцами» позднего отечественного средневековья, и прежде всего автором сборника «Древние российские стихотворения»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Альбинский В. А. Древнерусский музыкальный термин *возгудать* в современных уральских говорах // Живое слово в русской речи Прикамья: Межвуз. сб. науч. трудов. Пермь, 1979. С. 109—120.

<sup>15</sup> Колчин Б. М. Музыкальные смычковые инструменты Древнего Новгорода // Славяне и Русь. М., 1968. С. 66—71.

<sup>16</sup> По примеру культурологических экстраполяций театроведов. См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 113—119.

# ПУБЛИКАЦИЯ НОТНЫХ ЗАПИСЕЙ

„Скрипщик“ Е.Я.Ведерников, 1915 г.р., д.Головино Афанасьевского р-на Кировской обл.

1. „КАМАРИНСКОГО“

Запись 1990 г.

Строй скрипки: Проверка строя с последующим выкристаллизовыванием – вспоминанием наигрыша.

The image displays a musical score for violin, consisting of ten staves of music. The notation is written in a single system across ten staves. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a few notes, followed by a series of rhythmic patterns and melodic lines across the remaining staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'v' (forte). The score is presented in a clear, legible format, typical of a published musical manuscript.

## 2. УЖ ВЫ ДЕВУШКИ-БЕЛЯНУШКИ

вокальный вариант и инструментальные версии свадебной песни

Строй  
скрипки

The musical score consists of several staves. The top three staves are for the violin (Строй скрипки), with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal line begins on the fourth staff. The lyrics are written below the vocal line, with some words split across lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'V' (forte).

У - уж вы, де - вуш - ки - бе - ля - нуш... ки,  
 Вы схо - ди - те в тор - ги на ба - зар  
 Да ку - пи - те до - ро - гой то - вар,  
 До - ро - гой то - вар, ве - ра но... о - вы - е,  
 Вы схо - ди - те на Ду - най - реч - ку,

Вы схо - ли - те в тор - ги на ба - зар.  
 да ку - пи - те до - ро - гой то - вар.  
 до - ро - гой то - вар-вед-ра но - вы - е.  
 пе - ре - ве - сли - ща шел - ко - вы - е.  
 по - чери - ни - те глу - бо - ко - хонь - ко.

Строй скрипки:

3. „КАМАРИНСКОГО“

#### 4. ГОЛОВА МОЯ КРУЖИТСЯ

Вокальный и инструментальный варианты лирической

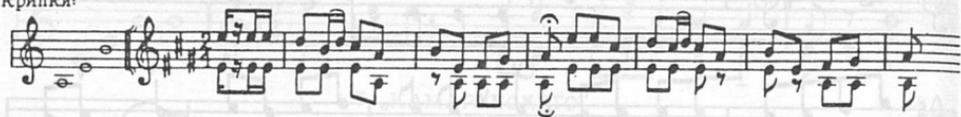
1. Го - ло - ва мо - я кру - жит - ся, да ме - ня сон - от не бе - рет.
2. По - про - сил бы то - ва - ри - ща, да то - ва - ри - ща до - ма нет.
3. Сты - дно, сты - дно, дев - чи - ну - шка, да сты - дно, сты - дно креп - ко спать.

- Шел бы, е - хал ко лю - без - ной, да я не зна - ю, где жи - вет.  
Я сту - чал - ся, я брен - чал - ся да у Се - ре - жи на ок - на.  
К те - бе, мо - ло дец, стем - не - ст, да дол - го ве - че - ром гу - лять.

Строй  
скрипки:

The image shows a musical score for violin in G major, 2/4 time. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third staff has a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The fourth staff has a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The fifth staff has a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The sixth staff has a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F#2, and a quarter note E2. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'v'.

Строй  
скрипки:



4 ГОЛОВА МОЯ КРУЖИТСЯ  
6. „НЕБЫЛИЦА“

Пение А.В.Варанкина в сопровождении на скрипке Б.В.Варанкина  
Запись 1987 г.

Строй скрипки тот же

Musical notation for the second piece 'Небылица'. It consists of three systems of notation. The first system is a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system consists of two staves: the top one is in treble clef and the bottom one is in bass clef, both with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The third system also consists of two staves in the same format. The lyrics are written below the staves.

Иш\_шо где э\_то ви\_да\_но\_ё, да иш\_шо где э\_то слы\_ха\_но\_ё,  
што\_бы ку\_роч\_ка ба\_ра\_на ро\_ди\_ла, по\_ро\_сё... нок\_я\_ич\_ко снё!

## 7. КАМАРИНСКОГО

„Скриповщики“ братья Б.В. и А.В. Варанкины (Дует)

Запись 1987г.

Строй скрипки Б.В.:

Строй скрипки А.В.:

8. КАМАРИНСКОГО  
Братья Б.В. и А.В. Варанкины. Дуэт скрипки и гармоники.  
Запись 1987г.

Строй скрипки:

The musical score is arranged in six systems, each with a violin staff on top and a guitar staff on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The violin part is written in the treble clef, and the guitar part is written in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'v' (vibrato).

Скрипач А.А.Лызов 1917 г.р., д. Голубята Добрянского р-на Пермской обл.

9. КАМАРИНСКОГО

А) инструментальный вариант неприкладного значения

Строй скрипки:

The musical score is written for violin and consists of 11 systems, each with two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including *sf* (sforzando), and accents. The score concludes with a final cadence in the last system.

ΑΝΙΣΠΑΡΕΣ ΟΤΩΝΑΣΕΙΜΙΟΥΝ ΤΗΝΕΣΕ ΡΙΑΝΙΣΕΤΡΑΜΟΥΣΙΩΝ

The image displays a page of musical notation for a piano piece. It consists of six systems of staves. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'v' (forte) and 'f' (fortissimo). There are also some decorative elements like slurs and ties. At the top of the page, there is a line of faint Greek text: "ΑΝΙΣΠΑΡΕΣ ΟΤΩΝΑΣΕΙΜΙΟΥΝ ΤΗΝΕΣΕ ΡΙΑΝΙΣΕΤΡΑΜΟΥΣΙΩΝ".

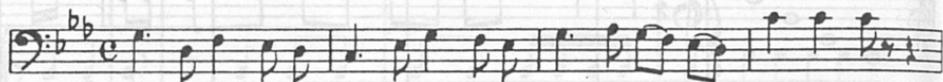
Б) инструментальный вариант прикладного значения,  
сопровождающий исполнение 6-й фигуры кадрили

Строй скрипки:

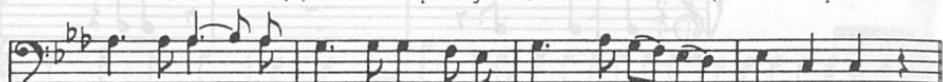
The image shows a musical score for violin and piano. It consists of six systems of music. Each system has a violin staff on top and a piano accompaniment staff on the bottom. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The violin part features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment includes chords, single notes, and triplets. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system includes the instruction 'Строй скрипки:' (Violin tuning) and shows the initial notes for both instruments. The subsequent systems continue the piece, with the piano accompaniment providing harmonic support for the violin's melodic line. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

10. РАСПОЛНЫМ - ПОЛНА КОРОБУШКА

вокальный и инструментальный варианты песни литературного происхождения  
Запись 1986 г.

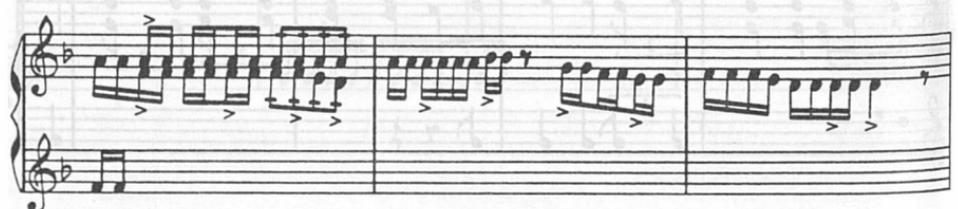
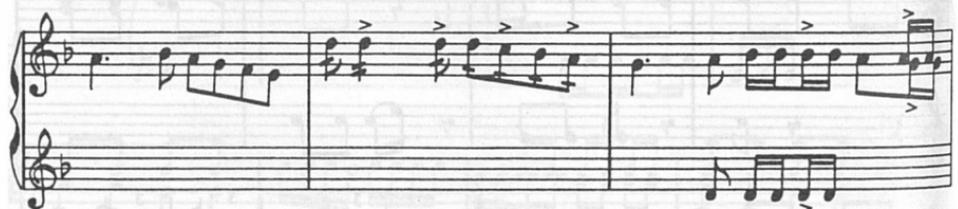
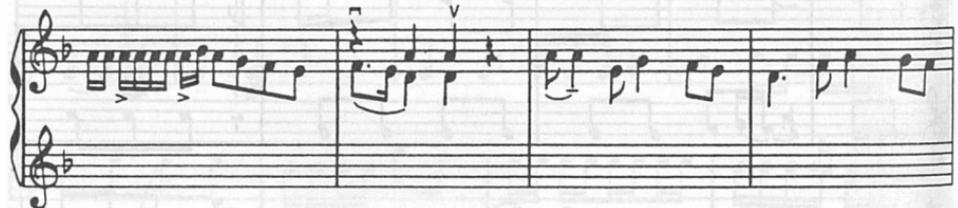
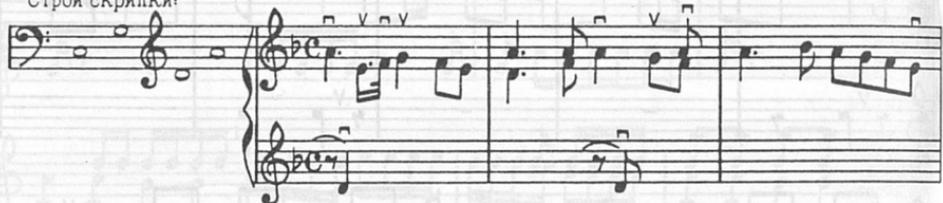


Рас - пол - лым - пол (ы) - на ко - ро - бу - шка, есть и си - тец, и пар - ча!



По - жалей, ду - ша - за - но - бу - шка, мо - ло - дец - ко - ва пле - ча!

Строй скрипки:



System 1: Treble and Bass staves. Treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a bass line with chords and eighth notes.

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. Bass staff has a simpler bass line with chords and eighth notes.

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. Bass staff has a bass line with a slur and a fermata, connected to the treble staff by a vertical line.

System 4: Treble and Bass staves. Treble staff contains a melodic line with eighth notes and accents. Bass staff has a bass line with chords and eighth notes.

System 5: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes and accents. Bass staff has a bass line with chords and eighth notes.

Гудошник И.М. Устинов (1888-1983), с. Сива Пермской обл.

11. „КАМАРИНСКОГО“

Запись 1973 г.

Строй гудка:

A)

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves, each representing a different instrument: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), indicating A major. The time signature is 2/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff (Violin I) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff (Violin II) starts with a treble clef and a key signature of one flat (B major). The third staff (Viola) starts with a treble clef and a key signature of one flat (B major). The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with a bass clef and a key signature of one flat (B major). The music is written in a rhythmic, dance-like style with many eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings, including accents (v) and slurs. The score ends with a final cadence in the key of A major, marked with a '3' and a '3' on the bottom two staves.

Игра на гудке, изготовленном в 1977г.  
Запись 1978г.

Строй гудка:

Игра на скрипке фабричного изготовления  
Экспедиционный эксперимент  
Запись 1977г.

Строй скрипки:

В)

The musical score is written for violin in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 12 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower register, with a melodic line in the upper register. The melodic line consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment is primarily eighth notes, with some sixteenth-note pairs. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff.

12. ХОРОВОДНАЯ „ТРОИНСКАЯ“  
 Пение под собственное сопровождение на гудке  
 Запись 1973г.

Строй гудка:

С Ки.пе.ри.хой на мель.ни.цу по - е - хал, во по.ле бе -

-рё - зо - ня сто - я - ла, во по.ле ку - дря - ва - я сто -

-я - ла. Я пой - ду да за - гу - ля - ю,

я пой - ду да за - ви - ха - ю. Вы - ло - ма - ю

я да два пру - точ - ка. Сле - ла - ю да два гу -

доч - ка, тре - ти - ю да ба - ла - лай - ку!

от - ка - ба

се - ра - ут - ба

О. А. Пашина

## КАЛЕНДАРНО-ПЕСЕННАЯ СИСТЕМА ЛЕСНЫХ СЕЛ ВОСТОЧНОЙ БРЯНЩИНЫ

Лесные села Суземского района Брянской области, куда в 1988—1989 гг. было совершено несколько экспедиций, расположены на восточной окраине Полесья, и многие особенности полесской традиции присущи здешней культуре. Обследованные населенные пункты — Новая и Старая Погощь, Денисовка, Герасимовка, Ямное, Красная Слобода, Смелиж, Березовка — несколько изолированы от соседних территорий, так как размещаются в плохих проходимых лесах (недаром во время Великой Отечественной войны именно здесь существовали партизанские базы). Оторванность от соседей не могла не наложить отпечаток на самосознание местных жителей, которые достаточно четко ощущают собственную непохожесть на жителей других мест. На многие вопросы фольклористов они часто отвечают: «Нет, у нас этого не было. Мы бабы лесовые, а это у полявых!».

Расположение сел в лесу не могло не сказаться и на календарной традиции. Ввиду отсутствия больших пахотных земель местные жители занимаются преимущественно скотоводством, пчеловодством и огородничеством. По этой причине многие аграрные представления существуют здесь в редуцированном виде. Меняются и природные ориентиры, свидетельствующие о смене сезонов: так, если в сельскохозяйственных районах крестьяне судят о смене сезонов по состоянию злаков, то здесь — по состоянию леса. Естественно, что в лесных селах чрезвычайно развиты мифологические представления о лесном хозяине, от воли которого зависит успех в животноводстве и в пчеловодстве.

Специфика интересующей нас календарной традиции определяется и тем, что в ней в один узел увязываются многие явления народной духовной культуры, в том числе и музыкальной, центральные ареалы которых лежат, во-первых, за пределами данной территории, а, во-вторых, во всех направлениях от нее. Таким образом, местность, где расположены лесные села, является по существу зоной интерференции. Обычно в такого рода зонах формируются особые, обладающие неповторимым обликом, календарные системы, составные части которых, однако, хорошо известны по другим традициям.

Понимая вслед за многими исследователями календарный цикл достаточно широко, как состоящий не только из сугубо обрядовых музыкальных жанров, но и приуроченных к определенным временам года хороводных и лирических песен, можно сказать, что в лесных селах восточной Брянщины сложилась единая система сезонного пения, включающая в себя щедровки, масленичные песни, весенние танки, «лугеи», ягодные (лирические приуроченные) и осенние песни. В деревнях, входящих в Денисовский с/с, помимо выше перечисленных, поют еще петровские песни, а в относящихся к с/с Красная Слобода (Смелиж, Ямное, Березовка) — русальные. Наконец, в календарно-песенной системе лесных сел можно выделить узколокальные явления: такие, как волочebные песни, пбстoвые духовные стихи, зафиксированные только в Новой Погoщи, и «микольские» песни — в Старой Погoщи. Таким образом, как и любая другая, календарно-песенная традиция лесных сел восточной Брянщины обладает многоуровневой организацией, в основе которой лежат общие для всей территории явления, а на них накладываются другие, имеющие локальное значение.

Как и во многих других местностях, в лесных селах на Святки совершаются поздравительные обходы дворов, но колядование здесь практически не имеет ничего специфически местного. Так, на Рождество ходят христославить по большей части мужчины, исполняя рождественскую стихиру. Под Новый год ходят «щендровать» по отдельности группы девушек, парней, женатых мужчин и замужних женщин. При этом, как правило, рядятся: «Это щандруют, и в шубы, бывало, наряжаются. Ну, и мазались сажею, цыганками делались, вешали на себя всяческие приборы таеки, и лыки вешали: шо зря. Цыгане были. Ходили да под оконья пели. Етыя собирають, а етыя стоять пеють. А там уже хто сало, хто пирог» (д. Денисовка). Каждая из «щандровных песен» здесь направлена своему адресату: парню, девке, бездетной паре и т. п. По структурной организации местные зимние поздравительные песни относятся к хорошо известному типу щедровок со стихом 5 + 5 и четырехсложным рефреном «Святый вечер!»:

Брянская обл., Суземский р-н,  
с. Новая Погoшь.

1. Запись М.Енговатовой, О.Пашинoй  
Е. Дороховой в июле 1988 г.

$\text{♩} = 100$

1. О - й, за ре - чка - ю, о - й, за бы - стра - ю, рай, ра - й  
мо - ря, сы - ам - ся, зе - м - ля, ра - ду - йся, нё - ба!

2. Ко - ле - чка хо - дя, ко - ни - ка во - дя, ра - й, ра.й.  
мо - ря, сы - ли - ся, зе - м - ля, ра - ду - й - ся, не - ба!

Одной из важнейших точек в календарно-песенном цикле лесных сел является Масленица. Масленичные песни исполняются здесь в течение всей недели во время катания на наряженных браными скатертями и платками лошадях. А в прощенное воскресенье «водили Масленку»: «Побярутся рука за руку, идутъ табуном... И масленские песни пели. Масленку, каже, везуть. Тады ж людей богато было, девок богато. И молодежь в два ряда, в три ряда идти и все это поють масленки. Из конца в конца, из того села, из [того] села. Из края в край прошли и всё. Прощеные дни — распрощались. Ты сабе дамоу, я сабе дамоу. По домам — и всё» (д. Смелиж).

На обследованной территории масленичные песни представлены только одним типом напева, хорошо известным по сборнику Н. А. Римского-Корсакова. Но если в основе мелодии, опубликованной композитором, — шестивременное музыкально-ритмическое построение, то в местном напеве — восьмивременное:

Брянская обл, Суземский р-н,  
пос. Суземка.  
Запись Е. Дороховой в мае 1989 г.

2.

1. Ма.сля - на - я, а я к(ы)та - бе йду же,  
за - гу - би - ла че - ря - ви - чки, ни - как не на - йду.  
2. Ма.с(ы)-ли - н(ы) - ка, вя - р(ы) - ни - ся,  
че - ря - ви - чки тва - и на - ш(и) - ли - ся.

Обряд закликания весны в традиции лесных сел отсутствует, но функцию весенних закличек в какой-то степени берут на себя «весняные» танки, заполняющие ранневесенний период и являющиеся его музыкальным знаком. Они исполняются в течение довольно продолжительного времени, границы которого определяются носителями традиции либо по праздникам христианского календаря, в большинстве случаев с Благовещенья до Вознесения (Ушесстя), либо по природным приметам, что в конечном счете оказывается более важным «Начинае снег расставать — зачинаем петь (весняные песни, танки водить — О. П.) до Ушесстя. После Ушесстя уже „лугей“. „Лугей“ пеють ўсю Троицу. „Лугей“ пеють, як лес разовьется и уже до Троицы, коли заговины на Пятроўку». Но если лес розовьется до Ушесстя — то „петь лугей“ всё равно!» (д. Герасимовка).

Из этого фрагмента интервью можно заключить, что танки водят со времени таяния снега и до тех пор, пока лес не распустится. Разумеется, не каждый день, а по праздникам, которые попадали на этот период: Благовещенье, Вербное воскресенье, Пасха, Родичи (Радунца), Егорий, Ушесстя. Чтобы яснее представить себе, как и при каких обстоятельствах, в каких условиях водят танки в лесных селах, приведем несколько сообщений исполнителей: «На Пасху и шесть недель водять танки. Первую неделю прямо само и начинают их водить. На улице собирается карагод, танком бабы, кругом. Сначала на одну сторону пропеють, на один бок, а потом на другой» (д. Новая Погощь); «Ну походять кругом, все пройдутся, все так пропеють и зноў так. Идутъ по сялу и пеють. Пройдутся, покружатся, зноў пройшли, зноў так» (там же); «Вот как снег начинае расставать, как снег начинае таять проталками — начинают танки водить. Бугор расстане вот так, а потом уже на том бугре уже танок водять, песни пеють ўсякие» (д. Денисовка); «На Ягорья выгонщина делается. Кольсь у нас к церкви коров гоняли. Дак к церкви отгонять коров, а там их бяреть пастух. А тады несуть пастуху тому, там хлеба отрежутъ, сала отрежутъ, пару яец, соли стакан насыпють. И несли туды... Ну, приносим. А яны уже там закуски столы понакрывали, водки понагнали, а тады уже садимся — угощае нас пастух. А тады уже вылазим, начинаем танки тоже водить. Карагоды кругом. Побяремся за руки и все кругом» (там же).

В основе ритмических типов местных таночных песен лежат формы весенних закличек, широко известные на более западных территориях (в Белоруссии, на Смоленщине, в западной части Брянщины). Однако эти ритмические типы переосмыслены в соответствии с жанровой природой таночных (по существу хороводных) песен. И первое, что отличает танки от весенних закличек, — это очень развернутая строфика, часто с несколькими рефренами:



3.  $\text{♩} = 88$ 

д. Герасимовка

Я - блонь ма - я ж, я - блонь ма - я

ку - а - ря - ва... ва - я. Ла - -

- ау - у, ла - ау, ла - ау... ау ма - ё!

Вместе с тем тембровая специфика исполнения, тип многоголосия (гетерофония, в ряде деревень — с бурдоном) и ладовая структура в этих песнях (либо трихорд в кварте, либо терция с субтерцией, либо трихорд в терции с опорой внизу) настолько приближает их к собственно календарным песням в данной традиции, что возможно говорить об их стилевом единстве.

В селах Денисовского с/с хотелось бы еще обратить внимание на группу таночных песен с начальным рефреном «Лелем моё лелем!» и стихом 6 + 6. Основная территория их распространения лежит восточнее, на брянско-курском пограничье. Если там эти песни приурочены преимущественно к троичному циклу, то в Денисовском с/с они звучат в ранневесенний период календаря:

И ле - ли-м ёж ле-ли-м да сый - ди жа, сый - ди, ме - ся - ц,

а ня ни - з - ка (да) ви - со - ка.

Кроме таночных песен с Пасхи до Вознесения «кричат Христа», то есть поют пасхальный тропарь «Христос воскрес». В народной традиции он приобретает особые стилистические черты<sup>1</sup>.

Обычай «волочиться» на Пасху отмечен только в одном из лесных сел. Волочebники, вспоминают там, «ходили колысь. Мужчины. Бабы даже собирались с мужиками. Счас придуть:

Волочebнички волочились.  
Христос воскрес, сын Бога!

Там уже назовут хлопца, если пяють. Хлопцам пели, девкам — не. Хлопцам:

Ой чей это дом, железный тын,  
Медяны ворота, замки медяные, ключи золотые...»

Пелись волочebные песни только «один день. На первый день у вечари. Под други день. Гроши дають им, яички. А тады яны уже сабе магарыч купляють, жарять яешню, едять» (д. Новая Погощь).

Приведенный в рассказе исполнительницы текст показывает, что местные волочebные песни относятся к типу, широко распространенному на всей территории Белоруссии, на Смоленщине и в западных районах Брянщины (со стихом 4 + 4 в пиррихической ритмизации и семисложным рефреном).

Специфически местным явлением календарной традиции лесных сел воспринимается «лугей». Все песни, относящиеся к «лугею», поются на один политекстовый напев, все имеют рефрен «Ой, луги, луги, ой, зялёны!», по которому цикл получил свое название. Песни с этим припевом относятся к типу, хорошо известному и неоднократно описанному в литературе под названием «Стрела»<sup>2</sup>. Ритмическая

<sup>1</sup> Более подробно о «Христах» см. в статье М. Енговатовой в наст. изд.

<sup>2</sup> Пашина О. А. Календарные песни весенне-летнего цикла юго-восточной Белоруссии // Славянский и балканский фольклор. М., 1986. С. 44—55; Савельева Н. М.

структура, лежащая в основе этих песен, в равной степени характерна и для весенних закличек (например, на Смоленщине), и для хороводов (в белорусско-брянском пограничье), связанных с обрядом «вождения стрелы». Определить однозначно жанр «лугеев» не представляется возможным, так как по музыкальной стилистике их с полным основанием можно отнести к песенному календарю. В то же время их теснейшая связь с движением и некоторые особенности структуры позволяют определять их и как хороводные:

5.  $\text{♩} = 68$

«мэвшту́ у ошо́дох»

д. Герасимовка

Да ле-те-ла стре - ло-чка у - доль по у ли - це.

О - й лу - ги, лу - ги, о - й, зя - лён...

вой (э)

Однако есть еще один очень важный, по нашему мнению, критерий, говорящий об их ярко выраженной календарной сущности — магическое значение, которое приписывают этим песням народные исполнители: «Как начинают деревья распускать листки, зеленеется, муражок пробивается — так начинают уже „лугей“. А если голый лес, еще не развиваются почки, то ня пеють. Это, мол, на голод или там... Это нехорошо!» (д. Денисовка).

Условия исполнения «лугей» очень похожи на условия исполнения танкёв. Различаются сроки, а также общее окружение, связанное с конкретным праздником. В лесных селах это Троица, когда «собирались компаниями, вянки завивали. Ходили в лес, рвали цвяты, вили такие вянки, надевали на голову. Ну и ходили вот по улице, пели там, „лугей“ пели... А потом собиралися да и водку пили» (д. Красная Слобода).

Яркой чертой, свидетельствующей о принадлежности интересующей нас традиции к полесской, является совершаемый на Троицу об-

Музыкальная стилистика песен весеннего обрядового цикла «Стрела» // Музыка народного календаря: Тезисы докладов научно-практической конференции (14—17 ноября 1985 г., г. Куйбышев). М., 1985. С. 56—57; Гусев В. Е., Марченко Ю. И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье: К проблеме изучения локальных песенных традиций // Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений. Л., 1987. Вып. 24. С. 129—147; Земцовский И. И. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: Историческая морфология народной песни. Л., 1987.

ряд вождения русалки<sup>3</sup>. Он зафиксирован на всей обследованной территории, где существует в ряде индивидуальных версий. Выделяется несколько малоизвестных деталей, обставляющих встречу с русалкой. «На Троицу уже прямо сперва начинают петь эту „русалочку“:

Русалочки троецкие,  
троецкие, нямецкие,  
а мы их встречаем,  
хорошо угощаем!»

(д. Красная Слобода)

В этих местах в субботу специально для русалок приносили из леса «май» — ветки деревьев: «Ходили по клён, клёну принясуть, по окнам стремляють, берез приносять, становяты. Русалки будуть, каже, колыхаться... Если у кого остались кросны, то колышутся на кросных на этих в хате. Заходят у хату — колышутся» (д. Смелиж). Некоторые из этих деталей широко известны в других традициях, но там они вовсе с русалками не связаны. Проводы русалок, совершаемые обычно либо в четверг на Троицкой неделе, либо на Петровские заговины, выливаются в довольно развернутый обряд. При этом в качестве русалки в ритуале могут выступать как чучела из соломы или тряпок, так и ряженые люди: «Сбираются бабы, ну вот табе выпьють и кумяты на Троицу в чатверг. Песни пели». Женское чучело делали из тряпок, наряжали его в тряпки, в платье, в платки, кофты. «Палку привяжут крест-нахрест, убяруть и пошли по улице с песнями. А там припевки пеють, а сами скачуть, а сами скачуть усе!» (д. Герасимовка). В «живом» исполнении «проводов русалки» участвовало двое ряженых: «Русалка прибярется во все старинное, марлею голову завяжут, вянок наденуь. А Русалим в штанах у белых, рубаха белая, шляпа буде. Вот такеи костыли у их, шапки такеи, да идуть. Тяперь нема никого: пять дитёнков етих пробягеть, а тады ж колонноу дети бегли. Вот они уже за детьми! Де сидят таки во старухи, они придуть поклонятыся, поцалуются, пойдуть. А тады уже после этой русалки давайте вянки завивать. Уже по рюмочке выпьють, погуляють уже и все». — «Куда потом деваются Русалка и Русалим?» — «Никуды. Разденутся да потанцують. Песенки споють» (д. Смелиж).

В д. Березовка так же, как и в Смелиже, из числа девушек выбирают Русалку и Русалима, одетых соответственно в женскую и мужскую одежду. Лица обоих закрыты белой материей, а руки связаны над головой. Процессия, состоящая из девушек, одетых во все белое, и с распущенными волосами, во главе которой шествуют Русалка и Русалим, обходит село из конца в конец с пением песен (запись И. Лукичевой).

В связи с обрядом вождения русалки встает вопрос о его песнях. В селах Денисовского с/с, где нет специальных русальных песен, в ритуале используются те же «лугеи». В других же селах, помимо «лугеев», есть и русальные или русальские песни, которые часто называют просто «русалка». Сроки их исполнения не вполне совпадают со сроками пения «лугеев». Русальные песни звучат только в период появления русалок на земле, который длится обычно с Троицы (Ду-

<sup>3</sup> Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской «русальной» традиции // Славянский и балканский фольклор. М., 1986. С. 88—135.

хова дня) и до Петровских заговин (то есть всю Троицкую или Русальскую неделю) или же до четверга на Троицкой неделе — Семика. Мелодически русальские песни являются версией напева, который в Денисовском с/с выступает в роли весеннего танка (с припевом «Лелем моё лелем!»). Меняется лишь форма строфы: вместо gab — abrb:

6.

$\text{♩} = 100$

д. Смелиж (с/с)

1. Си-де-ла ру-са-ло-ч(к)-ка на бе-ла-й бя-рэ-зе,  
 ле-лем мо-й ле-лем, на бе-ла-й бя-рэ-зе, и!

2. На бе-ла-й бя-рэ-зе, бли-зко при-да-ро-зе,  
 ле-лем мо-й ле-лем, бли-зко при-да-ро-зе, и!

Обряд проводов русалки в Суземском районе, как и везде, где он зафиксирован, является пограничным между весной и летом, то есть оформляет смену сезонов. А звучание весенних песен — «лугеев» и «русалок» — здесь сразу сменяется звучанием летних, по местной терминологии, петровских песен.

При естественном для лесных сел отсутствии жатвенных песен их функцию как знака летнего сезона принимают на себя песни петровские, что выражено и в сроках их исполнения: с Петрова дня (или начала Петровского поста) и до Ильина дня (или Казанской). Причем, петровскими называют здесь песни с припевом «Купала на Иван!»», которые на всей огромной территории своего распространения (за исключением лесных сел) выполняют роль купальских<sup>4</sup>. Праздник же Ивана Купала в лесных селах практически неизвестен, а потому исполнителям непонятен и смысл рефрена. Об этом свидетельствует еще одно местное название этих песен — «купала́на»:

<sup>4</sup> Тавлай Г. В. Белорусское Купалье. Минск, 1986.

7.  $\text{♩} = 120$ 

д. Герасимовка

Ку - па - ла на Й - ва - на. Ту - ман, ту - ма - н На до -

ли - не. Ку - па - ла на Й - ва - на!

Отличаются от купальских и условия их исполнения: «На Петра <ставили качели>. Они во стояли на нашей улице, хрест хлопцы дедлали. Резали сосённик и становили кряком. И перекручивали друг друга. На Пятроў день. И во Казаньская вчора была, и на Казаньскую тоже праздник, и тож колыхалися. Посадятся девки и пеють какие песни: „Купала на Йвана! По возеру по синему“» (д. Денисовка); «На Иллю последний раз покалышутся». И тогда пели ту же «Купала на Йвана» (д. Герасимовка).

Параллельно с петровскими песнями в деревнях Денисовского с/с и вместо них в других селах в этот же период времени звучат лирические песни узкообъемного звукоряда, называемые местными жителями ягодными или (значительно реже) покосными и даже петровскими:

8.

д. Денисовка (с/с)

 $\text{♩} = 84$ 

1. Да кала ре - чки, да кала б(ы)ро - ду си - з(ы)го - лу - б(ы)ле - та - я.

2. Си - з(ы)го - лу - б(ы)ле - та - я...

да ё - н ле - та - я, бу - р(ы) - ка - та - я,

а га - лу - б(ы) - ку - (о), о - й, шу - ка - я.

В основном названии этих песен также проявляется «лесная» специфика интересующих нас сел. Заметим, что народная атрибуция узкообъемных лирических песен, исполняемых в период жатвы, и даже жнивных как ягодных встречается только в полесском регионе, что хорошо известно нам по опыту работы в Полесье. О том же писала З. Можейко<sup>5</sup>.

Наконец обратимся к «вбсенным» песням, завершающим календарно-песенный цикл. Как и в более западных районах Полесья, они исполняются в период уборки картофеля («як картошку роють») и конопли («як коноплю беруть»), завершающих этап сбора урожая. Музыкальные характеристики «вбсенных» песен, поющих по большей части на свадебный напев (со стихом 4 + 4 + 3), также говорит о том, что музыкально-календарная традиция лесных сел является полесской.

Теперь, когда мы более или менее представляем себе календарно-песенный цикл лесных сел восточной Брянщины, попробуем выявить в нем как специфические особенности, так и общие законы, действующие в любой календарной системе.

Своеобразие этого цикла безусловно связано с тем, что по лесным селам Суземского района проходит северная граница распространения щедровок (севернее они встречаются лишь спорадически) и купальских песен (здесь: петровских), южная граница весенних таночных песен и узкозвукорядных лирических, восточная граница волочебных, «лугеев» (по местной терминологии), русальных и осенних песен и, наконец, западная граница песен с припевом «Лелем моё лелем!». Столь большой набор песенных видов не позволяет выделить в местном календарно-песенном цикле музыкальную доминанту, что обычно легко сделать в других традициях. Но такова особенность зон интерференции: каждый из субциклов представлен здесь достаточно ярко, что не позволяет отдать предпочтение какому-либо из них.

Еще одна особенность, возникающая только в зонах наложения разных традиций, — функциональное переосмысление напевов. Это наиболее ярко проявилось в отношении купальских песен, сроки исполнения которых сдвинулись на период жатвы, поскольку их место в календарном цикле оказалось занято. Везде, где есть праздник Ивана Купалы, он является рубежным между весной и летом, и, соответственно, купальские песни музыкально оформляют эту границу. В лесных же селах пограничную роль выполняет обряд проводов русалки, который имеет свой песенный репертуар, в результате чего купальские песни оказались вытеснены и переосмыслены. А песни с припевом «Лелем моё лелем!» переосмысливаются даже в границах этого небольшого региона. В одном случае они включаются в цикл танков, исполняющихся ранней весной, в другом — в обряд проводов русалки.

Наконец, обращает на себя внимание тот факт, что некоторые сезоны в календарном цикле оформлены не одним, а двумя жанрами, в силу чего одна и та же функция дублируется в музыкальном коде. Так, весенние танки и «Христы», параллельно звучащие в цикле, в равной степени служат музыкальным знаком ранневесеннего перио-

<sup>5</sup> Можейко З. Песенная культура Белорусского Полесья. Минск, 1971. С. 70, 82—88.

да. Несмотря на то, что генетически эти жанры абсолютно разного происхождения, они оказались функционально сближены благодаря сходству условий исполнения и приписываемого им магического значения.

То же самое происходит и в поздневесенний период, когда русальные песни частично дублируют «лугеи» в деревнях с/с Красная Слобода, хотя всё же функции у них, как и сроки исполнения, на наш взгляд, не вполне совпадают. «Лугеи» являются музыкальным знаком сезона, когда растительность набирает силу, а русальные песни маркируют лишь период транзита, длящийся от нескольких дней до недели в обряде переходного типа, оформляющем одну из важнейших сезонных границ года. Именно поэтому сроки исполнения «лугеев» и «русалок» несколько различаются. И, наконец, петровские песни в селах Денисовского с/с звучат параллельно с ягодными.

Несмотря на всю специфику календарной традиции лесных сел, в ней ясно проступают и закономерности, свойственные любой календарной традиции. Это, в первую очередь, деление годового круга на сезоны, ничего общего не имеющее с современным представлением о временах года. Вместо четырех известных нам времен года в народном календаре любой традиции существует пять — за счет деления весеннего сезона на два, что принципиально для земледельческих культур и связано с вегетацией злаков. Удивительно только то, что в лесных селах это аграрное в своей основе членение года на сезоны не претерпело никаких изменений. Границы между сезонами всегда оформлены по типу *rites de passage*, хотя в настоящее время эти ритуалы могут существовать в сильно редуцированном виде (часто сущность ритуала как переходного может проявляться только в обрядовой терминологии и не быть выражена на акциональном уровне).

Календарные напевы могут играть разную роль в очерчивании структуры календарного цикла: они, как правило, выступают либо в функции знака, символа определенного календарного периода-сезона, либо маркируют, выделяя периоды транзита между сезонами. Но и в том, и в другом случае сроки их исполнения высечивают внутренний каркас годового круга в народном понимании. В лесных селах как календарные напевы, так и хороводные, имеющие календарное прикрепление, с достаточной очевидностью выполняют описанные выше функции. Таким образом, календарно-песенная традиция лесных сел восточной Брянщины ярко демонстрирует универсальные закономерности в организации календарного цикла, получающие, однако, в ней неповторимое воплощение.



Н. М. Савельева

## О МУЗЫКАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКЕ ПЕСЕН КУРСКИХ ПОСЕЛЕНИЙ ПОВОЛЖЬЯ

(вопросы формообразования)

Многие русские люди в разные времена и по разным причинам были вынуждены покидать родные места и на чужбине осваивать новые земли, стремясь при этом сохранять свое культурное достояние. Сейчас, когда наука о народной музыке обратила свое внимание на эту пока еще малоизученную сторону русской культуры, оказалось, что именно в новых поселениях порой обнаруживаются такие ее пласты, которые давно исчезли в коренных русских областях.

Одним из давних переселенческих регионов является Поволжье, и, в частности, территория нынешнего Татарстана. Русские села здесь неоднородны и делятся, в основном, на две группы: 1. Села, жители которых считают себя местными, коренными и не помнят, откуда пришли их предки. Можно предположить, что корни их культуры находятся в средней полосе России или на Севере, поскольку в местных традициях наблюдается общность именно с этими регионами. Такие села разбросаны на большой территории (по всей Татарии и за ее пределами) и, несмотря на их многочисленность и широкую географию, обладают некой общностью музыкального стиля (разумеется, с подразделением на микростили внутри большого Поволжского региона). 2. Села, жители которых хорошо помнят, откуда пришли их предки; они осознают свою обособленность от остального русского населения края.

Между этими группами сел существуют множество «промежуточных». В одних, например, жители знают, но не могут объяснить, почему они поют «совсем не так», как их русские соседи; в других какая-то часть жителей села помнит о своей былой обособленности, но в настоящее время их культура уже полностью «растворилась» в местной традиции.

Когда в 1975 году очередная экспедиция Московской консерватории приступила к обследованию юго-восточной окраины Татарии, на стыке ее с Башкирией и Оренбургской областью, обнаружилось, что Бугульминский и Бавлинский районы являются местом компактного

проживания потомков выходцев из бывшей Курской губернии («курчан», как они себя называют), которые основали здесь свои села 250—300 лет тому назад. Последующими экспедициями 1975—1991 гг. (руководитель — Н. М. Савельева) установлен примерный ареал наиболее плотного «курского» заселения: указанные районы Татари и Северный район Оренбургской области — с постепенным размыванием этой традиции за пределами данной территории.

Наиболее яркими «центрами» по сохранности традиции и по мастерству исполнения песен являются с. Соколка Бугульминского р-на и дер. Черновка Северного р-на. Ряд песен в исполнении бывших курян, прекрасно сохраняющих стиль южнорусской культуры, все же приобрел местный поволжский колорит<sup>1</sup>. Тем не менее, в «курчанских» селах ярко проявляются основные особенности южнорусской региональной традиции, а именно: в репертуаре наличествует множество подвижных хороводных и плясовых (часто с типично курским обозначением жанра — «таночные»), органично входящих в календарный и свадебный циклы; характерная южнорусская пляска со вскинутыми руками и четким отбиванием ногами плясовых ритмов ♪♪ и ♪♫; южнорусский костюм<sup>2</sup>. В воспоминаниях старожилов имеются также сведения о традиционном южнорусском инструменте — двойной жалейке (местное название — дудка с двумя трубками), которая сейчас уже ушла в прошлое.

В то же время, сравнивая обе традиции (коренную курскую и переселенческую) и находя множество параллелей в репертуаре, нужно отметить, что поволжские куряне внесли некоторые изменения в характер исполнения и музыкальную стилистику песен. Показательным в этом отношении было бы сравнение двух вариантов «Черемушки», из которых один был записан А. В. Рудневой в Курской области в 40-х гг., а другой — нами<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Об этом свидетельствуют две песни из с. Соколка на грампластинке «Русская народная музыка западных, центральных областей и Поволжья» (составители Н. М. Савельева и Н. А. Гилярова).

<sup>2</sup> Основные его части: 1. Домотканые (шерстяные и простые) «курчанские» юбки ярких цветов — обычно малиновые или красные, но бывают и синие; по низу юбки пришита черная лента, атласная или бархатная («блис»); на талии очень сильная сборка, разрез юбки — с оборками по низу. 2. Фартук, однотонный или клетчатый, контрастный юбке. По низу и бокам его — оборки. 3. Кофты, обычно темные в цветочек, расклешенные от плеча, длиной до талии, украшенные «защипами» (застроченными складками) на рукавах и груди. Застежка на левом плече и боку. Вырез — под горло, воротник — небольшая стоечка. Бывали и другие кофты — из разных по цвету и фактуре материалов, с другой формой выреза, с различными украшениями (например, с оборками впереди). 4. Платки, сейчас современные — яркие кашемировые с большими цветами.

<sup>3</sup> «Ой черемуха, черемуха моя» (масленичная). Записана в 1986 году Н. М. Савельевой и студентами в дер. Черновка Северного р-на Оренбургской обл. от Т. П. Севрюковой (1926 г. р.), К. П. Черновой (1914 г. р.), Л. В. Голышевой (1921 г. р.). Расшифровка Е. В. Носковой и Н. М. Савельевой.

1а.

$\text{♩} = 58$

1. Ой, че - ре - му - ха, че - ре - му - ха мо - я,  
на че - ре - му - хе гу - те - нь - кяй кус - ток.  
2. На че - ре - му - хе гу - те - нь - кя - й кус - ток,  
а на ку - с - ти - ку ды а - ле - нь - кя - й цвя - ток.

1б.

$\text{♩} = 88$   
одна

1. Ой, че - ре - му - шка, ты гу - те - нь - кяй кус - то - к, на че - ре - му - хе ла - зо - ре - вый цветок,  
женский хор  
Ая, ле - ли, да, ле - ли, ай, ля - ли, а - ли - лей, ле - ли, лей, ле - ли.  
Ай, ле - ли, да, ле - ли, ай, ля - ли, а - ли - лей, ле - ли, лей, ле - ли.

Курская песня, как отметила А. В. Руднева<sup>4</sup>, считалась в старину масленичной, но позднее утратила свою приуроченность, став плясовой хороводной, традиционно открывающей деревенские гуляния, а также могла звучать и на беседах. Напротив, в переселенческих курских селах Поволжья сохранилась изначальная жанровая ее принадлежность: под эту песню катались с гор и провожали «Маслену». В музыкальной стилистике, несмотря на сходство общих мелодических и ладовых контуров, ясно видны различия, которые заключаются в менее подвижном темпе исполнения песни, в отсутствии ха-

<sup>4</sup> Руднева А. Народные песни Курской области. М., 1957. № 1.

рактерного «алилешного» припева, в большей насыщенности многоголосной фактуры; общий музыкальный склад оренбургского варианта роднит его с медленными поволжскими и среднерусскими хороводными.

Наряду с названным образцом, в «курчанских» селах бытуют и обычные южнорусские варианты «Черемушки», что указывает на живые связи обеих традиций.

Другая распространенная южнорусская песня — свадебная «Зиму-лето сосенушка» — в оренбургском варианте отличается своеобразной трактовкой строфической формы (см. Публикацию нотных записей, № 1). Здесь окончание мелострофы сдвинуто относительно строфы поэтической, и поэтому припевные слова открывают новое проведение напева вместо того, чтобы завершать предыдущее. В результате этого сдвига первая строфа охватывает три крупных музыкальных построения, а вторая и последующие — по два.

Подобная полиструктурность (и иные ее варианты) встречается в южнорусских песнях, в том числе и в курских. Так, в примечаниях к ниже приводимой курской записи «Сосенушки»<sup>5</sup> указывается, что в последней ее строфе припев не исполняется, а отсутствие цезур между строфами позволяет отнести его как к концу, так и к началу напева:

2  $\text{♩} = 120$

1. Зи му, ле - то со - сё - нуш - ка бы - ла зе - ле - на,

э, лё - ли, лё - ли, лё - ли, бы - ла зе - ле - на

лё, ля - ли,

Однако нам представляется, что полиструктурность данного типа является все же в большей степени местным «приобретением», поскольку аналогичные сдвиги в строфике свойственны свадебным песням и других, «местно-русских», сел Оренбуржья.

Мелодически обе записи «Сосенушки» в чем-то сходны между собой, но важнее обратить внимание на их различие, заключающееся

<sup>5</sup> Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многоканальной записи. М., 1979. № 5.

в ладовом строении: в курском распеве «мерцающая» III ступень создает временами колорит целотонной кварты в верхней части звукоряда, перечень в голосах <sup>6</sup> и дорийский оттенок; в поволжском распеве лад более «спокоен» и имеет стабильную минорную окраску.

Важное место в музыкальной культуре «курчан» занимают лирические песни, в традиции исполнения которых тесно переплелись и южнорусские, и местные поволжские черты. Наибольший интерес, на наш взгляд, представляют те из них, которые были когда-то принесены переселенцами с прежней родины, хорошо сохранились в новых местах, но прочно забыты в метрополии. Одна из них — «Эх да не за речкою», называемая по-местному «тягальной», — представляет собой фрагмент исторической песни «про царя белого, Петра Первого». Некогда известная в бывших Орловской, Воронежской, Новгородской, Нижегородской, Витебской губерниях, в настоящее время она под названием «За Невагою» бытует исключительно в северных областях (причем, там ее переняли от русских и коми, да и там она стала редкой). Тем более ценной оказалась запись песни, сделанная в 1975 году в Соколке, где она сохранилась в прекрасном многоголосном распеве.

Помимо своей исторической ценности, песня обладает яркими художественными достоинствами, раскрыть которые позволит анализ ее строфической организации. В нашем понимании строфа песни — это высший результат взаимодействия всех элементов музыкального языка, в разных песнях сочетающихся по-разному. Бесконечно разнообразие вариантов строфических структур. Не все элементы действуют в одном направлении, они могут «мешать» друг другу в создании той или иной формы, и поэтому достаточно часто в песнях возникают полиструктуры, которые не могут быть истолкованы однозначно. Одним из таких сложных примеров и является данная песня. Мы намеренно приводим большой ее фрагмент, потому что все изменения в структуре, несмотря на «случайность», выявляют любопытные закономерности. Для нашего анализа особенно важны последние две строфы, где исполнителями отсечены «лишние» повторы и где проявилась ее изначальная основа. По 7-й строфе структуру песни во всем богатстве взаимодействия составляющих музыкальную ткань элементов можно было бы выразить следующей многострочной таблицей <sup>7</sup> (см. с. 206).

В таблице мы видим, что часть компонентов строфы складывается в единый комплекс, направленный на создание трехмерной структуры: мелодия, в которой присутствуют три завершенных фразы (АБА); симметричное расположение ладовых устоев (главный — «си», переменный — «ля», вновь главный — «си»); ритмическая форма, в которой крайние части являются вариантами одна другой (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ — в запеве, ♪ ♪ ♪ ♪ — в заключении). Эту же структуру

<sup>6</sup> Эти ладовые явления, как характерные для западно-курской песенной традиции, отмечены в кн.: Руднева А. Курские танки и карагоды. М., 1975. С. 273—275 (Прим. ред.).

<sup>7</sup> В таблице часть параметров передана соответственно музыкальному ритму и мелодии напева (устой, счетное время), а другая часть (лад, ритм, текст) отражает только тектоническое соотношение данных показателей (Прим. ред.).

Разделы напева	1	2	3
	Пара- метры		
Мелодия	А	Б	А <sub>1</sub>
Лад	А	Б	А
Устой	си	ля	си
Ритм	А	Б	А <sub>1</sub>
Фактура	соло	хор	
Текст	А	Б	Б
Стих	3/5	2/7	5/6
Счетное время	8 ♪	6 ♪ + 1 ♪	9 ♪

подкрепляет и еще один признак, не отраженный в таблице: принцип «аранжировки» текста в мелодии, при котором смысловесущие разделы расположены, в основном, в крайних музыкальных фразах (текст здесь как бы проговаривается в соотношении слог-нота), а игра гласными с широкими распевами, среди которых текст «теряется» — в средней. Остальные элементы стремятся «разрушить» эту трехмерность, создавая разные варианты формы: музыкальная фактура четко противопоставляет сольный запев (скороговоркой) и большую распевную хоровую часть (форма аБ); стих, в основе которого лежит два пятисложника, распределяется в напеве по схеме АБ, причем в первом полустихе присутствует много огласовок, затрудняющих выявление его основы, а второй пятисложник распет почти в «чистом» виде. Здесь же нужно отметить и не отраженный в таблице принцип расположения текста относительно ладовых устоев: в первой фразе главный устой попадает на словообрыв, во второй фразе окончание первого полустиха совпадает с остановкой на переменном устое, и в третьей фразе наконец-то совмещаются главный устой и окончание стиха, что и знаменует окончание строфы (буквенная схема — АБВ). И, наконец, счетное время создает контраст всех трех фраз, поскольку первая из них имеет пульсирующую единицу ♪, вторая — ♪, третья — ♪ (с перебивами метра на их стыке), благодаря чему мы ощущаем как бы ускоренное движение по краям строфы и замедленное в ее середине (в нашей расшифровке эта пульсация отмечена пунктирами). В таком диалектическом единстве противоположностей и возникает эта удивительно стройная композиция.

Мы разобрали структурную основу песни, проявившуюся в ее заключительных строфах; но в «обычном» нормативном исполнении обязательно должен присутствовать еще один повтор блока БА фразы (см. 1—3 строфы публ. № 2), в результате которого возникает трех-пятичастная музыкальная форма АБАБА. В ней уже заложены возможности дальнейшего расширения формы путем «кольцевого» повтора в зависимости от потребностей текста. С другой стороны, при рассмотрении этой структуры в крупном плане заметно ее родство с раннетрадиционной структурой лирической песни типа АА (по мелодии), которая особенно часто встречается в северных областях России.

На примере нескольких песен мы попытались показать, что именно сохраняет переселенческий песенный стиль от музыкальной традиции «метрополии» и что видоизменяется под влиянием нового соседства. На пути детального, глубокого изучения этого материала нас ждет много интересных открытий.

У ДИТКА СЕБЕ МЫ ДА  
У ДИТКА СЕБЕ МЫ ДА

ПУБЛИКАЦИЯ НОТНЫХ ЗАПИСЕЙ

ЗИМУ-ЛЕТО ДЫ СОСЕНУШКА

свадебная

1 канал  
э, ле, э - ле, бы.ла зе.ле.на,

2 канал  
э, ле, а - ле, бы.ла зе.ле.на,

3 канал  
(а.) ли\_ле ле, бы.ла зе.ле.на.

4 канал  
а - ли\_ле, а - ле, бы.ла зе.ле.на,

э, ле, э, ле, бы.ла ве.се.ла,

э, ле, о - ле, бы.ла ве.се.ла,

а бы.ла ве.се.ла,

а бы.ла ве.се.ла,

э, гла - ди - ла

э, гла - ди - ла

э - ли\_ле, э, ле, ох, гла - ди - ла

ох, гла - ди - ла, ды,

Эи - му, ле - ту ды со - се - нуш - ка бы - ла зе - ле - на,  
у пя - т - ни - цу ды Тать - я - нуш - ка бы - ла ве - се - ла.  
у пя - т - ни - цу ды Та - ть - я - нуш - ка бы - ла ве - се - ла.  
у пя - т - ни - цу ды вот и Марь - юш - ка бы - ла ве - се - ла.  
у пя - т - ни - цу да вот Тать - я - нуш - ка бы - ла ве - се - ла.  
ох, в суб - бо - ту о - на го - ло - вуш - ку г - ла - ди - ла.  
о - х, во суб - бо - ту да - на го - ло - вуш - ку г - ла - ди - ла.  
а у суб - бо - ту да на го - ло - вуш - ку г - ла - ди - ла.  
а у суб - бо - ту о - на го - ло - вуш - ку г - ла - ди - ла.  
вво - с - кре - се - нь - е к ве - н - ча - нь - юш - ла - ка - ла.  
вво - с - кре - се - нь - е к ве - н - ча - нь - юш - ла - ка - ла.  
вво - с - кре - се - нь - е к ве - н - ча - нь - юш - ла - ка - ла.  
вво - с - кре - се - нь - я к ве - н - ча - нь - юш - ла - ка - ла.

ЭХ, ДА НЕ ЗА РЕЧКОЮ (тягальная)

2 канал  $\text{♩} = 69$

1. Э, эх, да не за ре...

1 канал  $\text{♩} = 57$

Э, ре - е - а, э - ч - ка - ю,

2 канал

а - е - а, е - ч - кой э, ох,

3 канал

е - е - е - е - а, за - а, за - ю,

ох, за, ю, за, за не Во - о - о - л -

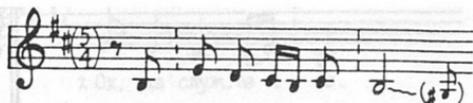
реч - ко - ю, за, за не Во, а - е - а

ой, да ю, за не Во - о - ва - а -

Вол - го - ю, ох, за не Во - го - ю.

Во - л - го - э - ю, вох, за не Во - л - го - ю.

Во - ал - го - а - ю, ой за не Вол - го - ю.



2. Э, эх да за а-ру - го...

а - о - о - о - а о - й ре - ч. кай,  
а - е - а, э, е, реч - кай,  
э - ю - а - а - а - я - кай,

реч - ка - ю спе, пе - ре - бра, е - э,  
реч - ка - ю спе, пе - ре - бра, с -  
ой, а - ю, за спе - ре - бра,

о - е - о - о - н - ка - ю,  
э, а, е - н - ка - э - ю,  
о - а - а - а - н - ка - ю,

скорее

э Ох, да не ко - вы...  
да не ко - вы...

$\text{♩} = 57$

а - е, э, е - а э - я тра - в - ка,  
с - а - е - я тра - в - ка,  
э, э - а, э, тра - в - ка, тра - в - ка,  
вох, во по - ле да ну ша - та,  
ех во по - ле ну ша - та,  
э, э - а - е ю,  
с, во, во - о - во, ша - а - та,  
е - а, е - ли ша - е - та,  
а, э, о - о - а, ох, о - а - ю а  
вох, за - ша - та - лы - ся.  
ех, за - ша - та - лы - ся.  
ох, а - а - та - лы - ся.



7. Ох, да служ-ба - да.



(э - ё - фол - о) - р - ска - (о) - я,



(э - а - е - е) - р - ска - (э) - я,



э, э - а - я да ю-а,



го - су - дар - ска - я.



е, го - су - дар - ска - я.



эх, го - су - дар - ска - я.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Зиму-лету ды сосенушка» (свадебная). Многоканальная запись в 1987 г. Н. М. Савельевой и студентами В. Д. Черновка Северного р-на Оренбургской обл. от А. Т. Булгаковой (1929 г. р.), Л. В. Голышевой, К. П. Черновой и Т. П. Севрюковой (соответственно 1—4 каналы). Расшифровка Н. М. Савельевой.

2. «Эх да не за речкою» (тягальная). Многоканальная запись в 1984 г. Н. М. Савельевой и студентами в с. Соколка Бугульминского р-на Татарстана от Е. Я. Григорьевой (1910 г. р.), М. М. Насоновой (1912 г. р.), А. И. Астанковой (1919 г. р.) (соответственно 1—3 каналы). Расшифровка Н. М. Савельевой.



Е. В. Тюркова

## «СТЕРЕООТРАЖЕНИЕ» ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ

(по экспедиционным материалам)

Изучение народной музыки в аспекте исторической динамики, похоже, становится постоянной темой в фольклористике<sup>1</sup>. Хотя объекты такого исследования выбираются по-разному (культура того или иного жанра, исполнительская школа, репертуар песен одной деревни и др.), но в нем обязательно присутствуют два момента: а) повторная запись материала через большой промежуток времени; б) выявление изменений в этом материале — и особенно таких, причиной которых стали внешние воздействия на фольклорную традицию.

Новый методический поворот для изучения песенной культуры во времени дают записи, сделанные от переселенцев, если известен точный адрес «метрополии» и там проведена аналогичная собирательская работа. Интерес подобного материала состоит прежде всего в том, что распочковавшаяся местная традиция предстает теперь в двух версиях, каждая из которых в течение достаточно длительного времени развивалась независимо от другой, автономно.

Конечно, в результате географических перемещений возникают благоприятные возможности для рассмотрения фольклора в синхронии. Но здесь же одновременно открываются не менее благоприятные перспективы и для диахронического изучения материала. Ведь в сопоставительном анализе отчетливее выявляются разновременные на-

<sup>1</sup> Соколов Ю. М. По следам Рыбникова и Гильфердинга // Художественный фольклор. М., 1927. № 2—3. С. 3—33; Астахова А. М. Былинная традиция на современном Севере // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934. С. 401—412; Свитова К. Г. Народные песни Брянской области. М., 1966; Можейко З. Песенная культура белорусского Полесья. Минск, 1971; Пушкина С. По следам Н. Е. Пальчикова. М., 1978; Яхонтова Е. С. Музыкальный быт русского современного села (На материале одной локальной традиции Поволжья): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1985; Песни Заонежья в записях 1880—1980 гг. / Сост., предисл. и примеч. Т. В. Краснопольской. Л., 1987; Смоляк О. Стабільне і мобільне у фольклорі Наддністрянщини (на матеріалі весільно-обрядових пісень села Лисівці Заліщицького району Тернопільської області) // Перша конференція дослідників народної музики західно-українських земель. Львів, 22—24 березня 1990 р. Програма і тези наукових повідомлень. Львів, 1990.

пластования, неизбежно существующие в любой музыкально-фольклорной традиции. Понятно, что «метропольно-переселенческие» записи позволяют ярче, чем многое иное в фольклоре, ощутить действие динамических факторов.

Основным объектом наблюдения для данной статьи избрана песенная традиция с. Мариинки Венгеровского р-на Новосибирской области и ее «метропольный» источник — с. Скрипай Змиивдского р-на Харьковской области. Сбор фольклора в Мариинке проводился в течение 1984—1986 гг. экспедициями Новосибирского пединститута, записывавшими песни от одной исполнительской группы. В Скрипаях в одной экспедиции 1990 г. материал записывался от двух групп, участники которых различались по возрасту (хотя и незначительно), репертуару, вкусам, что отражается даже в музыкальном языке некоторых песен. Сейчас фольклор этих сел представляет не одну — харьковскую — традицию, а две ее территориально-временные ветви.

Фактически указанные экспедиционные записи дают представление о современном состоянии автономных версий харьковского фольклора в синхроническом срезе. При этом автономность бытования повлияла на фольклор таким образом, что песни названных сел оказались как бы в разном временном измерении, представляя исходную традицию еще и в ее диахроническом развитии.

Совершенно очевидно, что в «метрополии» песенная традиция продолжала существовать в привычных условиях и имела, так сказать, более «спокойную» жизнь. Переселенческая же ветвь с момента ее отделения оказалась в новой географической и этно-психологической ситуации, что в любом случае не могло не вызвать более радикального ее обновления. К тому же в Мариинке, возникшей в конце XIX в., обосновались выходцы не только из Харьковской губернии, но и из Тульской. При этом харьковчане изначально количественно преобладали и, по всей вероятности, имели более сильную песенную традицию. В результате тульская сторона довольно быстро потеряла свои песни; неслучайно до сих пор здесь сохраняется мнение об отсутствии песен у тульских переселенцев. Оставляя для самостоятельного исследования проблему участия тульских песен в складывании мариинской песенной традиции, отметим все же, что присутствие туляков сыграло здесь определенную роль, которая, по нашему мнению, состоит в следующем.

В смешанной среде Мариинки (при прочих благоприятных обстоятельствах) даже недолгое существование тульского фольклора активизировало охранительные тенденции в харьковской традиции, которые в свою очередь, как бы по цепной реакции, способствовали проявлению в ней других — собственно трансформационных сил, обеспечив тем самым более динамичную жизнь харьковских песен.

Обозначенная ситуация позволяет нам не учитывать изменения скрипайских песен с конца прошлого столетия. Мы принимаем их как данность и точку отсчета в сравнительном анализе, определяя, таким образом, возможность рассмотрения сопоставляемых ветвей харьковской традиции в диахроническом аспекте.

Для проведения диахронических наблюдений привлекаются еще так называемые исторические записи харьковских песен. В публика-

циях В. Ступницкого (1916 и 1929 гг.) и А. Стеблянко (1965 г.)<sup>2</sup>, правда, нет песен из самих Скрипаев. Тем не менее это харьковский музыкальный материал, дающий представление, пусть самое общее, о фольклоре данного региона. Во всяком случае названный исторический материал может быть условно использован на «стартовой» позиции в сравнительном анализе песен — в качестве современных «метропольных» вариантов.

Сказанным определяется пространственно-временная многомерность и историко-стилистическое своеобразие переселенческой традиции, во взаимозависимости которых взаимоотражается историческая динамика фольклорного творчества. Для терминологической краткости и четкости обозначения исследуемого явления мы предлагаем использовать понятие «стереоотражение» фольклорной динамики.

Обратимся к материалам экспедиций. Из 138 мариинских песен с украинскими, смешанными и русскими текстами и 86 скрипаивских (среди украинских и русских сел Харьковщины Скрипай исторически развивались как однопациональное украинское село с соответствующей традиционной культурой) оказалось 47 общих песен, совпадающих как по текстам, так и по напевам, либо только по одному из параметров.

В Мариинке сохранилось еще достаточное количество украинских песен. Достоверность их харьковского происхождения проверена или установлена по публикациям<sup>3</sup> и путем опроса, проводившимся в Скрипаях. Исполнительницам предлагалось петь не только любимые желаемые ими песни, но и зачитывались тексты, напевались мелодии мариинских песен. О некоторых украинских песнях здесь так и сказали: «Знаем, а забули». Однозначно отрицательным был ответ о русских песнях. К сожалению, не удалось провести подобного опроса в Мариинке. Вероятнее всего, тогда бы соотношение совпадающих и не совпадающих песен было иным.

Следует заметить, что при наличии разновременных записей из одного и того же села сравнительный материал всегда уже того репертуара, который сегодня удастся зафиксировать в данном селе. Из 125 «пальчиковских» песен в современной Николаевке С. И. Пушкиной записано 26, а Е. С. Яхонтовой — 12 образцов<sup>4</sup>. В метропольно-переселенческом репертуаре «потери» и «находки» обнаруживаются с обеих сторон, о чем свидетельствуют приведенные выше цифровые данные о совпадающих и не совпадающих песнях. Такая взаимообратимость особым (можно сказать, диалектическим) образом отражается на материале, на динамике его жизни.

Сопоставление песенного репертуара в целом показывает, что в настоящее время в обоих селах достаточно пропорционально сохра-

<sup>2</sup> Ступницкий В. Сборник народных песен для детского или женского хора. Волчанск, 1916; Ступницкий В. Пісні Слобідської України. Харків, 1929; Стеблянко О. Українські народні пісні. Київ, 1965.

<sup>3</sup> Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края / Под ред. П. В. Иванова. Харьков, 1898. Т. 1; Малорусские народные песни, собранные проф. Д. И. Эварницким. Екатеринослав, 1906. См. также указанные сборники В. Ступницкого и А. Стеблянко.

<sup>4</sup> Пушкина С. По следам Н. Е. Пальчикова; Яхонтова Е. Я. Музыкальный быт русского современного села.

няются жанрово-стилистические пласты, по всей вероятности, представлявшие традицию и на рубеже столетий, в момент ее разделения на две ветви.

Отметим еще одну закономерность, вытекающую из общей характеристики сопоставляемых традиций. При всей присущей фольклору изменчивости и вариативности все же в местных исполнительских версиях обрядовых песен более константными оказываются напевы, а тексты — более подверженными вариантным расхождениям. И, наоборот, общие необрядовые песни более стабильны в плане изменчивости поэтического текста, а напев подвижен — вплоть до существования разных мелодий на один и тот же текст. Подобный тип изменений расплывается, становится невидимым, если рассматривать песню в масштабах национального фольклора. Но в изучении жизни песни в местных традициях, при сравнении единичных исполнительских версий, чей отбор оправдан историко-этнографическими данными, такой тип текстуальных и мелодических изменений очевиден.

Особо подчеркнем, что трансформационные явления оказываются более радикальными (и поэтому реально обозримыми) в музыкальной системе, где трансформируются все компоненты: лад, мелодика, ритмика, фактура, песенная форма и т. д. Разумеется, проявления трансформаций имеют индивидуальную модификацию в каждом конкретном случае. Рассмотрим их на отдельных примерах.

Среди песен двух сел имеются практически тождественные по напеву. Это масленичный хоровод «Заскочив козел в огород», колядка «Звезда ясна воссияла», которую и приведем ниже. Мариинская исполнительская версия колядки имеет, правда, более плотную вертикаль, но сибирская традиция вообще отличается от скрипавивской уплотненной — трехголосной — фактурой:

1а. с. Мариинка

$\text{♩} = 96-98$

Звѣз - да яс - на вос - сі - я - ла, і трѣм па - рям путь в ка - за - ла.

От во - сто - ка три (ий) ца - рі ни - сурь Хри - сту три да - ри,

от во - сто - ка три (ий) ца - рі ни - сурь Хри - сту три да - ри.

6.

♩ = 60

с. Скрипка



Зві\_зда\_яс\_на\_вос\_сі\_я\_ла, і\_трьома\_рям\_пу\_ть\_ва\_за\_ла

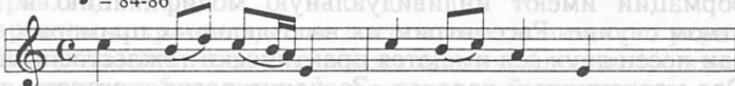


О\_т\_во\_сто\_ка\_трьома\_рям\_пу\_ть\_ва\_за\_ла

Ответвлением или разновидностью тождественного соотношения двух ветвей харьковской традиции выступает такой вид мелодического сходства, который основан на совпадении отдельных мелодических ячеек, причем как в линейной последовательности, так и вразбивку. В таком соотношении состоят исполнительские версии щедровки «Ой сів Христос вечеряти». Сравнимые варианты щедровки представляют собой различные комбинации одинаковых попевок, не совпадающих по местоположению в структуре мелострофы:

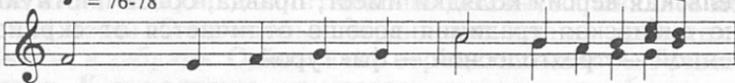
2 а.

♩ = 84-86

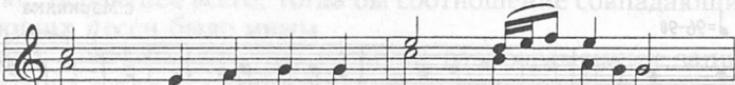


1. Як\_сів\_Хрис\_тос\_ве\_че\_ря\_ти,

♩ = 76-78



Щед\_рой\_ве\_чо\_р(и)\_доб\_рий\_ве\_чо\_р(и)



Доб\_рым\_лю\_дя\_м(и)\_на\_весь\_вечор.



3. Сі\_дай\_ма\_ти\_ве\_че\_ря\_ти



Щед\_рой\_ве\_чо\_р(и)\_доб\_рий\_ве\_чо\_р(и)



Доб\_рым\_лю\_дя\_м(и)\_на\_весь\_вечор.

6.  $\text{♩} = 96-98$

Ой сів Хрис\_тос кру ве\_че\_ря\_ти,

$\text{♩} = 82-84$

Шед\_рой ве\_чор. доб\_рой ве\_чо\_р(и)

Доб\_рим лю\_дяи на весь ве\_чор.

В принципе налицо привычный для фольклорных напевов тип вариантности. Однако подчеркнем еще раз, что выявляемые изменения, не столь принципиальные в общенациональном масштабе, актуализируются при сравнении единичных исполнительских версий. Возможность такой оценки проверена и подтверждена на песнях, записанных в исполнении двух (скрипаивских) групп либо имеющих в повторных (мариинских) записях от одной группы.

В условиях переселенчества и соответствующей активизации трансформационных фольклорных процессов отмеченный принцип является основным, влияющим на другие стилистические изменения. Поэтому для удобства обращения к нему в последующих анализах назовем его комбинаторным принципом.

Иную степень мелодической трансформации показывает распев ниже приводимой лирической песни (по тематике солдатской). В каждом из сел она поется сейчас на свой напев и различается по инципиту текста. В Скрипаях это — «Та й забелелись снежки», в Мариинке — «На горе крутой» (в нотном примере варианты мариинской песни приведены по второй и третьей нормативным строфам):

3. с. Мариинка

а.

2. В чужой сто\_ро\_не

Ніх\_то не за\_пла\_чет по бе\_ло\_му те\_є\_лу\_(йи)

Та й по со\_л\_дат\_сько\_му.

6. ♩ = 66-68



3. Та в чу-жо-й сто - ро-ме



Ніх - то й не за - пла - че по бе - ло - му же те - лу же



тай по со - л - дат - сько - му.

с.Полевая Дергачевского р-на



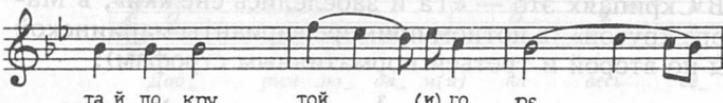
1. Гей! За - бе - ле - лись снеж - ки, за - бе - ле - лись бе - лі



тай по кру - той го - ре.



За - бе - ле - лись снеж - ки, за - бе - ле - лись бе - лі



тай по кру - той (и) го - ре.

в.

ХОР



1. За - бе - ле - лись снеж - ки, за - бе - ле - лись



бе - лі тай по кру - той го - ре.

♩ = 80

с.Шелудьковка Змиивського р-на



За - бе - ле - лись снеж - ки, за - бе - ле - лись

бе - лі ж(и) та й по кру - той го - ре.

с.Лиман Змиивського р-на

Гей! Та й за-бе - ле - лись снєж - ки. за - бе - ле - лись

бе - лі та й по кру - той го - ре.

Но «свой напев» — данное впечатление на поверку оказывается обманчивым. «Исторические» записи показывают, что приведенные напевы — это тоже результат комбинаторного принципа «работы» исполнителей с музыкальным материалом, но на особом уровне (не на таком, как в вариантах песни «Ой, сів Христос вечерята», где по-разному komponується один и тот же состав попевок — см. нотный пример 2). В лирической солдатской песне интонационные компоненты отбираются из общего для более широкого круга песен музыкально-стилистического «котла» и оформляются в самостоятельные напевы, по отношению друг к другу не являющиеся вариантами.

Так, напев «Та й забелелись снежки» из Скрипаев близок мелодии той же песни в записи А. Стеблянка из с. Шелудьковка, а та же песня в записи из Мариинки вызывает в памяти мелодический вариант из с. Лиман, приведенный в сборнике того же автора. При этом упомянутые варианты из сборника А. Стеблянка (а все они записаны в Змиивском районе Харьковской области, поблизости от Скрипаев)<sup>5</sup> рождаются благодаря яркой интонации с использованием II низкой ступени, чего нет в мариинском напеве. Видимо, некогда в Скрипаях рассматриваемая песня бытовала с двумя разными напевами, из которых нынче сохранился только один, а другой переместился в Мариинку. Подобное изменение в репертуаре напевов в Скрипаях необратимо и связано поэтому с диахронической тенденцией фольклорной динамики.

При сравнении же мариинского напева с записями А. Стеблянка видно, что все разночтения здесь представляют собой ротацию, коей обычно сопровождается каждое исполнение фольклорного произведения. Она представляет собой явление, относящееся, по существу, к плану синхронии. Что же касается некоторых музыкальных элементов, общих для скрипаевского и мариинского напевов (а такие общие элементы должны быть даже и не в вариантных друг к другу мело-

<sup>5</sup> Стеблянка А. Українські народні пісні. С. 39—41.

диях, коль интонационный фонд их позаимствован из одного и того же «котла»), то они, занимая различные позиции в комбинаторных последовательностях, не позволяют определенным образом связать себя ни с диахронической, ни с синхронической тенденциями. Таков секстовый скачок с V на III ступень — яркая интонация, стилистически роднящая оба напева между собой. В Скрипаях с этого скачка начинается напев, а в Мариинке он вписан в середину мелодической линии, обеспечивая ее переход на иной регистровый уровень. Вот он, принцип комбинаторики в действии!

Возникает желание рассмотреть в историческом аспекте распределение ладовых опор: в скрипаявском, мариинском вариантах напева, равно как и в некоторых записях из сборника А. Стеблянка, оно всякий раз различно. В змиивских вариантах из названного издания и в нашей записи из Скрипаев выявляется три ладовые опоры — *g*, *e*, и *c* с разной степенью силы *es*. В дергачевском варианте, приведенном Стеблянко, их две — *g* и *e*. В мариинском напеве главной опорой является *g*, а побочной — *d*. Но увидеть в последнем случае проявление диахронических тенденций очень рискованно, хотя и заманчиво.

Обратимся еще к одному проявлению фольклорной динамики. Оно характерно для таких напевов, где имеется напластование разножанровых стилистических средств. Такова щедровка «А в Єрусалимі». В ней, как показывает сопоставление мариинского и скрипаявского вариантов, обнаруживаются приемы сложения напевов, идущие как от обрядовой, так и от лирической сфер песенности. О первой из них напоминает принцип комбинаторики ладо-интонационных попевок, являющийся, как мы видели выше, ведущим в образовании вариантов обрядовых напевов. Вторую вызывают в памяти другие динамические изменения, которых и коснемся ниже. Их удастся наблюдать, анализируя многоголосную фактуру пения:

4а.

с. Мариинка

Ой, Ю - ро - со - ли - мі ра - но зад - зво - ни - ли

Ой, Ю - ро - со - ли - мі ра - но зад - зво - ни - ли

Ше - а - ро - й ве - чо - р до - б - ро - й ве - чо - р.

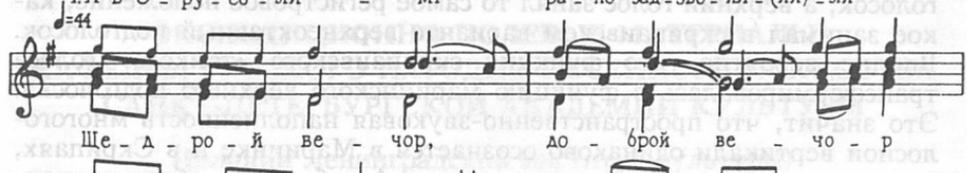


До - б - ри - м лю - де - м на ве - сі веч - (ор).

6.  $\text{♩} = 46-48$  с. Скрипала



1. А в Є - ру - со - ли - мі ра - но за - зво - жи - (йи) - ли



Ше - д - ро - й ве - чор, до - брой ве - чо - р



До - б - ри - м лю - де - м на ве - сі веч - (ор).

В скрипавском варианте щедровки трехголосные созвучия (пока не учитываем верхне-октавный подголосок) образуются только на субкварте либо на главной опоре лада  $d-g$ . В мариинском — наслаивание голосов до трехголосия достигается двумя способами: а) за счет появления верхнетерцового подголоска (также без учета верхнего октавного тона), который представляет как бы терцовую втору к верхнему голосу из скрипавского варианта; б) благодаря функциональному переосмыслению вокальных линий и прежде всего нижней — в Мариинке она перестала быть басовой опорой, противостоящей мелодии, но сблизилась с последней интонационно и даже позиционно-регистрово. Если в Скрипаях бас ограничен практически одним тетраордом между ладовыми центрами  $g^1$  и  $d^1$ , то в Мариинке он охватывает два микролада с опорами:  $g^1-d^1$  и  $d^2-g^1$ . Оказываясь в пределах  $e^2-a^1$ , этот «бас» формально перестает быть басом, становится средним голосом, а дополнительно пристраивается нижний подголосок (см. такты 6, 8). И тем не менее басовую функцию несет не нижний подголосок, а линия, занимающая среднее положение: ее ведет большинство песельниц, отчего она звучит ярко и основательно — это действительно опора.

Теперь посмотрим на «тонкий» голос — верхне-октавный подголосок. Он сохранился в Скрипаях в живой традиции и исполнен в щедровке «А в Єрусалимі», как видно по нотному примеру 4. В мариинском варианте он не записан — то ли вследствие недостатка собирательской работы, то ли из-за того, что эта вокальная партия действительно потерялась, ушла из щедровки в результате разрушения исполнительской специфики жанра. В Мариинке сейчас лишь пом-

нят, что тонкий голос некогда был, и даже спели его, но в другой колядной песне — «Меланіі». А если учесть, что щедровать в Скрипаях «ріденько ходять і січас», то можно предположить, что этот обычай в Мариинке ушел из бытования вовсе, а сами щедровки в большей степени выветрились из коллективной памяти, чем в «метрополии».

На многоголосное исполнение рассматриваемой щедровки в Мариинке могли оказать влияние уже собственные местные традиции, сложившиеся в западносибирский период. Главная их особенность — плотное трехголосие. Видимо, под их воздействием бас оказался в середине многоголосной фактуры, к нему добавился едва слышимый — как бы искомый, интонирующий на ощупь — нижний подголосок, а верхний голос занял то самое регистровое положение, какое занимал в скрипаивском варианте верхнеоктавный подголосок. Вполне вероятно, что функция скрипаивского «тонкого» голоса трансформировалась в функцию мариинского верхнего подголоска. Это значит, что пространственно-звуковая наполненность многоголосной вертикали одинаково осознается в Мариинке и в Скрипаях, но реализуется различными средствами. А амбитусы в обоих вариантах щедровки в результате оказались почти одинаковыми: дуодецима — в скрипаивском, ундецима — в мариинском.

Естественно предположить, что переосмысление многоголосного склада песен Слободянщины, произошедшее в Западной Сибири, должно было начаться не с обрядовой, а с лирической жанровой сферы — и среди песен последней группы, общих для Мариинки и харьковской традиции, есть несколько с аналогичными переменами в строении хоровой партитуры. Такова, например, «По той бік гора» в нашей записи из Мариинки и в варианте из сборника В. Ступницкого<sup>6</sup>. Не сопоставляя источники, а ограничиваясь общим выводом, можно сказать, что по сравнению с вариантами в записи В. Ступницкого накопление мелких изменений придает мариинскому напеву такое качество, которое позволяет говорить о необратимом перерождении мелодии, об обогащении ее распева, связанном с диахроническими процессами, а не с синхронической ротацией. Изменения же щедровки «А в Єрусолімі», пожалуй, не были столь же однозначными.

Итак, рассмотрение совокупного «метропольно-переселенческого» песенного материала в качестве стереоотражения одной и той же традиции в ее прежнем состоянии позволяет применить к этому материалу одновременно синхронический и диахронический подходы. А не только один последний, как то имело место в исследованиях, изучавших жизнь песен в одном селе.

В заключение хочется особо подчеркнуть научную ценность переселенческого фольклора. По нашему мнению, любой подобный материал содержит в себе такой объем информации, что открывает выход на изучение множества проблем. Предложенный здесь метод уточняет подход к решению одной из важнейших проблем фольклористики — динамики песенной традиции.

<sup>6</sup> Ступницкий В. Пісні Слобідської України. С. 25.

# III

**Н. К. Бондарь**

## **ЭКСПЕДИЦИОННО-ПОЛЕВЫЕ МАТЕРИАЛЫ КАФЕДРЫ РУССКОГО НАРОДНО-ПЕСЕННОГО ИСКУССТВА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ КУЛЬТУРЫ**

**(бывший Ленинградский институт культуры)**

С первых шагов деятельности кафедры, существующей с 1971 г., был серьезно поставлен вопрос о создании фонотеки фольклора и об организации экспедиций для ее пополнения, поскольку такой фонд создавал базу учебного процесса, обеспечивал ведение специальных дисциплин: нотировки, курса лекций по фольклористике, хорового и вокального классов.

Первые экспедиции были малочисленными по составу групп, скромно оснащены и финансово, и технически и в силу этого работали в близлежащих районах Ленинградской области. Однако совершенствование образовательной и исполнительской подготовки на кафедре вскоре потребовало превращения подсобной учебной фонотеки в фонд звукозаписей, где собирался бы материал о местной специфике естественного исполнения, о локальных песенных традициях. Регулярное пополнение фонокабинета кафедры стало основываться на методе сплошного музыкально-этнографического обследования определенных территорий, связанных единством этнокультурных традиций. В кабинете начали создаваться коллекции фольклорных записей, позволяющие получить целостное представление о той или иной местной традиции с точки зрения сложившейся здесь жанровой системы, стилистических особенностей, исполнительской манеры.

Основная форма полевой работы кафедры — фольклорные экспедиции, в которых участвуют преподаватели, сотрудники и студенты кафедры. Материалы поступают также и от студентов-заочников, которым предлагается записать народную музыку там, где они живут. Каждое из таких поступлений невелико по числу единиц, но они пополняют фонотеку песнями из мест, куда вряд ли бы так скоро привел кафедру план экспедиционных обследований. Третий источник пополнения кафедральной фольклорной фонотеки — студенческая клубная практика, предусматривающая самостоятельную работу студентов в сельских домах культуры и самостоятельное же знакомство с сохраняющимся здесь народно-песенным репертуаром.

В настоящее время фонотека кабинета фольклора включает около 650 единиц хранения (бобины с магнитолентой, компакт-кассеты), на которых содержится 16 250 записей образцов традиционной народной музыки. Рукописный архив кабинета содержит записи словесных текстов песен, описания обрядов и другие этнографические материалы, собранные в экспедициях, а также 10 000 учебных нотаций (с повторными), заполненных студентами в классах нотировки под руководством преподавателей.

Фонды кабинета фольклора систематизированы таким образом, что крупными его разделами стали к о л л е к ц и и, объединяющие материалы по каждой из изучаемых местных традиций. Коллекции эти — открытые и могут быть пополняемы новыми поступлениями. Каждая коллекция объединяет аудио- и рукописные материалы. Разработка коллекций, как правило, завершается изданием сборников и публикацией статей.

Верхнелужская коллекция, объединяющая фольклор Лужского района Ленинградской области и Батецкого — Новгородской, известна по следующим изданиям: «Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1970—1980 гг. / Ред.-сост. В. А. Лапин» (Л., 1987. Вып. 1); «Новгородская круговина / Сост. А. Быстрова, Е. Васильева; Ред. Е. Васильева» (Новгород, 1983); «Я любила сердце тешить / Ред.-сост. Н. Бондарь» (Новгород, 1983)<sup>1</sup>; «Песни Городенского хора / Изд. подгот. Е. Васильева» (Новгород, 1990). Последний сборник представляет собой своего рода портрет одного из старейших и известнейших сельских хоров Новгородской области и сложился благодаря целенаправленной собирательской работе ряда фольклористов. Первые записи от Городенского хора были сделаны еще в 60-е годы, а с 1978 г. эту работу продолжила фольклорная экспедиция Института культуры именно с целью записать материал для сборника. Данное издание, задуманное как репертуарный сборник, вышло за рамки первоначального плана и превратилось в книгу, создающую образ песенной культуры новгородского села. Этот и другие сборники, изданные в Новгороде, состоялись благодаря многолетним рабочим и творческим контактам кафедры народно-песенного искусства Ленинградского института культуры и общественной секции фольклора при Новгородском областном научно-методическом центре народного творчества и культурно-просветительной работы.

Тихвинская коллекция фольклора из собрания кабинета кафедры сложилась в результате работы экспедиций в населенных пунктах по реке Паше. Представление о ней дает сборник «Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области / Ред.-сост. В. А. Лапин» (Л., 1989. Вып. 2), а также статья Л. П. Гуляевой «Пастушеская обрядность на р. Паше: Традиция и современность» (в кн. «Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики». Л., 1986).

Пять лет работали экспедиции кафедры в Гдовском районе Псковской области. Основная их задача — помочь творческому освоению студентами певческих стилей в непосредственном контакте с носителями местных традиций, перенять местную манеру пения. Однако экспедиции накопили богатый фольклорно-этнографический матери-

<sup>1</sup> Сборник включает частушки Батецкого и Чудовского районов Новгородской области.

ал, особенно о свадебном обряде и календарной системе крестьянских праздников. Последняя, как удалось выяснить, на Гдовщине не особенно развита, в то время как свадьба богата архаичным материалом (см.: Бурьяк М. К. Групповое голошение гдовской свадьбы // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986. С. 116—124). С 1983 г. псковская экспедиция работала и в Невельском районе.

В последние пять-семь лет кафедра русского народно-песенного искусства продолжила музыкально-этнографическое обследование Северо-Запада России, оставаясь на позиции тщательного изучения отдельных песенных традиций. Была начата северо-новгородская экспедиция на территории Любытинского и частично Хвойнинского районов Новгородской области с захватом Тихвинского района Ленинградской области — все эти земли прежде входили в Тихвинский уезд. Южно-новгородская экспедиция обследовала Маревский и Холмский районы Новгородчины. Экспедиции в Смоленскую область, направившиеся с 1988 по 1995 в Починковский и Монастырщинский районы, ставили задачей исполнительское освоение местной песенной традиции.

Так фольклорный архив Санкт-Петербургской Академии культуры постепенно вырастает в собрание, способное удовлетворить интересы, связанные не только с народно-певческим исполнительством, но и научными проблемами музыкальной фольклористики. По публикуемому ниже списку экспедиций можно проследить процесс изучения фольклорных традиций, ведущийся на кафедре русского народно-песенного искусства.

## СПИСОК ЭКСПЕДИЦИЙ<sup>1</sup>

1971

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Лужский р-н

Каменский с/с: Мерево;

Лужский с/с: Заклинье, Новая Середка;

<sup>1</sup> Географические названия приведены в соответствии со следующими изданиями: Архангельская область: Административно-территориальное деление. Архангельск, 1984; Белгородская область: Административно-территориальное деление / Сост. В. И. Юрин, В. А. Ратникова. Белгород, 1959; Административно-территориальное деление Брянского края за 1916—1970 г.: В 2-х т. / Сост. С. П. Кизимова. Брянск, 1971—1972; Карельская АССР: Административно-территориальное деление. Петрозаводск, 1958; Кировская область: Административно-территориальное деление. Киров, 1990; Курская область: Административно-территориальное деление. Курск, 1975; Административно-территориальное деление Ленинградской области / Сост. В. В. Пылин. Л., 1990; Справочник административно-территориального деления Новгородской области / Сост. А. В. Матвеев и др. Новгород, 1972; Административно-территориальное деление Псковской области (1917—1988): В 2-х кн. / Сост. И. С. Пожидаев и др. Л., 1988; Смоленская область: Краеведческий словарь / Отв. ред. Д. И. Будаев. М., 1978.

Названия населенных пунктов, отсутствующих в справочниках, даны со звездочкой. Её же имеют в указателе и деревни с широко распространенными названиями типа Бор, Горка, Каменка и т. п., если в первичных описаниях экспедиционных материалов сельсоветы не указаны.

Принятые сокращения: р/п — рабочий поселок; р/ц — районный центр; ст. — студент(ка); ц. с/с — центр сельсовета.

Тесовский с/с: Мошковые Поляны  
(Рук. Т. П. Лукьянова)

1972

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Лужский р-н

Ям-Тесовский с/с: Хомировичи  
(Рук. Т. П. Лукьянова)

1973

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Лужский р-н

Володарский с/с: Заозерье, Конезерье;  
Дзержинский с/с: Бор, Солнцев Берег;  
Лужский с/с: Сырец;  
Межозерный с/с: Дожкино, Новый Брод, Старая Середка;  
Скребловский с/с: Брод, Бутковичи, Госткино, Наволок, Репь,  
Скреблово, Юсовицы;  
Торошковский с/с: Стрешево; Большой Брод \*. Лунец \*, Некрасово \*  
(Рук. групп И. А. Волков, Т. П. Лукьянова, В. М. Сивова)

1974

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Волховский р-н

Волховский с/с: Бор, Выдин Остров, Гостинополье, Морозово, Пороги, Теребочево, Хотово;  
Волково \*

(Рук. И. А. Волков, Т. П. Лукьянова)

Лужский р-н

Лужский с/с: Сырец

(Рук. Т. П. Лукьянова)

1975

КИРОВСКАЯ обл.

Унинский р-н

Унинский с/с: Кленовое, Леденцово, Мамоново, Степное;  
Клушино \*

(Рук. ст. Е. Пластинина)

НОВГОРОДСКАЯ обл.

Чудовский р-н

Селищенский с/с: Бурегу, Вергежа, Высокое, Вяжищи, Коломно, Костылево, Кузино, Маслоно, Селищи, Суворовка;

Соснинско-Пристанский с/с: Антушево, Дубцы, Ефремово, Суворовка;

Городок \*

(Рук. Т. П. Лукьянова, В. Г. Пушкарев)

**ЧЕЛЯБИНСКАЯ обл.**

**Еткульский р-н**

р/ц Еткуль

(Рук. ст. В. Савельева)

**1976**

**АРХАНГЕЛЬСКАЯ обл.**

**Пинежский р-н**

р/ц Карпогоры

(Рук. В. Г. Пушкарев)

**ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.**

**Лужский р-н**

Лужский с/с: Новая Середка

(Рук. В. А. Чубич)

Серебрянский с/с: Ильжо, Пустошка, Смерди

(Рук. И. И. Шевченко)

Торошковский с/с: Торошковици; Лунец \*

(Рук. Н. К. Бондарь)

**1977**

**ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.**

**Киришский р-н**

Пчевжинский с/с: Белая;

Пчевский с/с: Городище, Мотохово, Пчева

(Рук. И. А. Волков, В. Г. Пушкарев)

**Подпорожский р-н**

Озерский с/с: Озера; р/ц Подпорожье; Ладва \*

(Рук. Т. П. Лукьянова)

**Сланцевский р-н**

Новосельский с/с: Гусева Гора;

Черновский с/с: Монастырек

(Рук. ст. И. Благодер, В. Попиков)

**Тихвинский р-н**

Липногорский с/с: Липная Горка

(Рук. И. А. Волков)

**1978**

**НОВГОРОДСКАЯ обл.**

**Батецкий р-н**

Батецкий с/с: Батецкий, Горка, Мроткино;

Городенский с/с: Большие Ясковицы, Городня, Малая Удрая, Малые Ясковицы, Малый Латовец, Радгостицы, Черная;

Некрасовский с/с: Бахарево, Глухово, Ивня, Лужки, Русыня;

Передольский с/с: Большой Волок, Брод, Заполье, Ожогин Волочек,

Подберезье, Столбец;

Покровский с/с: Любино Поле;

Косицкий Остров \*

(Рук. Е. Е. Васильева)

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Тихвинский р-н

Явосемский с/с: Григино, Лизаново, Максово, Никульская  
(Рук. И. А. Волков)

## НОВГОРОДСКАЯ обл.

Батецкий р-н

Нежатицкий с/с: Борки, Дедино, Красавицы, Кчера, Мелковичи, Нежатицы, Пустошки

Солецкий р-н

Турскогорский с/с: Людятино, Подмощье;  
Дубровский с/с: Селищи

(Рук. Л. П. Гуляева)

## ПСКОВСКАЯ обл.

Гдовский р-н

Полновский с/с: Полна

(Рук. А. И. Гришин)

Ремдовский с/с: Вязовицы, Заходы, Новоселье;

Самолвовский с/с: Городище, Кобылье, Козлово, Луг, Пнево, Путьково, Чудская Рудница, Чудские Заходы;

Спицинский с/с: Каменная Стража, Островцы, Подборовье  
(Рук. Е. Е. Васильева)

## 1980

## АРХАНГЕЛЬСКАЯ обл.

Каргопольский р-н

Кречетовский с/с: Кречетово; Нокола \*, Ухта \*  
(Рук. ст. И. Быкова)

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Тихвинский р-н

Шиженский с/с: Вахрушево, Исаково, Ратилово, Саньково, Середка, Сукса, Ульянино, Харитоновщина

(Рук. Л. П. Гуляева)

## НОВГОРОДСКАЯ обл.

Батецкий р-н

Батецкий с/с: Батецко, Горка, Дубцы, Радоли;

Городенский с/с: Черная;

Новосельский с/с: Озерово

(Рук. ст. А. Быстрова)

## ПСКОВСКАЯ обл.

Гдовский р-н

Добручинский с/с: Купково, Лядины;

Первомайский с/с: Безьва, Гвоздно, Горско-Рогово, Елешно, Заборовка, Замежничье, Марьино, Молоди, Носовка;

Полновский с/с: Желча, Корытно, Полна, Новый Быт, Чечевино;

Ремдовский с/с: Ветеря 1-я, 2-я, Ремда;

Самолвовский с/с: Путьково;

Спицинский с/с: Островцы, Подолешье;

Черневский с/с: Чернево

Плюсский р-н

Запольский с/с: Андромер;  
Лосицкий с/с: Лосицы, Люблево

(Рук. групп Н. К. Бондарь, Е. Е. Васильева, А. И. Гришин и ст.-практиканты)

1981

ВОЛОГОДСКАЯ обл.

Тотемский р-н

Матвеевский с/с: Мосеево, Федотово  
(Рук. В. М. Сивова)

МУРМАНСКАЯ обл.

Терский берег Белого моря

Варзуга, Кузомень, Оленица, Умба  
(Рук. ст. Т. Соловьева)

НОВГОРОДСКАЯ обл.

Батецкий р-н

Нежатицкий с/с: Лежно, Мелковичи  
(Рук. Л. П. Гуляева)

ПСКОВСКАЯ обл.

Гдовский р-н

Первомайский с/с: Безьва, Большие Дубяги, Гвоздно, Дуброшкино,  
Елешно, Жеребятино, Замежничье, Затобинье, Лесная, Марьино,  
Молоди, Надозерье, Сорокино;

Полновский с/с: Желча, Забельско, Новый Быт;

Спицинский с/с: Драготина; Красный Пограничник \*

(Рук. Е. Е. Васильева и ст.-практиканты)

Черневский с/с: Верховье 1-е, Залюбовье, Иголдино, Малое Скородно,  
Чернево

Плюсский р-н

Лосицкий с/с: Лосицы, Люблево; Заполье \*  
(Рук. Н. К. Бондарь)

1982

ВОЛОГОДСКАЯ обл.

Бабушкинский р-н

Жубринский с/с: Жубрино;  
Рослятинский с/с: Лукерино, Рослятино, Челищево;  
Тереховский с/с: Бабья, Горка, Терехово

Никольский р-н

Аргуновский с/с: Ильинское

Нюксенский р-н

Брусенецкий с/с: Пустыня, Хохлово;  
Городищенский с/с: Верхняя Горка (околоток)  
Дмитриевский с/с: Большая и Малая Сельменга, Побоишно;  
Игмасский с/с: Илезка;

р/ц Нюксеница; Сормово \*

(Рук. ст. Л. Соловьев)

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Бокситогорский р-н

Радогощинский с/с: Белячиха

Подпорожский р-н

Курбинский с/с: Федорова Гора

Тихвинский р-н

Горский с/с: Прогаль, Пяхта;

Шиженский с/с: Вахрушево, Коськово, Ратилово, Сашково, Снопово  
(Рук. Л. П. Гуляева, В. Л. Хмелев)

НОВГОРОДСКАЯ обл.

Пестовский р-н

ц. с/с Беззубцево; ц. с/с Осипово; ц. с/с Охона; ц. с/с Устье-Кировское;

Богословский с/с: Медведево;

Почугинский с/с: Мелестовка;

Тарасовский с/с: Дуневка

(Рук. ст. М. Зубарева)

ПСКОВСКАЯ обл.

Плюсский р-н

Нежадовский с/с: Вяжище 1-е, 2-е, Звягино;

Плюсский с/с: Кошелевицы, Модолицы, Пряслино, Усконицы;

Разъезд 177 км.\*

(Рук. Н. К. Бондарь)

1983

РЕСП. КАРЕЛИЯ

Кемский р-н

ц. с/с Гридино, ц. с/с Калгалакша

Лоухский р-н

ц. с/с Чупа

(Рук. З. Д. Лянгольф)

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Волховский р-н

Пашский с/с: Медвежья Кара, Паша, Подбережье;

Рыбежский с/с: Николаевщина, Новая, Смелково

Тихвинский р-н

Шиженский с/с: Вахрушево, Коськово, Снопово;

Лаврово \*, Симовичи \*

(Рук. Л. П. Гуляева, В. Л. Хмелев)

МУРМАНСКАЯ обл.

Кандалакшский берег Белого моря

р/ц Кандалакша, Княжая Губа, Ковда

(Рук. З. Д. Лянгольф)

## НОВГОРОДСКАЯ обл.

### Пестовский р-н

Гуськовский с/с: Вятка;

ц. с/с Погорелово; ц. с/с Устье Кировское

(Рук. ст. Е. Крюкова)

## ПСКОВСКАЯ обл.

### Гдовский р-н

Гдов, Гдовский с/с: Сырой Лес;

Полновский с/с: Желча, Партизанская, Полна, Телицино;

Ремдовский с/с: Ремда;

Самолвовский с/с: Чудская Рудница;

Спидинский с/с: Гаглово, Замогилье, Колоколово, Новинка, Остров-

цы, Подборовье, Рогачево;

Юшкинский с/с: Бешкино 1-е, 2-е, Ветвеник, Духново, Гора, За-

мошье, Заполье, Зигоска 1-я, 2-я, Козлово, Кунесть, Луневщина,

Незнамо Поле, Сторожинец

(Рук. Е. Е. Васильева, ст. М. Хазова)

### Невельский р-н

Трехалевский с/с: Рукавец, Рытовка, Студенец, Трехалево

(Рук. А. И. Гришин, В. А. Чубич)

### Плюсский р-н

Заянский с/с: Бор, Гнездилова Гора, Заозерье, Заянье, Лотохово,  
Марьинско, Перёдкино, Сеглицы

(Рук. Н. К. Бондарь)

### Псковский р-н

Теребищенский с/с: Мтеж

(Рук. Е. Е. Васильева, ст. М. Хазова)

1984

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

### Волховский р-н

Пашский с/с: Лесавод, Манихино;

Рыбежский с/с: Колголемо, Николаевщина, Рыбежно;

Часовенский с/с: Бор, Малашата, Малочасовенная, Подъелье, Уриц-

кое, Чаплино, Часовенное

### Тихвинский р-н

Шиженский с/с: Новинка;

Шугозерский с/с: Кошкино, Погорелец, Шугозеро, Шуйга

(Рук. Л. П. Гуляева, В. Л. Хмелев)

## НОВГОРОДСКАЯ обл.

### Поддорский р-н

Заозерский с/с: Костелево;

Курский с/с: Кирьково, Кошели;

р/ц Поддорье;

Сокольский с/с: Вещанка, Лапастино;

Язвищенский с/с: Большие Язвищи, Воротавино, Малые Язвищи

(Рук. ст. М. Бурьяк (Хазова))

### Старорусский р-н

Борисовский с/с: Борисово, Заднее Поле, Иванцево, Устрика;

ц. с/с Буреги; ц. с/с Взвяд;

Дубковский с/с: Коровитчино;  
Залучский с/с: Залучье, Пинаевы Горки;  
Ляховичский с/с: Дроздино, Ляховичи; ц. с/с Нагово;  
Новосельский с/с: Деревково, Марфино, Нагаткино, Псковитино;  
ц. с/с Рамушево;  
Оринино \*

Демянский р-н

Цемена \*

(Рук. групп: М. А. Кузнецова, Е. Е. Ви  
нокурова; ст. В. Оганесян)

ПСКОВСКАЯ обл.

Гдовский р-н

Добручинский с/с: Купково

(Рук. ст. С. и В. Кирилловых)

Невельский р-н

Голубоозерский с/с: Спасс-Балаздынь;

Трехалевский с/с: Белое, Васильки, Кислое, Краснобаиха, Мыленки,  
Нарично, Никониha, Осовик, Пустыньки, Рукавец, Рытовка,  
Светлое, Студенец, Трехалево, Устиново

(Рук. Н. К. Бондарь)

Пушкиногорский р-н

Первомайский с/с: Осница

Струго-Красненский р-н

Сиковицкий с/с: Горка, Давыдово, Задорье, Музовер, Узьмино;  
Малые Зайцы \*

(Рук. Е. Е. Васильева)

1985

АРХАНГЕЛЬСКАЯ обл.

Каргопольский р-н

р/ц Каргополь

Тихманьский с/с: Мячевская, Патровская (Тихманьга);

Круганово \*, Лекшма \*, Прокинская \*

(Рук. В. М. Сивова, О. С. Дзюбенко)

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Тихвинский р-н

Шугозерский с/с: Андрониково, Ивановская, Кошкино, Макарьино,  
Погорелка, Шугозеро, Шуйга

(Рук. Л. П. Гуляева, В. Л. Хмелев)

НОВГОРОДСКАЯ обл.

Холмский р-н

Аполецкий с/с: Аполец, Пономарево, Удубы, Хвойново;

Каменский с/с: Каменка, Мамоново, Поляни, Ратно, Сельцо, Тогодь;

Медовский с/с: Борисово, Долгие Нивы, Залесье, Сопки;

Наволоцкий с/с: Чежуново;

Находский с/с: Котицы, Красный Клин, Наход, Стифановка;

Устьевский с/с: Иструбище, Клины, Корпово, Лыткино, Устье

(Рук. Е. Е. Васильева)

ПСКОВСКАЯ обл.

Невельский р-н

Голубоозерский с/с: Ломижино, Опухлики, Спасс-Балаздынь;  
Изоченский с/с: Даркино, Изоча, Паникли, Чернуха;  
Трехалевский с/с: Лужи, Нарично, Рукавец, Трехалево, Устиново,  
Фенево;  
Усть-Дальский с/с: Боево;  
Брытки \*, Горкино \*, Грязница \*, Лыткино \*, Озерово \*  
(Рук. Н. К. Бондарь)

Плюсский р-н

Плюсский с/с: Кошелевицы;  
Бор \*, Звягино \*, Цыгановщина \*  
(Рук. А. И. Гришин)

ТВЕРСКАЯ обл.

Андреапольский р-н

Абросимово \*  
(Рук. Е. Е. Васильева)

1986

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Тихвинский р-н

Ганьковский с/с: Ганьково, Михалево, Усадище;  
Горский с/с: Горка, Пяхта;  
ц. с/с Шугозеро  
(Рук. Л. П. Гуляева, В. Л. Хмелев)

НОВГОРОДСКАЯ обл.

Маревский р-н

Велильский с/с: Дурнево, Осиновик, Седловщина;  
ц. с/с Мамоновщина;  
р/ц Марев;  
Новодеревенский с/с: Малые Жабины; Голодуша \*

Холмский р-н

Аполецкий с/с: Аполец, Пономарево;  
Каменский с/с: Жирыне, Тогодь;  
ц. с/с Тухомичи;  
Устьевский с/с: Большие Клины;  
р/ц Холм  
(Рук. групп Н. К. Бондарь, Е. Е. Васильева)

ПСКОВСКАЯ обл.

Невельский р-н

Трехалевский с/с: Деришино, Пономарево, Фенево;  
Усть-Дальский с/с: Боево  
(Рук. ст. А. Гаджиева (Мизгир))

ТВЕРСКАЯ обл.

Андреапольский р-н

Абросимово \*  
(Рук. групп Н. К. Бондарь, Е. Е. Васильева)

## АРХАНГЕЛЬСКАЯ обл.

## Ленский р-н

Ирговский с/с: Пустошь;

Софроновский с/с: Юргино, Яренск

(Рук. В. М. Сивова, О. С. Дзюбенко)

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

## Волховский р-н

Колчановский с/с: Алексино;

ц. с/с Новая Ладога;

Папский с/с: Манихино, Паша;

Рыбежский с/с: Николаевщина;

ц. с/с Селиваново;

Староладожский с/с: Плеханово, Старая Ладога, Чернавино;

р/п Сясьстрой;

Хваловский с/с: Гверстовка, Хвалово;

Часовенский с/с: Бор, Подъелье, Сорзуй, Часовенское;

ц. с/с Усадище; Колдыга \*

## НОВГОРОДСКАЯ обл.

## Маревский р-н

ц. с/с Велилы

Горный с/с: Горное, Заборовье;

Липьевский с/с: Липье, Поленовщина, Смьково;

Луговой с/с: Афаносово, Луг, Манцы, Татары;

Мамоновщинский с/с: Лаптево, Мамоново;

Маревский с/с: Марев, Моисеево;

Молвотицкий с/с: Воскресенское, Заселье, Молвотицы, Сопки;

ц. с/с Намошье;

Новодеревенский с/с: Большие Жабины

## Холмский р-н

Ельнинский с/с: Большое Ельно;

Морховский с/с: Василево, Дуброво;

Наволоцкий с/с: Чекуново; Горки \*, Замошье \*

(Рук. Н. К. Бондарь)

## ПСКОВСКАЯ обл.

## Невельский р-н

Лобковский с/с: Еменец, Желуды, Косенково, Лемеши, Лобок, Мас-

люки, Мисники, Мыленки, Осиновка, Смольники, Худоярово

(Рук. ст. А. Гаджиева (Мизгир))

## БЕЛГОРОДСКАЯ обл.

## Алексеевский р-н

ц. с/с Афанасьевка

(Рук. А. И. Гришин, В. А. Чубич)

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

## Волосовский р-н

Беседский с/с: Ястребино;

р/ц Волосово;

Калозицкий с/с: Молосковицы

(Рук. О. С. Дзюбенко)

НОВГОРОДСКАЯ обл.

Любытинский р-н

Дрегельский с/с: Вязици, Домославль, Дрегли, Клишино, Кузнецово,  
Новая Крапивна, Порог, Прошиха;  
Елисеевский с/с: Мачеха;  
Звонцевский с/с: Большое Мошино, Дубровка, Звонец, Никулино,  
Рокочино

(Рук. В. В. Головин)

СМОЛЕНСКАЯ обл.

Ершичский р-н

р/ц Ворга;  
ц. с/с Сукромля

Монастырщинский р-н

Барсуковский с/с: Сычевка;  
Слободской с/с: Грачево, Крапивна (Слобода), Соболево;

Починковский р-н

р/ц Починок  
ц. с/с Стодолище

(Рук. М. А. Кузнецова)

1989

ВОЛОГОДСКАЯ обл.

р/ц Кириллов

Шекснинский р-н

Нифонтово, Пача, Ферापонтово

(Рук. В. А. Чубич)

КУРСКАЯ обл.

Обоянский р-н

Бушменский с/с: Бегичево;  
Долженковский с/с: Филатово

(Рук. С. Н. Кузнецов)

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Волосовский р-н

Беседский с/с: Ястребино;

р/ц Волосово;  
Врудский с/с: Княжево;  
ц. с/с Клопицы

(Рук. В. М. Сивова, О. С. Дзюбенко)

Волховский р-н

Старолadoжский с/с: Плеханово, Черनावино;  
ц. с/с Хвалово;

Чаплинский с/с: Кисельня;  
Часовенский с/с: Сорзуй

Тихвинский р-н

Андреевский с/с Рапля;

ц. с/с Ганьково;  
ц. с/с Пашозеро;  
Шугозерский с/с: Олешково;  
Явосемский с/с: Паньшино

(Рук. Л. П. Гуляева, В. Л. Хмелев)

НОВГОРОДСКАЯ обл.

Любытинский р-н

Елисеевский с/с: Львово;  
Сивцевский с/с: Михалиха, Михеево, Сивцово, Теребутинец;  
Хортицкий с/с: Бор, Верхнее Заозерье, Горушка, Заполье, Ключеви-  
цы, Красницы, Любань

Новгородский р-н

Ильменский с/с: Неронов Бор, Песчаное;  
Серговский с/с: Верховье, Курицко, Липецы

Хвойнинский р-н

Внутский с/с: Киприя, Новинка  
(Рук. Е. Е. Васильева, В. В. Головин)

Холмский р-н

Медовский с/с: Борисово, Залесье;  
Находский с/с: Котицы, Наход  
(Рук. Н. К. Бондарь)

1990

БЕЛГОРОДСКАЯ обл.

Алексеевский р-н

ц. с/с Афанасьевка;  
Иловский с/с: Глуховка  
(Рук. А. И. Гришин, Т. В. Шастина)

БРЯНСКАЯ обл.

Жуковский р-н

ц. с/с Ржаница

Суземский р-н

Денисовский с/с: Герасимовка, Денисовка, Нерусса;  
р/ц Суземка  
(Рук. С. Н. Кузнецов)

ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.

Волосовский р-н

р/ц Волосово;  
Изварский с/с: Извара, Реполка, Сосницы  
(Рук. В. М. Сивова, О. С. Дзюбенко)

НОВГОРОДСКАЯ обл.

Любытинский р-н

ц. с/с Никандрово

Хвойнинский р-н

Внутский с/с: Анциферово, Брод, Внута, Ворониха, Голубиха, Долбе-  
ники, Ерзовка, Еросиха, Ильичино, Киприя, Ножкино;  
Ракитинский с/с: Василево;  
Елозиха \*, Глездово \*  
(Рук. В. В. Головин)

**СМОЛЕНСКАЯ обл.**

**Монастырщинский р-н**

**Барсуковский с/с: Сычевка.**

**Починковский р-н**

**Ленинский с/с: Лучеса;**

**р/ц Починок;**

**ц. с/с Стодолище**

(Рук. М. А. Кузнецова)

**1991**

**БЕЛГОРОДСКАЯ обл.**

**Красногвардейский р-н**

**Утянский с/с: Больше-Быково**

**Алексеевский р-н**

**ц. с/с Афанасьевка**

(Рук. А. И. Гришин)

**ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.**

**Волосовский р-н**

**Изварский с/с: Заполье, Извара, Реполка, Сосницы, Черная**

(Рук. В. М. Сивова, О. С. Дзюбенко)

**НОВГОРОДСКАЯ обл.**

**Новгородский р-н**

**Ракомский с/с: Юрьево**

(Рук. В. В. Головин)

**СМОЛЕНСКАЯ обл.**

**Монастырщинский р-н**

**Барсуковский с/с: Сычевка**

**Починковский р-н**

**р/ц Починок;**

**ц. с/с Стодолище**

(Рук. М. А. Кузнецова)

**1992**

**ЛЕНИНГРАДСКАЯ обл.**

**Бокситогорский р-н**

**Борский с/с: Дороховая, Золотово, Колбеки, Овинец;**

**Мозолевский с/с: Димитрово, Зубакино, Мозолево, Мозолево-2, По-**

**ловное, Пореево, Рудная Горка, Савино**

(Рук. В. В. Головин)

**НОВГОРОДСКАЯ обл.**

**Старорусский р-н**

**ц. с/с Залучье;**

**Матасовский с/с: Большое Засово, Кукуй**

(Рук. В. В. Головин)

СМОЛЕНСКАЯ обл.

Монастырщинский р-н

Барсуковский с/с: Сычевка

Починковский р-н

Мурыгинский с/с: Плоское;

р/ц Починок;

ц. с/с Стодолище;

Смоленск (записи на фестивале «Играй, гармонь»)

(Рук. Н. К. Бондарь, М. А. Кузнецова)

1993

НОВГОРОДСКАЯ обл.

Чудовский р-н

ц. с/с Селищи;

Слободской с/с: Березеево, Грузино, Переход

(Рук. Т. В. Шастина, О. С. Дзюбенко)

1994

СМОЛЕНСКАЯ обл.

Починковский р-н

р/ц Починок;

ц. с/с Стодолище;

ц. с/с Шаталово

(Рук. М. А. Кузнецова, В. Шастина)

ц. с/с Ржавица

Денисовский с/с: Терасовка, Денисовка, Нарусса;

р/ц Суземка

р/ц Волосово;

Иварский с/с: Ивара, Ресово

Внутский с/с: Анциферово, Анциферовка, Голубиха, Долбе-

шки, Ерзовка, Ерсовка, Желчино, Киприя, Ножкино;

Ракитинский с/с: Васильево

Влозица \* , ахолово

## СПИСОК ТРУДОВ ЛАРИСЫ МИХАЙЛОВНЫ ИВЛЕВОЙ

Составитель С. В. Кучепатова

1. Фольклорная экспедиция 1965 года // Вестник Ленинградского университета. 1966. № 14. Серия истории, языка и литературы. Вып. 3. С. 158—159. — В соавт. с А. Ф. Некрыловой.
2. Изучение фольклора // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии: Сб. статей. Л., 1971. С. 205—213. — В соавт. с В. Е. Гусевым.
3. Скоморошины (общие проблемы изучения) // Славянский фольклор. М., 1972. С. 110—124.
4. Конференция фольклористов в Ленинграде // Советская этнография. 1972. № 2. С. 128—131. — В соавт. с О. Р. Арановской.
5. Горковенко А. Об одном аккорде у С. С. Прокофьева // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1973. Вып. 12. С. 97—101.
6. Публикация статьи А. Горковенко и комментарии к ней.
7. Список публикаций о деятельности семинара молодых фольклористов (1968—1971) // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Статьи и материалы. М., 1973. С. 394—395.
8. Обряд. Игра. Театр: (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр: Сб. статей. Л., 1974. С. 20—35.
9. Кольбельные песни // Углиские народные песни: Из новых записей рус. нар. песен / Ред.-сост. И. И. Земцовский. Л.; М., 1974. С. 243—247. — В соавт. с А. А. Горковенко.  
Публикация текстов и комментарии к ним.
10. Причитания // Там же. С. 248—249. — В соавт. с А. А. Горковенко.  
Публикация текстов и комментарии к ним.
11. Хороводные и плясовые песни // Там же. С. 250—255. — В соавт. с А. А. Горковенко.  
Публикации текстов и комментарии к ним.
12. Песни и обряды земледельческих праздников // Там же. С. 258—261. — В соавт. с А. А. Горковенко.  
Публикации текстов и комментарии к ним.
13. [Ежегодные чтения памяти П. Г. Богатырёва] // Русский фольклор: Социальный протест в народной поэзии. Л., 1975. Т. 15. С. 289—290. — В соавт. с А. Ф. Некрыловой.
14. Чтения памяти П. Г. Богатырёва // Советская этнография. 1975. № 6. С. 170—171. — В соавт. с Е. М. Рогачевской.
15. Чтения памяти П. Г. Богатырёва // Советская этнография. 1977. № 4. С. 139—142.
16. Фольклористические публикации сотрудников ЛГИТМиК: (1969—1974) // Современность и фольклор: Статьи и материалы. М., 1977. С. 334—342 (Сер. «Фольклор и фольклористика»).
17. Словник русских фольклористических терминов (Проект). — Л., 1978. — В соавт. с В. Е. Гусевым, И. И. Земцовским, В. А. Лапиным, И. В. Мациевским, А. Ф. Некрыловой, А. А. Соколовым.
18. Веселовский Алексей Николаевич // Славяноведение в дореволюционной России: Библиографический словарь. М., 1979. С. 102—103.

18. Конференция памяти П. Г. Богатырёва // Советская этнография. 1979. № 6. С. 151—156.
19. Богатырёвские чтения (1972—1979) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. статей. Л., 1980. С. 204—209.
20. Ежегодные конференции памяти А. А. Горковенко // Там же. С. 209—210. — В соавт. с В. А. Лапиным.
21. Экспедиции в Киришский район Ленинградской области // Там же. С. 214—215.
22. Методы изучения фольклора (VIII Богатырёвские чтения) // Советская этнография. 1981. № 2. С. 151—152.
23. Два методологических аспекта в театроведческом изучении обрядово-игрового фольклора // Методы изучения фольклора: Сб. статей. Л., 1983. С. 108—117.
24. Виктор Евгеньевич Гусев. Библиографический указатель научных трудов (1941—1981). — Л., 1984. — 40 с.  
Составление. Без указания авторства.
25. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора: Проблемы теории и типологии: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л., 1985. — 21 с.
26. Към въпроса за игровата природа на маскирането (По материали от руската традиция) // Български фолклор. София, 1985. № 1. С. 3—15.
27. Мир персонажей в русской традиции ряженья (К вопросу о ряжене как типе игрового перевоплощения) // Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений. Л., 1987. Т. 24. С. 65—75.
28. Ряженые в свете народной терминологии (на материале русской традиции) // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. М., 1988. Ч. 1. С. 120—121.
29. К вопросу о теоретических предпосылках этноатеатроведения // Сборник Матице српске за сценске уметности и музику. [Нови Сад], 1988. Бр. 3. С. 7—14.
30. К вопросу о маске в традиционном русском быту // Сборник Матице српске за сценске уметности и музику. [Нови Сад], 1989. Бр. 4—5. С. 149—160.
31. Жанры драматического фольклора в детском репертуаре // Фолклорът и детето. София, 1989. С. 58.
32. Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. статей. — Л., 1990. — 239 с.  
Составление и общая редакция.
33. Маска в системе ряженья: игровой и мифологический аспекты (К вопросу о маске в традиционном русском быту) // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. статей. Л., 1990. С. 34—45.
34. Масленичная похоронная игра в традиционной культуре белорусского Поозерья // Там же. С. 196—203. — В соавт. с А. В. Ромодиным.
35. *Пропп В. Я.* Врубель и фольклор // Из истории русской фольклористики. Л., 1990. Вып. 3. С. 238—256.  
Публикация статьи В. Я. Проппа, вступ. заметка и комментарии.
36. Народный танец. Проблемы изучения: Сб. статей. — СПб., 1991. — Член редколлегии.
37. К вопросу о хореографии ряженья (на русском материале) // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. статей. СПб., 1991. С. 85—94.
38. Ряженный антимир (Пугалашки, кудеса, страшки) // Бездна: «Я» на границе страха и абсурда. СПб., 1992. № 1/6. С. 18—23. (журн. «Арс». Тематический вып.).
39. А ещё вот какой был случай... // Там же. С. 24—28.  
Публикация мифологических рассказов.
40. Ряженые в русской традиционной культуре. — СПб., 1994. — 235 с.  
Рец.: 1) *Виноградова Л. Н.* Ряженые в русской культуре // Живая старина. 1996. № 1(9). С. 56; 2) *Морозов И. А.* Очерки истории и теории русского «деревенского маскарада» // Там же. С. 56—58.
41. Символизм одежды и вещей в ряжене // Малые города России. Культура. Традиции (Материалы научно-практической конференции «Да возвеличится Россия!»). Санкт-Петербург, янв. 1994). М.; СПб., 1994. С. 111—115.
42. А. А. Горковенко. Материалы к библиографии // Песенная лирика устной традиции: Сб. статей. СПб., 1994. С. 261—262 (Сер. «Фольклор и фольклористика»).
43. Окрутки, хухляки, страшки // Живая старина. 1995. № 2(6). С. 29—30.
44. *Пропп В. Я.* Открытая лекция // Живая старина. 1995. № 3(7). С. 11—17.  
Публикация статьи В. Я. Проппа и предисловие к ней.
45. «Весна» — «лето» в свете весенней обрядности // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 88—96

## Депонированные работы

46. К вопросу об игровой природе ряжения (на материале русской традиции) / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л., 1982.—38 с.

Справку о депонировании см.: Театр. Библиогр. информация. 1982. Вып. 10. С. 58.

## Работы, подготовленные к печати

47. Иноэтничный образ в русском фольклоре // Русский фольклор: Межэтнические взаимосвязи и параллели / Российский ин-т истории искусств; Отв. ред. и сост. В. А. Лапин. СПб. Вып. 1.

48. Обрядовый фольклор // Словарь театроведческих терминов / Ред.-сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова. СПб.

49. Фольклорный театр // Там же.

50. Ярмарочный театр // Там же.

## Литература о Л. М. Ивлевой

1. Ее будем помнить всегда // Невское время. 1995. 2 нояб., № 205.

2. Она была человеком исключительным // Вечерний Петербург. 1995. 9 нояб., № 208.

3. Казанникова Д. Воспоминания об учителе // Наука Казахстана. 1995. 1—15 дек., № 23. С. 6.

4. Лариса Михайловна Ивлева [Некролог] // Живая старина. 1996. № 1 (9). С. 54.

5. Лобанов М. А. Лариса Михайловна Ивлева [Некролог] // Этнографическое обозрение. 1996. № 3. С. 174.

18. Конференция памяти П. П. Рылова // Советская этнография. 1979. № 1. С. 151—156.
19. (Инцидент) фольклорный жанр // Восточный вестник. 1994. № 1. С. 101—102.
20. В соавт. с В. А. Лапиным.
21. Экспедиции в Киришский район Ленинградской области // Там же. С. 215.
22. Методы изучения фольклора (Уч. пособие) // Советская этнография. 1981. № 2. С. 151—152.
23. Институтский образ в русском фольклоре // Восточный вестник. 1994. № 1. С. 103—104.
24. Виктор Евгеньевич Гусев. Библиографический указатель // Восточный вестник. 1994. № 1. С. 105—106.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Альбинский Валерий Александрович** — фольклорист-инструментовед (г. Пермь)
- Бахтин Владимир Соломонович** — фольклорист и литературовед, член Союза писателей Санкт-Петербурга
- Бойко Юрий Евгеньевич** — кандидат искусствоведения, ст. науч. сотр. сектора искусствоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)
- Бондарь Наталия Касьяновна** — ст. преподаватель кафедры русского народно-песенного искусства Санкт-Петербургской Академии культуры
- Власова Зоя Ивановна** — кандидат филологических наук, ст. науч. сотр. сектора фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
- Власова Марина Никитична** — кандидат филологических наук, науч. сотр. сектора фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
- Горн Мария Георгиевна** — музыковед, участница фольклорной студии «Санкт-Петербург»
- Давидова Мария Георгиевна** — аспирант сектора фольклора Российского института истории искусств
- Енговатова Маргарита Анатольевна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской Академии музыки им. Гнесиных
- Земцовский Изалий Иосифович** — доктор искусствоведения, профессор, засл. деятель искусств России, член Союза композиторов Санкт-Петербурга
- Ивлева Лариса Михайловна** — кандидат искусствоведения, зав. сектором фольклора Российского института истории искусств
- Кучепатова Станислава Валерьевна** — сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств
- Лобанов Михаил Александрович** — кандидат искусствоведения, ст. науч. сотр. сектора фольклора Российского института истории искусств
- Разумовская Елена Николаевна** — преподаватель Санкт-Петербургского музыкально-го училища им. Н. А. Римского-Корсакова
- Савельева Нина Михайловна** — кандидат искусствоведения, доцент Московской консерватории им. П. И. Чайковского
- Пашина Ольга Алексеевна** — кандидат искусствоведения, ст. науч. сотр. сектора народного искусства Российского института искусствознания (г. Москва)
- Тюрикова Елена Витальевна** — кандидат искусствоведения, ст. науч. сотр. Лаборатории фольклора Донецкого университета
- Шенталинская Татьяна Сергеевна** — член Союза композиторов Москвы

41. Символизм одежды в песне // Малые города России. Культ. Традиции (Материалы научно-практической конференции «Да возвеличится слава»). Санкт-Петербург, июл. 1994. № СПб., 1994. С. 111—115.
42. А. А. Горколенко. Материалы к библиографии // Песенная лирика устной традиции: Сб. статей. СПб., 1994. С. 261—262 (Сер. «Фольклор и фольклористика»).
43. Окружки, хулаки, страшки // Живая старина. 1995. № 2(6). С. 29—30.
44. Пропи В. Я. Открытая лекция // Живая старина. 1995. № 3(7). С. 11—15.
45. «Весна» — «лето» в свете весенней обрядности // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 88—96.

## SUMMARY

In the introduction **Mikhail Lobanov** writes that it is generally held that the Age of Great Discoveries in the study of folklore came to an end at the beginning of the XX century. However, contemporary findings can be considered as scientific discoveries. This, though, is rare and moreover important finds are very often not available for investigators as the findings from scientific expeditions are not published in full. The availability of fieldwork results is affected by problems of quantity. The proposed collection of articles should encourage a new interest in the content analysis of folklore fieldwork.

Fieldwork discoveries can be likened to the research process. The first step is the meeting of unknown phenomena, the second step is the library and archives research to substantiate the new information and the third step is the more precise definition the material, which is done on subsequent expeditions.

The songs, lamentations and rituals published in this book as new discoveries may be already familiar to some observers of country life. Nevertheless, the material can be seen as a scientific discovery if nobody can prove that it has already been used in folklore research.

The first part of the book focuses on studies made of littleknown folklore plots, poetic texts, melodies and rites.

**Elena Razumovskaya** acquaints the reader with the lamentations «pod jazyk» and «pod ikanie». These lamentations are accompanied by a woman's voice, imitating a musical instrument (Pskovskaya oblast, the region borders Bielorrussia). The author's opinion is that the lamentations she discovered would become more widespread after the war, when many of the musicians accompanying wedding lamentation had died.

Another new phenomenon is described in the article by **Zoia Vlasova** and **Mikhail Lobanov**. Z. Vlasova makes the first ever study of the rite (not the game!) of seeing-off the deceased during Christmas-tide, what is quite unusual in the Russian tradition. The authors analyze the poetic style and musical associations of the exotic song sung in this rite which only occurred in the eastern part of Novgorodskaya oblast.

**Margarita Engovatova** has made the first close study of the Orthodox liturgical canticle «Christ has risen» as a folklore phenomenon. More than one hundred versions of this tropar were collected in Brianskaya and Smolenskaya oblast. These versions can be divided into several melody groups: «street» («ulichnyi»), «long age-old» («dlinnyi starinnyi»), «old-womanish» («starushechii»), «dead-manish» («mertvetskii») and even «Soviet» («sovetskii»).

In the south-eastern part of Riasanskaya oblast the widely sung call song «Zhavoronushki» («Sky Larks») and the unknown «Leto» («Summer») are held to be two different versions of the same ritual text. **Larisa Ivleva** has contended that there were two separate, but very similar rites taking place during the Lent period.

«Andylshina» is a word with a Iukagrian root and a Russian suffix. «Andylshina» is a type of Kolyma song (Saha republic). Although these songs were first fixed at the beginning of the XIX century, only now in they been written have musical note form by Tatiana Shentalinskaya. She also ascertains that in the Indigirka region these songs look as Russian chastushka and choral lyric songs.

As a rule the slow chastushka has a local melody. Yuri Boiko analyses the local melody of the chastushka which he came across in the Urals. He focuses on the characteristic cadence where the harmonic function «T» superimposes on the function «S» in the accompaniment. He also traces the melody in other types of songs performed on the accordion.

Marina Vlasova introduces the reader to folk demonological tales: 1) a snake crawls into the mouth of a sleeping sick man and cures him; 2) the snake milks a cow dry; 3) a witch deprives the cow of milk. None of these tales are mentioned in the motive indexes of Russian folk literature. They were collected in the southern part of Novgorodskaya oblast.

In his article Vladimir Bahtin proves that inscriptions written in albums and on books, crockery, tableclothes etc. exist in the same way as oral tradition.

An article by Izaly Zemtsovsky concludes the first part of the book. He looks at the unknown song of the February revolution, which was not «canonized» during the Soviet period and which therefore has not yet been published. This song was discovered in Riasanskaya oblast.

The second part of the volume consists of work on the formation of local traditions. Valery Albinsky shows that the Ural school of folk violin playing is widespread. The characteristic features of this school are that the musician sometimes holds the instrument vertically like the Old Russian «gudok» and the violin can be three-stringed. Some techniques of modern folk playing existed in the Urals in the XVIII century. To prove his ideas the author analyses the music from «Collection by Kirsha Danilov».

Olga Pashina investigates the structure of an unexplored calendar song tradition in Brianskaya oblast. Her article has some interesting ethnographical observations.

Nina Savelieva touches upon the style of Kursk songs in the villages of Tatarstan and Orenburgskaya oblast.

Elena Tiurikova compares Ukrainian songs, transferred to Siberia, with some native Ukrainian songs and reveals the changes in song tradition. She calls this «the stereoreflexion method».

The list of fieldwork areas (compiled by Natalia Bondar) and the bibliography of works by Larisa Ivleva (compiled by Stanislava Kuchepatova) concludes the collection.

\* \* \*

This collection is dedicated to the memory of the members of folklore section of the Russian Institute of the Arts (S.-Petersburg) — Larisa Ivleva and Evgenia Borisenko.

Translated by M. G. Davidova

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя . . . . .	3
I	
Е. Н. Разумовская ( <i>Санкт-Петербург</i> ). Плачи <i>под язык</i> и <i>под иканье</i> — особые вокально-ансамблевые формы причетной традиции . . . . .	9
З. И. Власова, М. А. Лобанов ( <i>Санкт-Петербург</i> ). Похороны Дударя (песня и обряд) . . . . .	61
М. А. Енговатова ( <i>Москва</i> ). Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западных русских территорий . . . . .	72
Л. М. Ивлева ( <i>Санкт-Петербург</i> ). «Весна» — «Лето» в системе весенней календарной обрядности Рязанщины . . . . .	88
Т. С. Шенталинская ( <i>Москва</i> ). Андъльщина (жанр-эндемик) . . . . .	97
Ю. Е. Бойко ( <i>Санкт-Петербург</i> ). Частушка Среднего Урала (напев и наигрыш) . . . . .	115
М. Н. Власова ( <i>Санкт-Петербург</i> ). Былички Новгородской области о змеях и закличухах . . . . .	145
В. С. Бахтин ( <i>Санкт-Петербург</i> ). Реальность письменного фольклора . . . . .	151
И. И. Земцовский ( <i>Санкт-Петербург</i> ). «Дело было в Петрограде» (к 80-летию Февральской революции) . . . . .	160
II	
В. А. Альбинский ( <i>Пермь</i> ). О традициях русского народного струнно-смычкового исполнительства и промысла в Прикамье (по материалам фольклорных экспедиций 1970—1990-х гг.) . . . . .	163
О. А. Пашина ( <i>Москва</i> ). Календарно-песенная система лесных сел восточной Брянщины . . . . .	189
Н. М. Савельева ( <i>Москва</i> ). О музыкальной стилистике песен курских поселений Поволжья (вопросы формообразования) . . . . .	201
Е. В. Тюрикова ( <i>Донецк</i> ). «Стереотражение» фольклорной традиции (по экспедиционным материалам) . . . . .	214
III	
Н. К. Бондарь ( <i>Санкт-Петербург</i> ). Экспедиционно-полевые материалы кафедры русского народно-песенного искусства Санкт-Петербургской Академии культуры (бывший Ленинградский институт культуры) . . . . .	225
Список трудов Ларисы Михайловны Ивлевой (составитель С. В. Кучепатова)	241
Сведения об авторах . . . . .	244
Summary . . . . .	245

«Andylyshina» is a word with a Turkagrian root and a Russian suffix. «Andylyshina» is a type of Kolyma song (Saha republic). Although these songs were first fixed at the beginning of the XIX century, only now they have been written in musical note form by Tatiana Shentalinskaya. She also ascertains that in the Indigirka region these songs look like the Russian chastushka and choral lyric songs.

As a rule the slow chastushka has a local melody. Yuri Boiko analyses the local melody of the chastushka which he came across in the Middle Urals. He focuses on the characteristic cadence where the tonic function «T» superimposes on the function «S» in the accompaniment. He also traces the melody in other types of songs formed on the accordion.

## CONTENTS

Editors foreword . . . . .	3
<b>I</b>	
E. Razumovskaya (S.-Petersburg). Lamentations with tunes «jazyk» and «ikanie» (Without words) . . . . .	9
Z. Vlasova, M. Lobanov (S.-Petersburg). The burial of «Dudar» (A song and a rite) . . . . .	61
M. Engovatova (Moscow). The Easter tropar «Christ has risen» in the folk tradition of Western Russia . . . . .	72
L. Ivleva (S.-Petersburg). «Spring»— «Summer» in the system of spring rites of Riazanskaya oblast . . . . .	88
T. Shentalinskaya (Moscow). «Andylyshina»— a genre-endemic . . . . .	97
U. Boiko (S.-Petersburg). The chastushka from the Middle Urals . . . . .	115
M. Vlasova (S.-Petersburg). Folktales about serpents and witches from Novgorodskaya oblast . . . . .	145
V. Bahtin (S.-Petersburg). The reality of written folklore . . . . .	151
I. Zemtsovsky (S.-Petersburg). «It was in Petrograd» (in commemoration of the 80th anniversary of the February Revolution) . . . . .	160
<b>II</b>	
V. Albinsky (Perm). The traditions of Russian folk violin playing and the handicraft in the Kamaregion (fieldwork studies 1970—1990) . . . . .	163
O. Pashina (Moscow). The system of calendar songs in forest villages in the eastern part of Brianskaya oblast . . . . .	189
N. Savelieva (Moscow). Stylistic features of songs from Kursk settlements along the Volga . . . . .	201
E. Tiurikova (Donetsk). The «stereoreflexion» in folklore tradition . . . . .	214
<b>III</b>	
N. Bondar (S.-Petersburg). Fieldwork studies of Folklore Faculty of the Academy of Culture in S.-Petersburg . . . . .	225
To the memory of Larisa Ivleva. Bibliography (S. Kuchepatova, S.-Petersburg) . . . . .	241
Index of authors . . . . .	244
Summary . . . . .	245

This collection is dedicated to the memory of the members of the Folklore Faculty of the Russian Institute of the Arts (S.-Petersburg) — Larisa Ivleva and Evgenia Borisenko.

$\text{♩} = 84-86$

Як сів Хрис-тос ве-че-ря-ти,

$\text{♩} = 76-78$

Шед-рой ве-чо-р(и) доб-рий ве-чо-р(и)

Доб-рим лю-дя-м(и) на весь ве-чор.

3. Сі-дай, ма-ти, ве-че-ря-ти

Шед-рой ве-чо-р(и) доб-рий ве-чо-р(и)

Доб-рим лю-дя-м(и) на весь ве-чор.

б.  $\text{♩} = 96-98$

Ой сів Хрис-тос ве-че-ря-ти,

$\text{♩} = 82-84$

Шед-рой ве-чор. доб-рой ве-чо-р(и)

Доб-рим лю-дя-м на весь ве-чор.