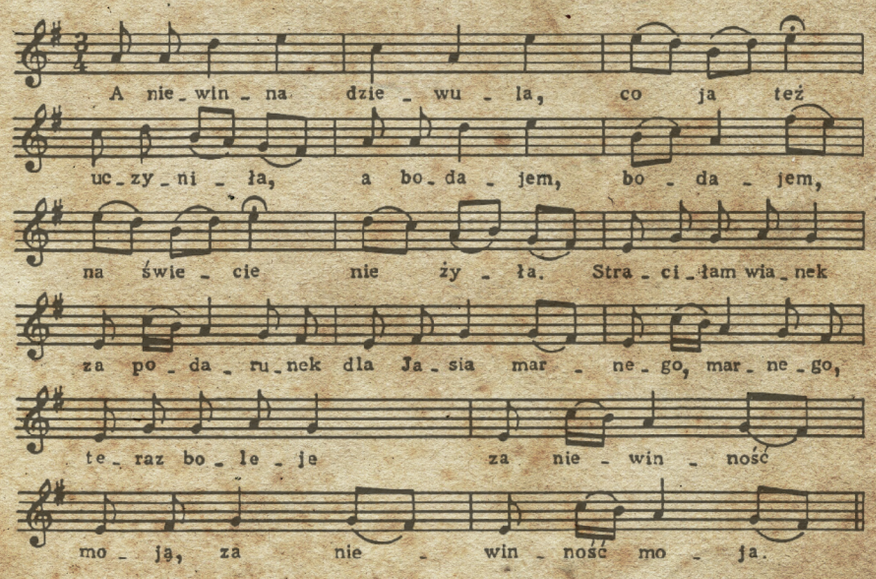


ПЕТЕРБУРГ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ Выпуск 5–6

ПЕТЕРБУРГ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ

К 205-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ПЕТЕРБУРГ
И НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 5–6

(К 205-летию со дня рождения Оскара Кольберга)

Санкт-Петербург
2020

ББК 85.313(2)
УДК 78.072.2(471.23-2)

Проект осуществлен при финансовой поддержке Польского института в Санкт-Петербурге

Ответственный редактор
И. В. Мациевский, доктор искусствоведения

Редакторы-составители:
М. А. Сень, научный сотрудник
Н. В. Александрова, научный сотрудник

Редактор М. В. Воинова, кандидат искусствоведения

Рецензенты:
А. В. Ромодин, кандидат искусствоведения
М. И. Карпец, кандидат искусствоведения

Редакционная коллегия:
А. А. Тимошенко, кандидат искусствоведения
А. Б. Никаноров, кандидат искусствоведения

Петербург и национальные музыкальные культуры: к 205-летию Оскара Кольберга: Сборник статей. Вып. 5–6 / ред.-сост.: М. А. Сень, Н. В. Александрова – СПб.: Российский институт истории искусств, 2020. – 278 с.

Дизайн обложки: О. А. Беляев

ISBN 978-5-86845-228-4

© Российский институт истории искусств, 2020
© Коллектив авторов, 2020

Оскар Кольберг (1814–1891)

СОДЕРЖАНИЕ

I. О вкладе О. Кольберга в становление восточноевропейских этнографии и этномузыкознания

Игорь Мациевский (Санкт-Петербург)
Историческое значение трудов Оскара Кольберга для этноискусствоведения Восточной Европы (Вместо предисловия) 7

Ежи Бартминьски (Люблин, Польша)
Оскар Кольберг – этномузыколог и фольклорист (Наследие Оскара Кольберга в свете проекта *Nowy Kolberg*) 13

Вальдемар Кулиговски (Познань, Польша)
Протестантская этика и дух этнографии Оскар Кольберг и его труды 32

Божена Мушкальска (Вроцлав, Польша)
Еврейская тематика в собрании Оскара Кольберга 41

Томаш Новак (Варшава, Польша)
Описания танцев в собрании Оскара Кольберга 47

Галина Тавлай (Санкт-Петербург)
Оскар Кольберг и его белорусские штудии 60

Виктория Мациевская (Берлин, Германия)
Вклад Оскара Кольберга в изучение инструментальной музыки Гуцульщины 86

Лукаш Смолюх (Познань, Польша)
Оскар Кольберг в сознании современных поляков 97

II. Наследники О. Кольберга

Наиля Альмеева (Санкт-Петербург)
В. А. Мошков об Оскаре Кольберге и музыкальной этнографии 104

В. А. Мошков. По поводу пятидесятилетнего юбилея Оскара Кольберга 118

Лариса Игнатова (Луцк, Украина)
Оскар Кольберг и становление волынской музыкальной фольклористики 123

Лариса Пузейкина (Санкт-Петербург)
Идеи Оскара Кольберга и комплексное исследование языка и фольклора немцев России 131

Марина Сень (Санкт-Петербург)
Об истории изучения традиционной музыки народов Северного Кавказа: А. М. Авраамов и его современники 142

Татьяна Ямбердова (Санкт-Петербург)
Истоки марийской этноорганологии 188

Мария Тимонен (Петрозаводск)
Об изучении традиционной инструментальной культуры Северной Карелии 192

Анна Калаберда (Петрозаводск)
Об изучении традиционных хордофонов карел и финнов в Петрозаводской консерватории 198

Юлия Фиденко (Владивосток)
Путешествие польской колядки: от Санкт-Петербурга до Владивостока 207

Станислав Юферев (Петрозаводск)
«Возродивший крезь...» (о творчестве С. Н. Кунгурова) 212

III. Источниковедческие проблемы современной гуманитарной науки

Айшат Гаджиева (Санкт-Петербург)
Из истории комплектования, атрибуции и презентации полесской коллекции музыкальных инструментов Российского этнографического музея 217

Динара Булатова, Айшат Гаджиева (Санкт-Петербург)
Проблемы изучения и сохранения смычковых хордофонов тюркских народов (на материале коллекции Российского этнографического музея) 242

Александр Никаноров (Санкт-Петербург)
Исторический колокольный набор и проблема унификации колокольных ансамблей в конце XIX века (По документальным материалам из архива Святейшего Синода) 248

Татьяна Брославская (Санкт-Петербург)
Вклад Язепса Витолса в российскую и латышскую музыкальные культуры (по материалам рукописей, хранящихся в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова) 266

Сведения об авторах 277

I. О вкладе О. Кольберга в становление восточноевропейских этнографии и этномузыкознания

Игорь Мациевский
(Санкт-Петербург)

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТРУДОВ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА ДЛЯ ЭТНОИСКУССТВОВЕДЕНИЯ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ (Вместо предисловия)

Значимость изыскательской деятельности величайшего польского ученого-энциклопедиста, этнографа, фольклориста, этномузыковеда, композитора Оскара Генрика Кольберга, которая охватила почти все XIX столетие, реализовавшаяся в беспрецедентном для всей мировой культурной истории 87-томном (а некоторые тома еще ждут своей публикации) собрании памятников традиционного быта, словесности, хореографии, театра, вокальной и инструментальной музыки, других областей искусства, сегодня во многом открывается. Во многом и по-новому следует обратить внимание на значение его наследия для развития этнографии, культурной антропологии, этноискусствоведения для мировой науки в целом и для Восточной Европы в частности.

Живя и работая в стране, лишенной в XIX в. государственности и права на самостоятельное политическое развитие, О. Кольберг в своей этнографической документации – описании характера деятельности, облика носителей традиционной культуры, их обычаев, ритуалов, музыкальных инструментов и предметов быта, легенд, сказаний, мифов, сказок и присловий, песен, танцев и инструментальных произведений – показал огромное богатство, энергетику, творческий потенциал их создателей, его многообразную реализацию в различных региональных проявлениях, увидел в этом и открыл своим современникам и потомкам не только богатейшую историю культуры народа, но и широкие перспективы его развития и благоденствия. И можно смело утверждать, что его труды имели

немалое значение для национального возрождения и развития Польши в XX в., а также актуальны и сегодня.

Мало того, О. Кольберг в своей исследовательской работе не ограничился только польскими этнографическими регионами. Он исследует, фиксирует, документирует (по письменным источникам, архивным материалам и в многочисленных собственных полевых экспедициях) многообразные проявления традиционной культуры и этнического искусства ряда украинских (Подкарпатье, Покутье, Гуцульщина, Волынь, Полесье, другие регионы исторической Червонной Руси), белорусских, литовских этнических территорий, фиксирует творчество евреев-ашкеназов, обращает серьезное внимание на фольклор словаков, чехов, южных славян. В этом плане своеобразной (хотя и в более скромных – однотомных – масштабах) предтечей труда О. Кольберга явилась работа Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego В. Залесского с нотациями К. Липиньского, посвященная польскому и украинскому фольклору Галиции.

Воистину впечатляет степень внимания О. Кольберга к деталям аутентичных текстов традиционных носителей этнической культуры и искусства, его поразительное ***слышание*** и фиксация на письме тончайших фонетических и исполнительских подробностей произнесения слова, певческого интонирования, акцентирование внимания на тонкости артикуляции, на представление формы инструментального произведения и хореографической композиции. Разумеется, последние он мог записать лишь словами в польской литературной графике, ритмические и ладомодальные нюансы обозначал терминами академического музыкознания своего времени, в музыке песни фиксировал лишь строфу (хотя по характеру тщательной фиксации О. Кольбергом текста в других строфах можно сегодня реконструировать и мелодику их напевов, настолько тонко зафиксированы слова). В нотациях инструментальной музыки также записывались преимущественно отдельные периоды, хотя имеют место случаи нотирования и более развернутых композиций. Непостижимо и поразительно, как мог все это осуществить О. Кольберг в эпоху отсутствия звуко- и видеозаписывающей техники?! На слух и на глаз?!

Немало еще предстоит понять и осознать ученым будущего. Что двигало Кольбергом – он ведь отказался от личной жизни, его этнокультурологическая деятельность (в т. ч. многочисленные экспедиции) никем и никак не финансировалась (жил он, в основном, за счет службы в качестве экономиста-бухгалтера)? Многие тонкости фиксации ему удавались благодаря постоянному общению с традиционными носителями этнической культуры, рассказчиками, танцорами, музыкантами свадебных инструментальных капелл, например карпатских украинцев. Сам О. Кольберг постоянно ссылается на их помощь и консультации при изучении традиционной хореографии и инструментальной музыки. Но как ему – этническому немцу-лютеранину и настоящему польскому патриоту удавалось установить настолько тесный контакт, взаимопонимание, а порой и эмпатию (без которых невозможно было бы достигнуть подобных научных результатов) – и ведь даже не просто с носителями иных этносов, социальных и конфессиональных групп, но и с их духовной элитой – именно такими представляются традиционные музыканты-профессионалы, хранители и лидеры региональных традиций и их многочисленных табу и тайн – такого рода вопросы возникают постоянно. Будем надеяться, что ответы на них найдут место в дальнейших исследованиях.

Все многотомное издание трудов О. Кольберга существует лишь на польском языке. Его переводы не только на языки тех народов, исследованием культуры которых занимался великий этнограф и искусствовед, но и на многие другие, безусловно, активизируют исследовательскую мысль и творческую практику.

Но уже и сейчас очевидно, какой почин осуществил польский ученый в изучении традиционной культуры вообще и традиционной музыки в особенности для многих народов Восточной Европы и какое это имело значение для осознания их национальной идентичности, становления и развития национальных культур в самом широком историческом контексте.

Инициатива О. Кольберга получила известное продолжение в XX в. в этнорегиональных исследованиях польских ученых А. Хыбиньского, Я. и М. Залесских, перешагнувших в XXI в. Л. Белявского, Я. Стеншевского, А. Чекановской, П. Да-

лига, среди них и в работах участников настоящего издания Б. Мушкальской, Е. Бартминьского, Л. Смолуха, В. Кулиговского, Т. Новака, Я. Бернада, Э. Гроховской и др.

Младшие современники О. Кольберга М. Лысенко, Ф. Колесса, С. Людкевич, Г. Хоткевич, их продолжатели М. Гринченко, К. Квитка, В. Гошовский, наши современники С. Грица, А. Иваницкий, М. Мишанич, Е. Мурзина, Б. Луканюк, Е. Ефремов – особо отметим серию томов «Украинское народное творчество», – открыли мощное украинское направление в комплексном изучении традиционной культуры и этнической музыки.

Подобная историческая кольбергиана от начала XX в. и до наших дней открывается и в работах, посвященных белорусской этнографии и фольклору, М. Федэровского, П. Шейна, Р. Ширмы, Г. Цитовича, З. Можейко, Г. Тавлай, Т. Варфоломеевой, И. Назиной и ряда других собирателей-исследователей; здесь же отметим и сериал «Белорусское народное творчество».

Важный вклад в целостную документацию белорусского фольклора Смоленщины внес чешский ученый Л. Куба, свою кольбергиану осуществивший и в Чехии, и на землях лужицких сербов, живущих в составе Германии. Значительный вклад в документацию (в т. ч. нотации и издания) словацкой песни внесли Л. Галко и Б. Барток (не меньше и его вклад в издание и исследования традиционной музыки венгров и румын).

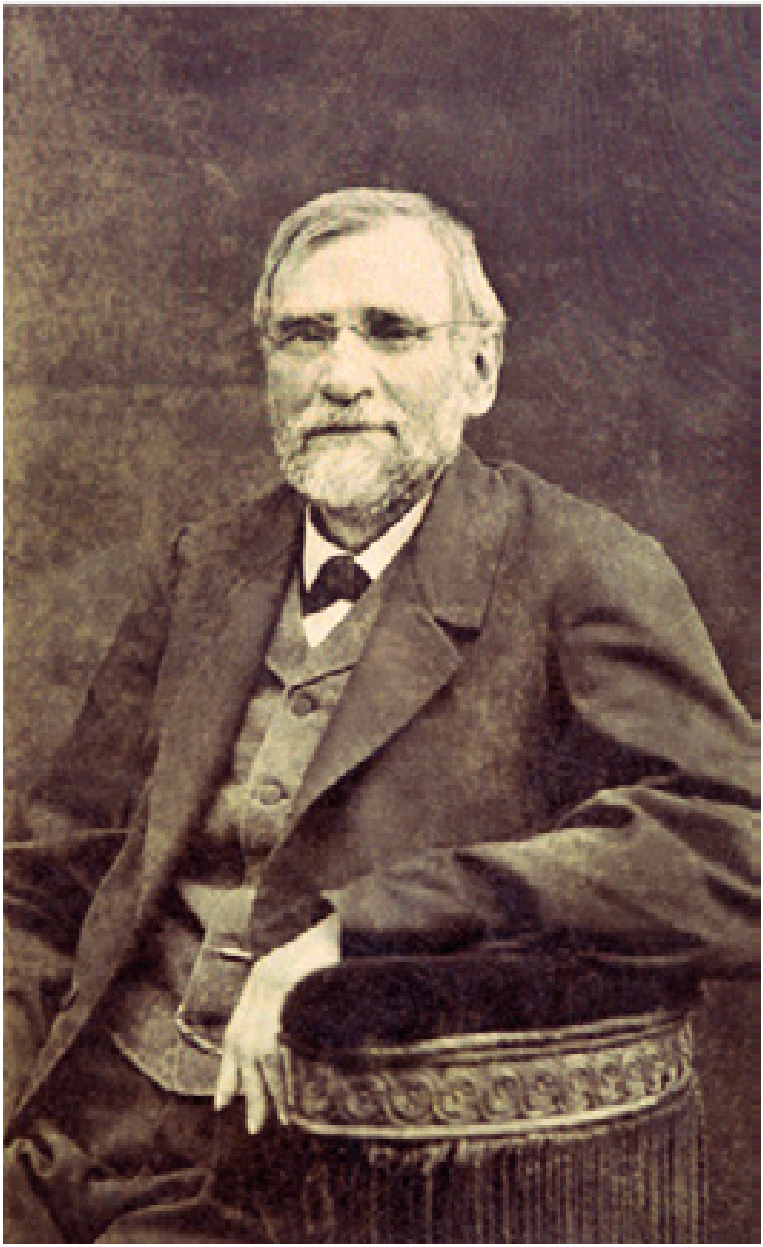
В Литве, Латвии, Эстонии в кольберговском направлении в той или и ной мере работали Я. Чюрлионите, К. Барон, Г. Тампере, в настоящее время наиболее ярко – А. Вижинтас, Р. Слюжинскас, Д. Вичинене, В. Муктупавелс, И. Рюйтел, И. Тынурист.

В России уже во второй половине XIX – начале XX вв. коллегами О. Кольберга выступили А. Фаминцын, Н. Привалов (в основном в сфере музыкального инструментария), в области песенного фольклора Е. Линева. Прямыми коллегами О. Кольберга, собирателями, исследователями, публикаторами фундаментальных записей фольклора разных народов выступили В. Мошков, З. Эвальд и Е. Гиппиус, осуществивший, кроме того, основательную редакцию и подготовку томов, посвящен-

ных фольклору тувинцев, адыгов, мордвы и многих других народов.

Значительный вклад в «кольбергиану» удмуртского, марийского, коми и ряда других народов России сыграли труды младшего современника польского ученого Г. Верещагина, работы Я. Эшпая, П. Чисталева, сегодня активно функционирующих собирателей-исследователей О. Герасимова, Н. Бояркина, Б. Ашхотова, серии «Мордовское народное музыкальное творчество», «Коми народные песни» и др. подобные издания.

Многие из тем, направлений, подходов, осмыслений вклада О. Кольберга в мировую науку и искусство, попытки ответить на вечные, но по-прежнему актуальные вопросы кольберговедения, равно как и тесно связанные с ним проблемы современного изучения и фиксации фольклора, этнографии, этнической музыки и музыкального авангарда, значения и путей развития национальных культур в истории и современности найдут место в настоящем сборнике, с одной стороны, продолжающим начатую Российским институтом истории искусств серию, с другой – вносящим в нее новый – «кольберговский» – вектор.



Ежи Бартминьски
(Люблин, Польша)

ОСКАР КОЛЬБЕРГ – ЭТНОМУЗЫКОЛОГ И ФОЛЬКЛОРИСТ

(Наследие Оскара Кольберга в свете проекта Nowy Kolberg)

Объявленный сеймом Республики Польша «Год Оскара Кольберга» (2014) имел для Польши – и польской культуры в целом – особое значение. Данное событие, являясь свидетельством признания достижений знаменитого фольклориста, говорит одновременно о ценности самого фольклора, поднимает его престиж в ситуации, когда польская культурная элита выражает свое пренебрежительное (вплоть до демофобии) к нему отношение. Наследие великого этнографа получило высокую оценку специалистов – этномузыкологов и фольклористов, но только во время Года Кольберга оно предстало перед нами во всем блеске, являясь источником вдохновения для деятелей культуры, поклонников традиционной музыки, для представителей современного фолк-движения. Кольберг вошел в моду. Количество мероприятий, ему посвященных, достигло двухсот семидесяти. Когда Богдан Здроевский, министр культуры и национального наследия Польши, объявил о специальной программе «Кольберг две тысячи четырнадцать – Promesa», организаторы проекта получили четыреста сорок три заявки с художественными, научными, образовательными, архивными и другими проектами, пропагандирующими деятельность Кольберга (из них было отобрано семьдесят четыре проекта).

Кем являлся Оскар Кольберг? По многочисленным определениям, ***фольклорист***, ***этнограф***, ***этномузыколог***, но суть его достижений лучше всего отражает определение ***культурный антрополог***[1]. Он выступил основоположником этой дисцип-

[1] Определение употреблено в заглавии книги, изданной под редакцией Л. Белявского, К. Дадак-Козицкой и К. Лесень-Плахецкой: *Kolberg, O.* Prekursor antropologii kultury, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 1995.

лины, создал ее фундамент в большей мере как практик, чем теоретик. Оскар Кольберг начал свою работу с романтической любви к народной песне, самым влиятельным поклонником которой был поэт Адам Мицкевич; завершил свою деятельность как сторонник идей польского позитивизма, который описывал народную культуру XIX в. в соответствии с критериями научности. В монументальном труде под названием Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzęd, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce («Народ. Его обычаи, образ жизни, язык, предания, пословицы, обряды, поверья, развлечения, песни, музыка и танцы») О. Кольберг собрал богатый материал из разных краев Польши, который он успел обработать лишь частично, издав в виде тридцати трех томов, посвященных отдельным регионам. На основе данных, собранных О. Кольбергом, его продолжатели из научно-исследовательского института в Познани, носящего имя ученого, издали очередные тома под названием ***Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*** (**«*Полное собрание сочинений Оскара Кольберга»)***. Это многотомное издание насчитывает восемьдесят шесть томов, изданных в виде девяноста двух отдельных книг. Это самый большой этнографический труд XIX столетия европейского масштаба. Стоит подчеркнуть, что это монументальное исследование О. Кольберг назвал одним словом «НАРОД» – не «польский народ», поскольку в круг его интересов вошла не только этническая Польша, но и народная культура Украины, Белоруссии, Литвы, южных славян, лужичан, чехов и словаков. Он отметил в народной традиции сверхнациональный характер.

О. Кольберг начинал свою деятельность как музыкант и музыковед, однако в какой-то период своей жизни его профессиональный статус изменился – композитор стал документалистом, «музыкального фольклориста» сменил этнограф и культурный антрополог. Причины таких изменений носили очень личный характер. Агата Скруква, автор новейшей книги об О. Кольберге, вышедшей в Познани в 2014 г., обращает внимание на то, что в жизни будущего исследователя большую роль сыграла дружба между его семьей и семьей Фридерика Шопена. Обе семьи дружили, когда с 1820 по 1827 г. жили в

соседних зданиях на территории Варшавского университета. Оскар, который с раннего детства проявлял способности к музыке и обладал хорошим слухом, пользовался каждым удобным случаем, чтобы услышать Фридерика. Игра Шопена приводила О. Кольберга в восторг, который он испытывал с первой встречи, и пронес через всю свою жизнь [14: 13]. Это обстоятельство повлияло на выбор жизненного пути великого этнографа: увидев уровень пианистического мастерства Шопена, О. Кольберг вынужден был отказаться от карьеры пианиста. На композиторском Олимпе Оскар Кольберг также не нашел себе места, писал в основном танцевальные композиции по мотивам народных песен – полонезы, польки, куявяки и мазурки.

Трезво оценив свои возможности (даже с излишней скромностью), он сначала работал учителем музыки, затем – чиновником в банке и бухгалтером. В 1846 г. получил должность в управлении Варшавско-Венской железной дороги. Этот важный факт демонстрирует обстоятельства, в каких пришлось работать О. Кольбергу. В связи с этим обнаруживаются любопытные моменты: например, по мнению Агаты Скруквы, О. Кольбергу не удалось зафиксировать богатый народный обычай святочного колядования, поскольку он отправлялся в поездки летом, во время отпуска, а колядки могли исполняться лишь в зимний период праздников.

Мариан Собеский считал, что О. Кольбергу принадлежит важное этнологическое открытие: песня и музыка – «это составная часть комплекса проявлений народной культуры, выполняющая определенную функцию в жизни людей. Поэтому он не ограничился собиранием самих песен, но расширил круг исследований на все проявления духовной и материальной народной культуры» [17: LXVII].

О. Кольберг постепенно расширял область исследований. Ознакомление даже с заглавиями его работ, посвященных отдельным регионам, поучительно. В них отражается направление преобразований в издательской практике исследователя – переход от песни и музыки к языку и устным фольклорным жанрам, к обрядам и верованиям, то есть от музыкальной

фольклористики к полномасштабной этнографии и культурной антропологии[2].

Еще в 1857 г., издавая *Pieśni ludu polskiego* («*Песни польского народа»*), О. Кольберг ограничивался текстами песен и музыкой к ним. Новая концепция на практике стала осуществляться с тома *Sandomierskie* («*Сандомирский регион»*, книга вышла в свет в 1865 г.). Именно там было сформулировано упомянутое выше развернутое название: «***Народ. Его обычаи, образ жизни, язык, предания, пословицы, обряды, поверья, развлечения, песни, музыка и танцы»***.

Этот расширенный замысел он полностью реализовал только в томе *Kujawy* («*Куявы»*, 1867), в содержание которого вошли сведения о стране и людях (об их одежде, еде, жилье и предметах быта, сюда вошли также поверия и суеверия, народная магия и призраки, сказки, пословицы, загадки, обычаи, игры, а также обряды, связанные с работой на дому и в поле) [6].

В этнографической концепции О. Кольберга особого внимания заслуживает тот факт, что самый глубокий смысл культуры кроется не только в музыке, обрядах, но и в слове, со всем богатством его значений, точнее, прежде всего – в слове.

Особо ценными оказались следующие ключевые идеи Оскара Кольберга:

– ***регионализм***, то есть концепция создания трудов *Lud* (*Народ*) и *Obrazy Etnograficzne* (*Этнографические картины*) по отдельным регионам, с учетом диалектных черт текстов;

– ***вариативность***, то есть собирание и описание всех вариантов произведений, как полных, так и сокращенных;

– ***способ записи*** и представления произведений в виде текстов с музыкальными нотациями;

– группировка песен ***по темам (обычаям) и жанрам***.

---

[2] Как предполагается [3: XXV], включение страны и народа в сферу исследований было результатом влияния работы «Философия искусства» (1865) Ипполита Тэна, который подчеркивал влияние природных условий и окружающей среды на тип культуры. В последнем томе, посвященном Волыни (составленном после смерти О. Кольберга его коллегой), издатель вернулся к более узкому пониманию фольклористики.

Регионализм. О. Кольберг не сразу группировал собранный материал по географическому признаку. Изначально он представлял отдельные песни в общенациональном контексте. *Pieśni ludu polskiego* («*Песни польского народа*») открывал полонез Wezmę ja kontusz – wezmę ja żupan, szablę przepaszę с комментарием, что эта песня широко известна в Мазовше и окрестностях Кракова. Но он также записал сразу 12 региональных вариантов этой песни – северо-восточный вариант (Оструда / Остероде в Восточной Пруссии), торунский (на пограничье Куяв и Поморья), юго-восточный и южный варианты – люблинский, львовский варианты и т. д. – иногда версии очень отличались друг от друга[3].

Обращаем внимание на причины перехода от жанровой концепции к региональной, мотивация здесь и практическая, и теоретическая. Во введении к тому *Sandomierskie* О. Кольберг отмечал некоторые недостатки структуры издания, вытекающие из принятого в вышедшей книге порядка следования песен. По мнению ученого, в целом ряду разнообразных песен, представляющих разные, отдаленные друг от друга уголки страны, сложно уловить местные особенности текстов.

О. Кольберг заявил, что намерен издавать собранный материал в виде отдельных частей, включающих в себя одновременно песни, обряды и музыку, независимо от их вида, содержания и тональности. Так выявлялись характерные черты разных регионов, поскольку важной составляющей материала был язык. Будучи исследователем «нашей народной музыки», О. Кольберг включил в издание разнообразные жанры фольклора – предания, сказки, сказы, загадки, поверья, суеверия, игры и забавы, выходящие за пределы собственно музыкальных жанров [5: 7–8].

О. Кольберг комплексно описал 14 регионов центральной Польши:

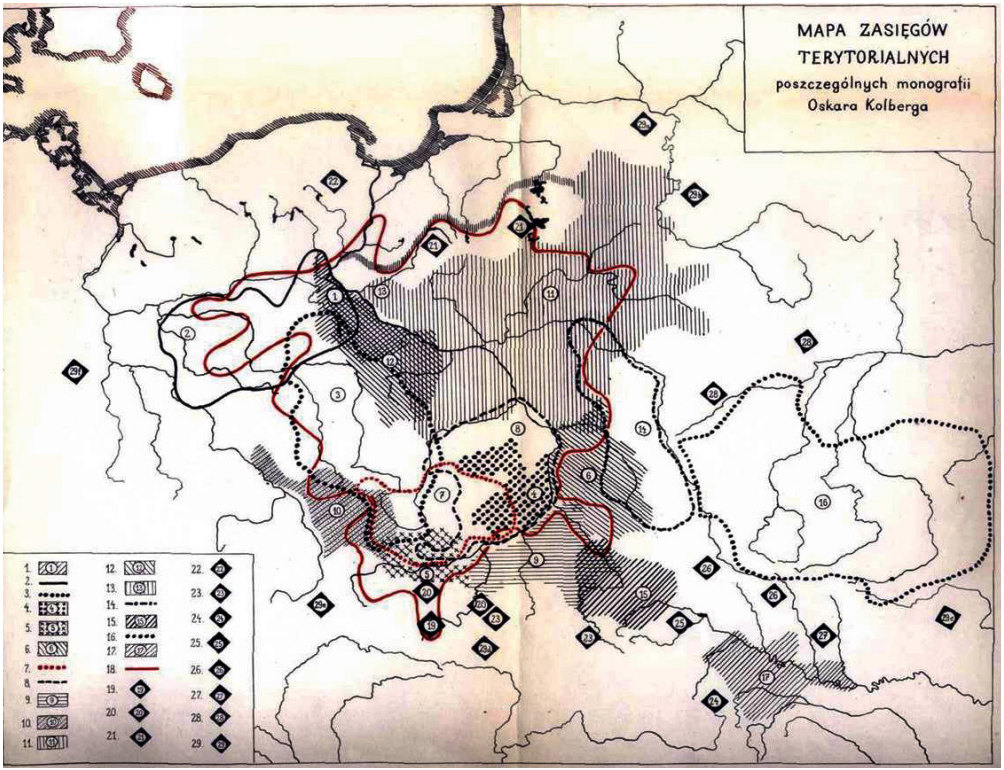
---

[3] К этому жанровому принципу вернулись издатели шестидесятого тома работы *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*, посвященного пословицам (*Przysłowia*), изданного на основе рукописей О. Кольберга Станиславом Свиркой в 1967 г. (II издание, 1977 г.).

Sandomierskie *– Сандомирский регион,*
Kujawy *– Куявы*,
Krakowskie *– окрестности Кракова*,
Wielkie Księstwo Poznańskie *– Великое княжество Познаньское,*
Lubelskie *– Люблинский регион,*
Kieleckie *– город Кельце и его окрестности,*
Radomskie *– город Радом и его окрестности*,
Łęczyckie *– город Ленчица и его окрестности*,
Kaliskie *– город Калиш и его окрестности*,
Pokucie *– Покутье,*
Mazowsze *– Мазовше*,
Chełmskie *– Холмщина,*
Przemyskie *– Перемышельщина*,
Wołyń *– Волынь,*
Pomorze *– Поморье*,
Mazury Pruskie *– Прусские Мазуры*,
Śląsk *– Силезия,*
Góry i Podgórze *– горы и подгорья,*
Podole *– Подолье,*
Tarnowsko-Rzeszowskie *– города Тарнув и Жешув и окрестности,*
Sanocko-Krośnieńskie *– города Санок и Кросно и окрестности,*
Białoruś-Polesie *– Беларусь – Полесье,*
Litwę *– Литва,*
Ruś Karpacką *– Карпатская Русь,*
Ruś Czerwoną *– Червонная Русь.*

На основе материала, который не был опубликован при жизни ученого, удалось издать 11 отдельных томов, посвященных регионам, расположенным на окраинах исторической Речи Посполитой. Некоторые сборники, посвященные фольклору отдельных регионов, представлены в нескольких томах.

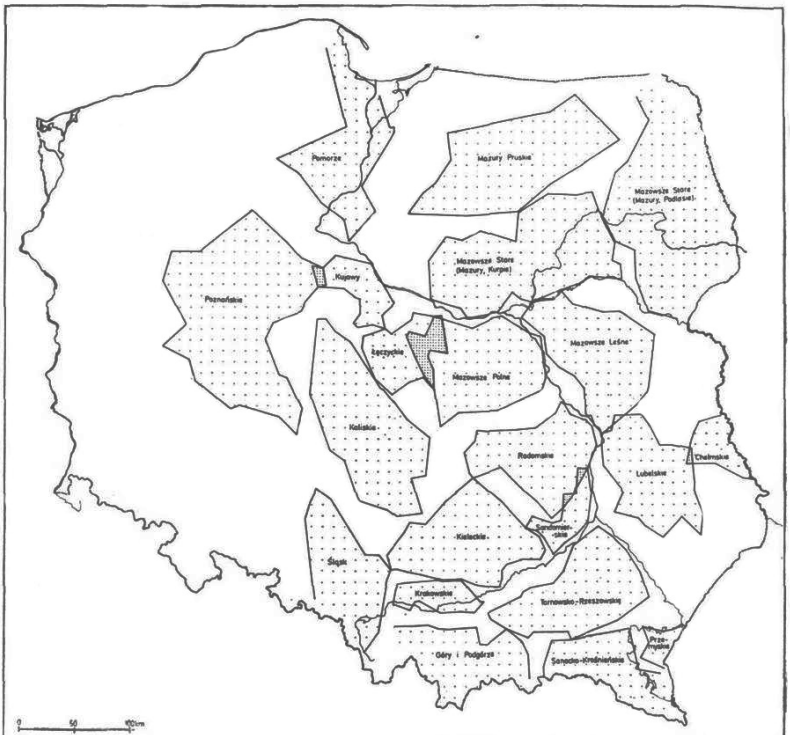
Исследователи отмечали известную свободу отношения О. Кольберга к определению наименований регионов и их границ. Это отражено на карте профессора Гаека, вошедшей в состав первого тома Полного собрания О. Кольберга (*Dzieła wszystkie Oskara Kolberga).*



Карта профессора Юзефа Гаека. «Полное собрание сочинений Оскара Кольберга. Том 1»

Границы регионов у этнографа стыкуются или даже совпадают (например, Сандомирская и Радомская земли, Куявы и Велькопольска)[4]. Но, как отмечает Казимера Завистович-Адамска, О. Кольберг и не стремился к жесткому установлению границ данных регионов, которые возникали в процессе исследования [20: 333].

Иную картину региональной дифференциации представляет карта, основанная на однородных данных, то есть по записи трудовых песен (*Dzieła wszystkie Oskara Kolberga)*. Карту представил Ежи Сероцюк в посвященном описанию народных песен журнале Literatura Ludowa [14].



Карта с границами фольклористических регионов Е. Сероцюка согласно песенным томам «Полного собрания сочинений О. Кольберга»

[4] Имеется в виду карта, приложенная к работе Юзефа Гаека (1974).

На основе информации, отраженной на этой карте, можно обнаружить интересный факт: О. Кольберг отдавал предпочтение тем регионам, которые расположены в центре, а не на периферии, у него имелась собственная концепция регионов – распределение их по типологическим признакам, а не по классам. Предложенные О. Кольбергом принципы могут быть продемонстрированы на следующей аналогии: тарелка бульона с плавающими на его поверхности частичками жира, отделенными друг от друга; между ними находятся пустые пространства. В качестве пустого пространства О. Кольберг выделил Южное Подляшье и окрестности города Замосць на юго-востоке Польши (этот регион со временем оказался богатым источником рождественского фольклора – колядок).

С современной точки зрения региональная концепция О. Кольберга является очень удачной. Она соотносится с программой современного европейского регионализма, поддержавшей идею регионального самоуправления и «маленьких местных родин», каждая из которых обладает собственной культурной самоидентичностью.

Следующее научное достижение О. Кольберга связано с идеей фиксации вариативного музыкального материала. Например, из 41 баллады, напечатанной в сборнике *Pieśni ludu polskiego* в 1857 г. для 26 образцов О. Кольберг ввел их различные версии, причем число вариантов для некоторых из них впечатляет: 52 версии песни *Jasio konie poił, Kasia wodę brała*, 32 версии песни *Na Podolu biały kamień*, 28 версий песни *Wyjechał pan z chartami na pole* и *Tam za Warszawą na błoniu*, 27 версий песни *Stała nam się nowina, pani pana zabiła* и т. д.

В своей систематизации О. Кольберг учитывал как вариантность музыки, так и вариантность текста. Он отмечал различия между ними, в том числе замену одного слова другим. Некоторые версии текстов приводились полностью, иные – в сокращенном виде, в зависимости от ценности образцов и времени их издания, отсылая читателя к более полным или ранее опубликованным вариантам.

Данный метод был введен в мировую фольклористику финской школой, а также перекликается с тезисом Ю. Кшижановского об отсутствии в музыкальной этнографии понятия

канонического текста. С подобных позиций выступал автор *«Эстетики фольклора»* Виктор Гусев, рассматривая вариативность как системную черту фольклора [22].

Еще одна сторона научного подхода О. Кольберга связана со ***способом записи*** и оформлением материала. Обладая уникальным слухом, и будучи чрезвычайно чувствительным к сонорике языка, ученый руководствовался фонологическим принципом фиксации, стараясь сохранить типичные формы звучания. О. Кольберг применял полуфонетическую (примерную) запись, в поддержку которой полвека спустя высказались языковеды Зенон Соберайский (*Jak publikować utwory poezji ludowej*, *Poradnik Językowy* [16: 19–27]) и Витольд Дорошевский (*W sprawie projektu kompromisowej pisowni fonetycznej*, *Poradnik Językowy* [2: 27–35]). Он передавал особенности вокализма, своеобразное звучание носовых гласных, фонетические черты польских восточно-северных говоров – так называемое *мазурение* – воспроизводил с помощью орфографии литературного языка. Такая запись, не осложняя восприятия текста читателем, позволяет сохранить все языковые особенности на уровне флексии, словообразования и лексики. Восхищает богатство языковых наблюдений О. Кольберга. Качество фиксации говора высоко оценил автор пятитомного труда *Słownik gwar polskich* («*Словарь польских говоров*») Ян Карлович, который широко цитирует собранные ученым тексты песен и прозу. При этом структура и синтаксические особенности материала подчинялись литературной норме.

Новаторской также явилась ***ситуативно-тематическая структура*** содержания трудов, применяемая во многих более поздних изданиях, в том числе в томах современного проекта под названием *Nowy Kolberg («Новый Кольберг»)*. Песни объединяются в тематические и ситуативные группы, что позволяет легко находить и сопоставлять произведения, содержащие похожие мотивы, например любовные песни приводятся в следующем порядке тематики: благосклонность, беспокойство; шутки, шалости, своеволие; ухаживание; печаль, скука; желание выйти замуж/жениться; потеря девушкой «венка», жалоба.

В обычной издательской практике публикаций фольклора утвердился принцип размещения текстов и мелодий к ним, а также комментарий, касающихся обстоятельств исполнения произведений.

О. Кольберг не давал информацию об ***исполнителях***, которым современные фольклористы уделяют особое внимание. Народные исполнители получили признание только в последние десятилетия XIX в. Подобным примером может служить «открытие» Станиславом Виткевичем талантливого музыканта из Татранской области (Татры) Карпат, сказителя Сабалу, упомянутого им в этнографическом очерке *Na przełączy* (1891). С Сабалой был знаком и Генрик Сенкевич, высоко ценивший народного певца и издавший рассказанную Сабалой сказку под названием *Sabałowa bajka* («*Сабалова сказка»*). По мнению Петра Даалига, недостаток информации об исполнителях можно объяснить тогдашней политической ситуацией. Оскару Кольбергу пришлось работать в сложных условиях, когда страна потеряла независимость, и, следовательно, раскрытие каких-либо персональных данных вызывало обоснованный страх и беспокойство. В письме к писателю Игнацы Крашевскому О. Кольберг буквально жаловался на отсутствие доверия со стороны крестьян. Это недоверие усиливалось еще и тем, что во время своих путешествий по стране исследователь гостил у друзей-помещиков, которые поддерживали его начинания. А взаимоотношения между помещиками и крестьянами были недоброжелательными, даже враждебными. Стоит напомнить, что самая активная деятельность О. Кольберга совпала со временем январского восстания и царскими репрессиями после него. Некоторые из помощников О. Кольберга сами просили сохранить их анонимность, например Владислав Цесельский, который, являясь повстанцем, скрывался от царской полиции [15: 118].

Собрание О. Кольберга стало ***предметом критики*** из-за ***разнородности источников***, которые автор вводил в отдельные тома. Помимо ценнейших собственных рукописей О. Кольберг охотно включал материалы, полученные от других лиц; наиболее обширные их них были переданы Антониной Конопчанкой – материалы, вошедшие в состав тома

Krakowskie, священником Владиславом Сярковским – том *Kieleckie*, Марией Хемплювной – том *Chełmskie*, Базылием Юрченко – том *Pokucie*. Авторы записывали тексты без мелодии. Кроме того, исследователь часто ссылался на песни и этнографические материалы, собранные его предшественниками, например Густавом Гизевюшем, протестантским священником, ушедшим из жизни в 1848 г.

А. Скруква отмечает, что источники, приводимые О. Кольбергом в полном собрании, очень разнообразны. Это и фольклорные материалы, и современная краеведческая литература, и путевые записки, произведения художественной литературы, хроники и другие исторические источники, ренессансные гербарии и медицинские исследования, барочные календари, а также текущие газетные публикации и судебные хроники в газетах [15: 121]. Иногда к суждениям своих информантов О. Кольберг относился скептически и тогда помечал их вопросительным знаком или приводил краткий комментарий. Все цитаты сопровождались подробной фактологической информацией; так же работали издатели сборников, вышедших в свет после смерти автора.

Характерным примером в этом плане явился том ***Pomorze*** («*Поморье»*), опубликованный только в 1965 году как 39-й том Избранных трудов (*Dzieła wybrane Oskara Kolberga)* на основе рукописей О. Кольберга. В содержание этого сборника вошел также польский перевод работы «*Остатки славян на южном берегу Балтийского моря»* (вышедшей в свет в 1862 г.) знаменитого российского этнолога и славяноведа, члена Петербургской академии наук **Александра Федоровича Гильфердинга** [21].

Стоит добавить, что российские ученые уже в начале XIX столетия проявляли интерес к «кашубскому вопросу» – то есть к кашубам и словинцам. Эти ученые предполагали, что имеют дело с открытием неизвестного до сих пор славянского народа, язык которого должен быть похож на русский. В связи с этим Петербургская академия в 1839 году отправила лингвиста Прайса в научное путешествие в Кашубы (север современной Польши) с целью исследовать данную проблему. Однако, научный отчет, как пишет Юзеф Буршта, не решил ее (во вве-

дении к тому *Pomorze* О. Кольберга (1965) [46: XXIX–XXX]. Кашубскую землю для широкой общественности открыл именно А. Гильфердинг. О. Кольберг ценил его работу и, следуя его примеру, в 1875 году отправился в Поморье, где собрал обширный материал (252 песни и мелодии). Этот материал, снабженный газетными вырезками, был представлен на 304 страницах посмертно изданного тома *Pomorze*. В него вошел труд А. Гильфердинга in extenso (150 страниц плюс 60 страниц словаря) с заголовками, введенными польским этнографом, как дань уважения российскому исследователю [4].

Традиция О. Кольберга в кругах этнологов до сих пор жива. Доказательством особого признания заслуг великого этнографа и антрополога народной культуры является работа под названием *Nowy Kolberg* («*Новый Кольберг»*).

«Новым Кольбергом» принято называть издательскую серию *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* («*Польская песня и народная музыка. Источники и материалы»*), издаваемую с 1974 г. Институтом искусств Польской академии наук под редакцией Людвика Белявского. К 2012 г. вышло в свет 17 книг, собранных в 5 томах, связанных с этнографией следующих регионов – Куявы, Кашубы, Вармия и Мазуры, Люблинский регион и Подляшье[5]. Автор статьи принял участие в создании этой серии в качестве редактора четвертого тома, посвященного фольклору Люблинского региона.

По размерам *Nowy Kolberg* почти сопоставим с «Полным собранием О. Кольберга», так как в состав современной работы вошло 18 955 произведений[6], в то время как многотом-

---

[5] См.: Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak, Jarosław Lisakowski, Kujawy, cz. 1–2, Kraków, 1974–1975; Ludwik Bielawski, Aurelia Mioduchowska, Kaszuby, cz. 1–3, Warszawa, 1997–1998; Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak, Warmia i Mazury, cz. 1–5, Warszawa, 2002; Jerzy Bartmiński, Lubelskie, cz. 1–6, Lublin, 2011, Janina Szymańska, Podlasie, cz. 1–2, Warszawa, 2012.

[6] Том *Kujawy* («Куявы») насчитывал 2273 произведения, *Kaszuby* («Кашубы») – 2929 произведений, *Warmia i Mazury* («Вармия и Мазуры») – 2878 произведений, том *Lubelskie* («Люблинский регион») – 7340 произведений (тексты с вариантами, музыка), *Podlasie* («Подляшье») – 3535 текстов.

ное издание *полного собрания О. Кольберга* насчитывает около 25 000 песен (такое количество содержит FOLBAS – архив фольклорных произведений, опирающийся на 57 томов трудов О. Кольберга)[7].

Что касается тома *Lubelskie,* то его части посвящены, как и у О. Кольберга, отдельным темам: календарным песням (первая часть); свадебным песням (вторая часть); песням и текстам, относящимся к определенным ситуациям; в четвертой части тома находятся разнообразные песни, не имеющие обрядового характера; в пятой части – песни, исполняемые определенными группами (незамужними девушками, холостыми парнями, замужними женщинами/женатыми мужчинами и т. д.), а также профессиональные песни; в шестой – записи инструментальной музыки и описания музыкальных инструментов.

О. Кольберг собирал, прежде всего, песни, относящиеся к семейным обычаям, свадьбе, а также популярные песни, в том числе любовной тематики. Лишь частично был зафиксирован религиозный фольклор, который, в свою очередь, богато представлен в современном томе *Lubelskie*.

В томе *Lubelskie* мы применили, следуя примеру О. Кольберга, семибалльную модель характеристики произведений, состоящую из следующих частей: 1) заглавие, 2) информация о произведении – место его происхождения, дата, сведения об информанте, 3) нотная запись с подписанным текстом, 4) полуфонетическая запись текста, 5) пояснения к более сложным словам и словоформам, 6) комментарии исполнителей относительно ситуации, в которой исполняются данные тексты, 7) список вариантов произведения (в хронологическом порядке).

Исследовательский подход О. Кольберга характеризуют ***интегральность*** и акцент на ***функциональность*** в описании народной культуры. Научная мысль должна охватывать все проявления духовной и материальной народной культуры. Этот постулат не потерял своей актуальности и сегодня. В не-

---

[7] Кроме того, серия *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga* содержит тексты народной прозы, пословиц, загадок, а также этнографические сведения о материальной культуре.

которой степени его продолжают современные этномузыкологические труды Людвига Белявского и культурно-антропологические – Людвика Стоммы, автора работы «*Antropologia kultury wsi XIX wieku*» («*Антропология деревенской культуры XIX века*»). По-своему воплощает в жизнь также когнитивная этнолингвистика, которая исходит из доминирующей роли слова в культуре. Попытку реализовать эту концепцию представляет «*Słownik stereotypów i symboli ludowych*» (Словарь народных стереотипов и символов). Многотомное собрание «*Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*» – один из основных источников данного словаря.

Литература

1. DWOK – Dzieła wszystkie Oskara Kolberga. T. 1–84. Wrocła; Poznań, 1961–2011.

2. *Doroszewski, W.* W sprawie projektu kompromisowej pisowni fonetycznej // Poradnik Językowy. Z. 7. 1953. S. 27–35

3. *Gajek, J.* «Dzieła wszystkie» Oskara Kolberga / Kolberg O. // Dzieła wszystkie. T. I. Wrocław; Poznań, 1974. S. XXIII–XXXIV.

4. *Hilferding, A*. Ostatki Słowian na południowym brzegu Bałtyckiego morza. Przełożył Oskar Kolberg / Kolberg O. // Dzieła wszystkie. T. 39: Pomorze. Wrocław; Poznań, 1965. S. 305–452.

5. Kolberg, O. Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Sandomierskie // Dziela wszystkie. T. 2. Kraków, 1888.

6. *Kolberg, O*. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 1. Kujawy / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski. Cz. 1–2. Kraków, 1974–1975.

7. *Kolberg, O*. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 2. Kaszuby.Cz. 1–3. / red. L. Bielawski, A. Mioduchowska. Warszawa, 1997–1998.

8. *Kolberg, O*. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 4: Lubelskie. Cz. 1–6. / red. J. Bartmiński. Lublin, 2011.

9. *Kolberg, O*. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 5: Podlasie / red. J. Szymańska. Cz. 1–2. Warszawa, 2012.

10. *Kolberg, O*. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 3: Warmia i Mazury /red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak. Cz. 1–5. Warszawa, 2002.

11. *Krzyżanowski, J.* Dorobek Oskara Kolberga w dziedzinie literatury ludowej / Kolberg O. // Dzieła wszystkie. T. I. Wrocław; Poznań, 1974. S. XXXV–LVI.

12. *Millerowa, E.* Kolbergowskie metody zbierania i wydawania tekstów ludowych w świetle rękopisów // Oskar Kolberg, prekursor antropologii kultury. Warszawa, 1995. S. 15–36.

13. Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury/ red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, K. Lesień-Płachecka.Warszawa, 1995.

14. *Sierociuk, J.* Próba ustalenia rejonów folklorystycznych // Literatura Ludowa, 1979. № 1/3, 4/6.

15. *Skrukwa, A*. Oskar Kolberg 1814–1890. Poznań, 2014.

16. *Sobierajski, Z*. Jak publikować utwory poezji ludowej // Poradnik Językowy. Z. 7. 1953. S. 19–27.

17. *Sobieski, M*. Oskar Kolberg jako kompozytor i folklorysta muzyczny // Kolberg O. // Dzieła wszystkie. T. I. Wrocław; Poznań, 1974. S. LVII–LXXI.

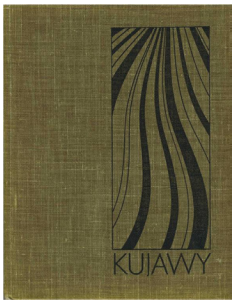
18. *Witkiewicz, St*. Na przełęczy. Kraków, 1891.

19. *Wrocławski, K*. O niektórych postaciach tekstów folkloru i ich dokumentowaniu // Tekst. Problemy teoretyczne / red. J. Bartmiński i B. Boniecki. Lublin, 1998. S. 187–195.

20. *Zawistowicz-Adamska, K*. «Lud» Kolberga jako źródło do badań nad obrzędowością ludu polskiego // «Lud». T. 42, 1956.

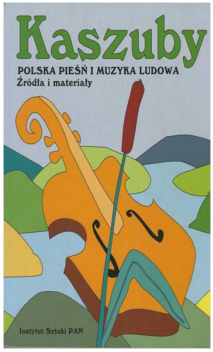
21. *Гильфердинг, А. Ф*. Остатки славян на южном берегу Балтийского моря. СПб., 1862.

22. *Гусев, В. Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967.



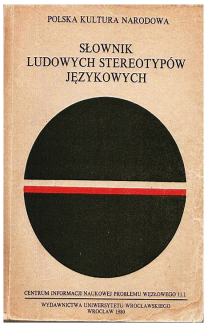
Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. Redaktor Ludwik Bielawski. T. 1. **Kujawy**. [Opracowali] Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak, Jarosław Lisakowski. Cz. 1. Teksty. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1974, 296 s.; Cz. 2. Melodie. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975, 293 s., nuty + płyta.

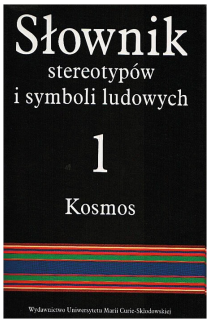
Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. Redaktor Ludwik Bielawski. T. 2. **Kaszuby**. [Opracowali] Ludwik Bielawski, Aurelia Mioduchowska. Cz. 1. Pieśni obrzędowe. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1997, 277 s., nuty; Cz. 2. Pieśni powszechne. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998, 402 s., nuty; Cz. 3. Pieśni powszechne i zawodowe. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998, 307 s., nuty.



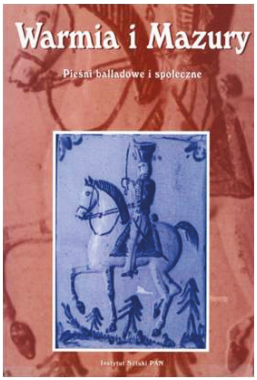
Słownik ludowych stereotypów językowych. Wrocław, 1980.

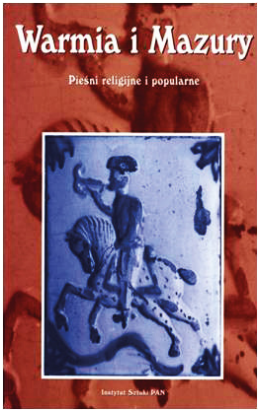
Słownik stereotypów i symboli ludowych. T. I. Kosmos. Cz. 1. Lublin, 1996.



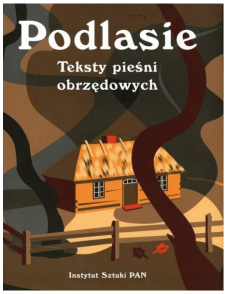


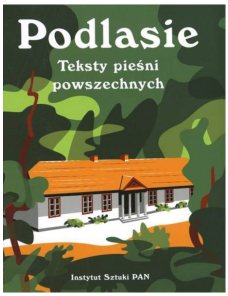
Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. Redaktor Ludwik Bielawski. T. 3. **Warmia i Mazury**. [Opracowali] Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak. Cz. 1. Pieśni doroczne i weselne. 268 s., nuty; Cz. 2. Pieśni balladowe i społeczne. 304 s., nuty; Cz. 3. Pieśni zalotne i miłosne. 255 s., nuty; Cz. 4. Pieśni rodzinne i taneczne. 281 s., nuty; Cz. 5. Pieśni religijne i popularne. 274 s., nuty, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2002.



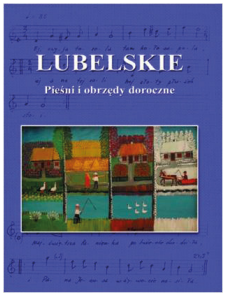


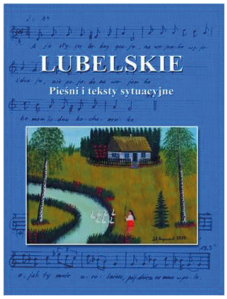
Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. Redaktor Ludwik Bielawski. T. 5. **Podlasie**. Janina Szymańska. Cz. 1. Teksty pieśni dorocznych. 686 s., mapa; Cz. 2. Teksty pieśni powszechnych. 705 s. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.

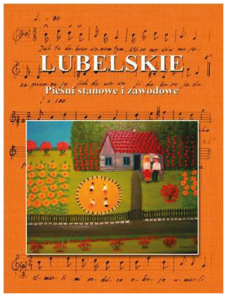


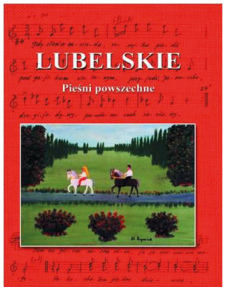


Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. Redaktor Ludwik Bielawski. T. 4. **Lubelskie**. Redaktor tomu Jerzy Bartmiński. Cz. 1. Pieśni i obrzędy doroczne, 537 s., il., mapy, nuty; Cz. 2. Pieśni i obrzędy rodzinne, 755 s., il., mapy, nuty; Cz. 3. Pieśni i teksty sytuacyjne, 665 s., il., nuty; Cz. 4. Pieśni powszechne, 716 s., nuty; Cz. 5. Pieśni stanowe i zawodowe, 435 s., nuty; Cz. 6. Muzyka instrumentalna, 373 s., il., mapy, nuty, Lublin: «Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia», 2011.









Валдемар Кулиговски
(Познань, Польша)

ПРОТЕСТАНТСКАЯ ЭТИКА И ДУХ ЭТНОГРАФИИ ОСКАР КОЛЬБЕРГ И ЕГО ТРУДЫ

Выдающийся исследователь народной культуры Оскар Кольберг не был первым этнографом в истории Польши, но заслуженно считается основателем польской этнографии. Современные исследователи его наследия не сомневаются, что труд О. Кольберга является беспрецедентным: «В этой области, в ту эпоху и в таком масштабе ни один европейский народ не обладал подобными источниками по истории культуры», – утверждает Агата Скруква [7: 5]. 33 тома этнографических текстов, опубликованных при жизни исследователя, а в общей сложности – около 86 томов (многие из них были разделены на отдельно издаваемые части) – это колоссальная работа, требующая понимания мотивации и ценностных ориентиров ученого, которому удалось реализовать столь грандиозный замысел.

В данной статье автор обращается к двум важным аспектам биографии ученого: религиозной принадлежности О. Кольберга и его семейному положению и пытается найти объяснение тому, как один человек – композитор и бухгалтер по образованию, не имея стабильного дохода, сумел создать многотомный труд, не имеющий аналогов в Европе.

Предки Кольберга не были родом из Польши. О непольском происхождении исследователя также свидетельствует и его фамилия. Родословная Кольбергов неизвестна, но принято считать, что этот род берет свое начало в городе Кольберг в современной Западной Польше (*польск*. Колобжег)[1] или в Швеции. Известно, что в восемнадцатом веке предки Оскара жили в Макленбургии. Отец – Кристоф Юлиус (*польск*. Кшыштоф Юлиуш) Генрих Кольберг – был немцем. Работал геодезистом в макленбургском городке Вольдегк, расположенном в 100 км на запад от Штетина (*польск*. Щецин) и 150 км на север от Бер-

[1] Город Кольберг имеется также в Баварии (*прим. ред.*).

лина. В 1796 г. он прибыл в Польшу и поселился в Варшаве, где в 1806 г. женился на восемнадцатилетней девушке. Его женой и матерью Оскара была Каролина Фредерика Меркуэр, француженка по происхождению. Следует добавить, что в их семье существовал культ польского языка (если кто-то из детей говорил что-то по-немецки, то в знак наказания он должен был бросить грош в специальную шкатулку), любили читать польскую романтическую поэзию.

Кольберги жили во дворе Варшавского университета, их соседями были известные ученые и артисты. Одним из друзей маленького Оскара был Фредерик Шопен, вместе они играли, ходили в гости, имели общего учителя игры на фортепиано. Отец О. Кольберга был назначен профессором университета по геодезии и топографии. Он – автор многих известных работ, в том числе *Атласа Польского Королевства*. Этой книгой впоследствии пользовался Оскар в своих этнографических экспедициях. До десятилетнего возраста О. Кольберг регулярно посещал занятия по фортепиано, затем – по композиции. Позже продолжил обучение в Берлине, где параллельно изучал музыку и бухгалтерию. Многие годы интерес к музыке, талант композитора сочетался в нем с профессией бухгалтера. Переломным моментом в жизни исследователя стал 1839 г., когда ученый впервые выбрался в пригород Варшавы и записал несколько народных песен.

Новое занятие захватило О. Кольберга целиком, результатом чего стала публикация первого собрания народных песен, появившегося в 1842 г. Он все чаще выезжал в села, новые нотации песен печатал в различных журналах. Увлечение собирателя влекло его все дальше: О. Кольберг записывал фольклор также во время путешествий в Берлин, Лейпциг, Прагу, Вену, Любляну, Загреб, Триест. Как сотрудник дирекции Варшавско–Венской железной дороги он имел возможность путешествовать по этому маршруту, чем, вероятно, пользовался. Таким образом он добрался до Великопольши на западе и до Подолья на востоке. В последующие годы собирал материалы в таких землях, как Поморье, Мазуры, Кашубы, Силезия, Полесье, Волынь, Литва, Червонная Русь, горные регионы Татр и Карпатской Руси.

Растущее собрание этнографических и фольклорных записей убедило О. Кольберга принять вызов судьбы, который определил всю его дальнейшую жизнь. Он решил издать многотомный труд, посвященный народной культуре всех регионов Речи Посполитой. Первый том появился в 1865 г., когда Оскару Кольбергу было уже за пятьдесят. В том же году в форме «Открытого письма» О. Кольберг представил свою исследовательскую программу. Предложенный им образец этнографической монографии должен был отразить широкий спектр тематики, обозначенной в общем названии издаваемых О. Кольбергом трудов: *«Народ. Его обычаи, образ жизни, язык, предания, пословицы, обряды,поверья, развлечения, песни, музыка и танцы».*

Стоит заметить, что формула подобного типа в Европе середины XIX в. являлась преобладающей в представлениях о культуре, и не только народной. Очень похожую формулу использовал, например, британский антрополог Эдвард Тэйлор, который несколько позднее, в 1871 г., дал собственное определение: «Культура, или цивилизация, рассматриваемая в широком этнографическом смысле, – это сложное целое, охватывающее знания, верования, искусство, нравы, права, традиции и привычки, полученные людьми, членами общества» [8: 1]. Определение Тейлора и формула О. Кольберга имеют много общего. Их стоит отнести к описательно-измерительным определениям культуры, которые не являются отражением представления о целостности явления или какой-либо его доминирующей черты, но состоят из набора отдельных элементов, совокупность которых и называется «культурой». До конца XIX в. это был стандартный тип мышления.

Составленная О. Кольбергом издательская программа предполагала 61 том. Исследователь не успел ее полностью реализовать. Но в целом за свою жизнь он опубликовал более 11 000 песен, помимо описания обрядов, традиций, сказок, легенд, данных о языке, верованиях, демографии, географии. Масштабный замысел был несопоставим с незначительными возможностями и средствами, какими он мог воспользоваться. Исследования финансировались в основном из собственных средств бухгалтера. Иногда О. Кольберг получал дотации от научных сообществ, но это, увы, были небольшие деньги. Его деятельность контролировалась российскими властями, что

порой усложняло сотрудничество с издателями. Например, в связи с репрессиями и конфискацией польской собственности после январского восстания 1864 г. не удалось организовать подписку на издание очередных томов.

В конце жизни, болея и осознавая, что ему не удастся полностью реализовать свой замысел, О. Кольберг начал яростно работать: только с 1882 по 1890 г. он опубликовал очередные 18 томов «Народа...». В 1889 г. научно-культурное общество Кракова организовало О. Кольбергу юбилейные торжества в связи с пятидесятилетием его научной деятельности. Мероприятие прошло под лозунгом «Слава Кольбергу!», на нем был подведен впечатляющий итог научных достижений весьма скромного в быту человека, которому тогда исполнилось 75 лет, тем не менее он продолжал активную деятельность до конца жизни. Годом позже Оскар Кольберг скончался, оставив в рукописях практически половину своих научных работ.

В существовавших ранее биографиях отмечались такие черты характера О. Кольберга, как трудолюбие и добросовестность, утверждая, что именно они стояли за гигантским исследовательским и редакторским проектом. Мы считаем, что на это нужно посмотреть в более широкой перспективе. Определенные черты характера, склонности и предпочтения, как правило, формируются под влиянием внешних факторов. В данном случае, эти факторы могут быть успешно реконструированы в контексте ценностной системы, известной как протестантская этика.

О. Кольберг был протестантом, более того, исповедовал каноны *Евангелической церкви*. Мы знаем, что он писал кантаты для нужд евангелической церкви и в своей научно-исследовательской работе часто ссылался на тесные контакты с местными пасторами. Его похоронили на Раковецком кладбище в Кракове (5 июня 1890 г.), церемонией руководил лютеранский пастор. До начала второй мировой войны в евангелистском костеле св. Марцина в Кракове находилась посвященная ему памятная доска с эпитафией. Членство в Евангелистской церкви повлекло за собой определенную образовательную модель, которая в 1904–1905 гг. была описана немецким социологом Максом Вебером. В сборнике эссе *Die protestantische Ethikund der Geist des Kapitalismus* (1934) Вебер представил протестан-

тизм как систему культурных ценностей, выражающуюся в реализующих ее людях с проекцией на систему социальных практик и этических норм [9].

С точки зрения немецкого социолога приоритетной ценностью для протестантизма является частное предпринимательство, выражение себя как можно полнее с помощью труда. Работа в такой системе воспринимается как основной инструмент жизненного уклада. Конечно, признания заслуживает только тяжелая, качественная и систематическая работа. Важно и то, чтобы работа выполнялась с удовольствием. Насколько высоко ценится «профессия–призвание» (*англ.* certain calling), настолько не приветствуется работа по принуждению. Работа по принуждению считается переходной и ее надо победить. В связи с этим смена профессии не считается чем-то неприличным, если ее целью является работа полезная и необходимая Богу. В рамках протестантской этики положительным считался человек, которого сегодня называли бы человеком, сделавшим себя (*selfmademan*). Очередным столпом протестантской системы ценностей был аскетический способ жизни. Это лучше всего выражается в снижении до минимума любых расходов, а также презрении к роскоши и показному богатству. Последнее было связано с еще одним типом аскетизма, на этот раз – сексуальным. Смысл и ценность сексуальных отношений между супругами определялись задачей деторождения. Другими важными качествами считались: честность, умение держать слово и просто человеческая порядочность. Самыми тяжелыми грехами считались: пустая трата времени, лень и бездумное потребление.

Жизнь Оскара Кольберга – особенно на ее ключевом этапе, связанном с работой этнографа и фольклориста, – также можно рассматривать в аспекте протестантской этики. Реализация масштабного исследовательского замысла требует достаточно большого и систематического труда. О. Кольберг мог бы вполне прожить и на государственной службе как бухгалтер, но он избрал деятельность, приносящую личное удовольствие, «профессию–призвание», работу на пользу общества. Сначала он действовал как этнограф – *selfmademan*. Все его биографы согласны с тем, что жил он скромно и мало обращал внимания на бытовые блага. Все свои средства он направлял на сбор и

публикации этнографических материалов, а также поддержку своей бедной племянницы Каролины Кольберг. Порой ученый вел почти аскетический образ жизни. Он всегда оставался верным главным ориентирам протестантской этики – героическому, тяжелому и систематическому труду на пользу Добра, который вовсе не являлся средством обогащения.

Рассматривая деятельность О. Кольберга в контексте протестантской этики, мы хотели бы подчеркнуть важную особенность: собранные материалы были подвергнуты нравственной, а порой и политической цензуре автора. В них включались также тексты, которые не всегда создавались в системе традиционной культуры. Вместе с тем, О. Кольберг избегал измышлений, манипуляций и имитаций.

Такое поведение в XIX в. не было чем-то обычным. Как отметил британский историк Эрик Хобсбаум: «Оказаться в собрании народных песен и сказок стремились многие поэты и композиторы, некоторым из них даже удалось сделать это» [5: 391]. Так называемые памятники романтического периода увлечения фольклором включают в себя многие тексты из разных регионов Европы. Среди них, например, литературное творение кельтского Гомера «*Песни Оссиана* Джеймса Макферсона» (1765). История богемского языка и литературы (*Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur)* Йозефа Добровского (1792) трактуется как первое сознательное проявление устной культуры чехов. Собрание песен в трех томах *Minstrelsyof the Scottish Border* шотландца Вальтера Скотта (1802–1803) представляет собой сочетание труда собирателя и поэта, который одновременно фиксировал народные песни и занимался творчеством (часть из этих ***баллад*** попала впоследствии в известные повести Вальтера Скотта, который в свою очередь высоко ценил идею репрезентации местного колорита). Поэтическая вариация немецкого народного творчества *Des Knaben Wunderhorn Людвига Ахима фон Арнимая* Клеманса Брентано (1805); двухтомный сборник сказок *Kinder- und Hausmärchen* братьев Гримм (1812–1815), в которых заметна собирательская работа Якоба Гримма и художественный вкус Вильгельма, что придает собранным текстам сказочный колорит; переработка старинной исландской саги *Frithiofssaga* Эсайас Тегнера (1825); таково и собрание норвежской народной прозы *Norske*

Folkeeventyr Петера Христена, Петера Асбьерсена и Йоргена Моэ (1841–1851). Каждый из представленных там текстов является вариацией, имитацией или вымыслом на тему народного творчества.

Почему манипулирование народными текстами было так популярно в то время? Сербский этнолог Иван Чолович указывает в этом на влияние политики [2: 85–94]. С начала XIX в. связи между политикой и фольклором были четко видны, и надо их воспринимать как элемент современной той эпохе истории и культуры Европы. И. Чолович утверждал, что политики обращались к фольклору и народной культуре по очень существенным причинам. Для возникающих национальных обществ народная культура имела огромное значение. Ее ценность основывалась на трех приписываемых ей факторах: народная культура воспринималась как коренная (то есть рожденная на родной земле), как подлинная (то есть чистая, в отличие от «грязной» городской культуры), а также первичная (давала возможность выражения исконных чувств и ценностей). Но, чтобы фольклор мог служить национальному возрождению, например в Шотландии, Германии, Норвегии, – он должен был подвергнуться отбору и «очищению». Целью подобных действий было достижение ***подлинного выражение национального духа***, без наслоений, эстетических изъянов и моральной двусмысленности. Только помещенный и обработанный таким образом фольклорный материал мог стать эффективным инструментом национальной политики.

Традиционные тексты фольклора и элементы народной культуры редко обладали качествами, востребованными политическими идеологами. В этом плане писатели и исследователи эпохи романтизма взяли на себя роль создателей произведений в стиле фольклора. Это течение получило название *оссианизм*. Образцом выстраивания национальной идентичности на основе фольклора, безусловно, являются «*Песни Оссиана»,* появившиеся в воображении поэта Джеймса Макферсона и позиционирующиеся как старинная кельтская поэзия. В Финляндии Элиас Лённрот (Elias Lönnrot) как бы реконструировал из разрозненных фольклорных текстов свою *Калевалу*. В Греции филолог Н. Г. Политис на подобной основе скомпоновал соб-

рание «оригинальных» текстов [4: 236]. На основе сербской народной песни поэт Вацлав Ханка «воссоздал» рукописи «старочешской» народной поэзии, которые якобы чудесным образом были найдены в Двур Кралове в 1817 г. В Париже в 1827 г. опубликовано собрание старой иллирийской поэзии, в оригинальность которой верили Вук Караджич, Александр Пушкин и Адам Мицкевич. Мнение поэтов изменило только признание автора этого собрания – Проспера Мериме – в том, что это была литературная шутка.

Похожим образом поступили Гавриль Дара и Риу, публикуя в 1887 г. в Палермо фрагменты «найденной» рукописи со староалбанскими поэмами [3: 141–142]. Джузеппе Кокчиара (Giuseppe Cocchiara) справедливо отметил, что существующие национальные государства (Англия, Франция) использовали фольклор в качестве инструмента для укрепления государственной самоидентичности; в то время как развивающиеся страны используют фольклор для формирования идентичности национальной [1: 281].

На фоне вышесказанного труды О. Кольберга и его подход к собирательской работе, а также публикации фольклорных текстов являются поистине уникальными. О. Кольберг фиксировал то, что слышал – часто, во многих вариантах – избегая стилизации, отбора или обработки. Оссианизм был для него чужд. Как писал ученый в одном из писем, народные песни «есть и будут сокровищницей, интересной для лингвистов и историков <...> и для ищущих правды, которая, как ужасное и прекрасное, сосуществует в песнях каждого народа. Публиковать песни такими, какие они есть, именно такими их должен представлять фольклорист, ничего не добавляя или убирая» [6: 61–62]. Тем не менее, сегодня мы видим некоторые ограничения в его методике: отсутствует возможность верификации собранного материала посредством классических полевых исследований, при этом можно быть уверенным, что мы имеем дело с подлинным материалом, а не с вымыслом.

Последняя тема, которую мы хотели бы представить, связана с еще одним фактом биографии О. Кольберга. Этот «человек–учреждение» не был женат. Мы не знаем, был ли его отказ от семейной жизни осознанным или нет, но видим его

последствия. Благодаря принятому решению О. Кольберг мог все свое время, весь энтузиазм и энергию, а также все свои средства вложить в этнографические и фольклорные исследования. История науки знает много знаменитых холостяков – Гераклит, Платон, Декарт, Локк, Паскаль, Спиноза, Лейбниц, Ньютон, Кант, Шопенгауэр, Ницше, Кьеркегор, Витгенштейн. Мы не будем здесь настаивать на превосходстве холостяков над людьми семейными для научной деятельности. Тем не менее, в поисках ответов на вопрос о возможности реализации гигантской научной работы одним человеком, мы не можем игнорировать и этот факт.

Как итог вышеизложенного приведем латинское изречение, заимствованное из Вергилия: *Labor omnia vinci tim probus* («Все побеждает упорный труд»). Эти слова превосходно иллюстрируют сущность труда Оскара Кольберга. Прекрасное образование, преданность работе, отказ от роскоши и деятельность на общее благо – необходимые условия для создания чего-то великого. Работы О. Кольберга содержат в себе все эти качества.

Литература

1. *Cocchiara, G*. Dzieje folklorystyki w Europie / przeł. W. Jekiel. Warszawa, 1971.

2. *Čolović, I*. Vox populi – vox naturae. Folklor kao sredstvo legitimisanja nacionalnog suvereniteta // Bordel ratnika. Folklor, politika i rat. Beograd, 2007. S. 85–94.

3. *Halili, R*. Naród i jego pieśni. Rzecz o oralności, piśmienności i epice ludowej wśród Albańczyków i Serbów. Warszawa, 2012.

4. *Herzfeld, M*. Folklore // Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology / ed. A. Barnard, J. Spencer. London; New York, 2000.

5. *Hobsbawm, E*. Wiek rewolucji. 1789–1848 / przeł. M. Starnawski, K. Gawlicz. Warszawa, 2014.

6. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 64: Korespondencja. Cz. 1 (1837–1876). Wrocław; Poznań, 1965.

7. *Skrukwa, A*. Oskar Kolberg 1814–1890. Poznań, 2014.

8. *Tylor, E. B*. Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. Vol. 1. London, 1871.

9. *Weber, M*. Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Tübingen, 1934.

Божена Мушкальска
(Вроцлав, Польша)

ЕВРЕЙСКАЯ ТЕМАТИКА В СОБРАНИИ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА*

Многовековое присутствие евреев на территории Польши привело к интенсивному культурному взаимодействию между коренными и еврейским этносами. Безусловно, связи между национальными группами существовали, несмотря на то, что евреи были изолированы и придерживались иных религиозных традиций (христианская доктрина также не способствовала сближению).

XIX в. на территории Речи Посполитой – это время расцвета хасидизма, основателем которого считается Бааль Шем Тов (Израэль бен-Элизер) (*Baal Szem Towa (Israela ben-Eliezera)*. Хасиды, противопоставляя себя раввинистическому иудаизму, в качестве важной составляющей своей концепции видели радость жизни, вызываемую религиозным экстазом. Главным средством достижения этого экстаза они считали пение, музыку и танец. Основу их музыкального репертуара составляли нигуны, исполняемые, как правило, без семантического текста с использованием характерных глоссолалий: ай, ой, йэ, бам, я-бам-бам, ти-ди-рам и т. п. Мелодии многих нигунов часто в основе своей имели нееврейское происхождение. Черпать звуки из «нечистого» (светского) источника, освящать их и переносить при помощи пения и танца в «небесный дворец музыки» для хасидов стало обязательной частью традиции.

Хасидскими общинами руководили цадики, которые, как правило, жили в богатых резиденциях, называемых ***dworam*** (усадьбами), в которых во время шабата и проходили совместные молитвы. Описание подобных практик, почерпну-

---

* Текст статьи был опубликован на польском языке: *Muszkalska, B*. Wątki żydowskie u Kolberga na tle kulturowo-historycznym // Polski Rocznik Muzykologiczny. 2014. S. 259–168; и в расширенной версии на английском: *Muszkalska, B*. Kolberg and Jewish Music // Musicology Today. 2014. № 11. S. 23–30.

тое из статьи С. Уляновской [17: 171], опубликовано в III томе *Mazowsze* [5: 360–361] и касается двора цадика в Парысуве. Кроме того, местечко Пшисуха, с именем которого связано существование так называемой пшисухской школы, также являлось важным центром хасидизма. Основателем школы считается Якуб Исаак, прозванный Святым евреем из Пшисухи. Его ученики стали основателями последующих династий.

Молились хасиды в домах или избах, называемых *штибли* или *клойзы*. При этом они громко пели нигуны, раскачивались, размахивали руками, танцевали. Такое поведение шокировало других, ассимилированных, сторонников моисеевой веры и казалось смешным наблюдающим за ними полякам. Подобное поведение было настолько распространено, что легло в основу стереотипа, сформировавшегося не только в отношении хасидов, но и евреев вообще. Глоссолалии, ассоциирующиеся с хасидскими нигунами, имеют место в большинстве текстов песен с еврейской тематикой, записанных О. Кольбергом.

Взаимовлияние музыки поляков и евреев можно связать с феноменом странствующих хазанов – канторов, которые путешествовали со своим хором по городам и весям, чтобы принимать участие в службах во время шабатов и праздников. Для жителей местечек и небольших городов возможность послушать гостящего в штетл кантора являлась настоящим событием. Творчество «профессиональных» певцов доставляло удовольствие людям, у которых не было возможности участвовать в крупных культурных мероприятиях. Влияние синагогального пения как в песнях, так и в мелодиях без текстов из кольберговского сборника очевидно.

В XIX в. также получило широкое распространение еврейское просветительское движение *хаскал*. Его идеолог Моисей Мендельсон был сторонником светского образования и выступал за интеграцию евреев в «цивилизованное» окружение. Согласно новой концепции синагогальной музыки хазаны стали соединять традиционные еврейские *моди* с музыкой европейских классических композиторов. В реформированных синагогах разрешалось использование инструментов и выступление смешанных хоров. Возможно, О. Кольберг сталкивался со сторонниками ***хаскала*** во время своей учебы в Берлине и Варша-

ве, где уже в 1802 г. была воздвигнута реформированная синагога на ул. Даниловичевской.

Еврейские темы были зафиксированы практически в каждом томе кольберговского собрания. Например, в описании свадебных капелл в Куявах и Покутье О. Кольберг упоминает, что важнейший инструмент в еврейских ансамблях – цимбалы [2: 199–212; 7: 1–2]. В томе *Lubelskie* можно найти заметку о группах еврейских музыкантов, которые, как и польские колядовщики, навещали дома во время праздника Трех волхвов со звездой: «<…> подходят с похожими шалостями, играют на инструментах и поют измененные колядки, забавляя таким образом народ» (согласно Юзефу Глудзиньскому [3: 111–112]). Скорее всего О. Кольберг дал описание Пурима с точки зрения стороннего наблюдателя, не понимающего символику поведения евреев: «Народ говорит, что евреи в ночь после масленицы сходят с ума, что ходят они тогда по улицам и полю, крича и стуча в барабан, издающий звук, совсем не похожий на звук барабана, используемого людьми при игре в корчмах. Действительно, звук глухой, обрывающийся, на хрип и сип проклятых похожий» [8: 40].

Образ еврея был обязательным в рождественских представлениях, «кулигах», так называемых краковских свадьбах, которые играли в шляхетных домах на масленицу, в весенних и пасхальных ритуалах, которые, как и рождественские игры, должны были обеспечить хороший урожай и достаток в доме, а также на свадьбах. Роль еврея в них часто заключалась в исполнении особенной, для данного случая предназначенной песни, а иногда и танца.

Однако лишь в немногих случаях можно допустить, что записанные О. Кольбергом песни были подлинно еврейскими. Скорее всего, это четыре песни на идиш, опубликованные в томах *Przemyskie* [9: 181–183]; *Góry i Pogórze* [10: 350]. В одной из песен *Och und meine schnelle Lufen*, записанной в Закопане, О. Кольберг указал фамилию информатора – Изак Энгель (*Izak Engel)*. В тексте и мелодике песен можно найти большинство черт, перечисленных Мейси Нульманом: 1) тематика связана с жизнью евреев; 2) использован язык идиш; 3) мелодика основана на молитвенных *моди* в различных ладах – минор-

ного, реже мажорного наклонения, что указывает на славянское влияние (отметим, что молитвенные *моди*, определяемые как «штайгер», лежат в основе мелодических импровизаций, на которые кладутся молитвенные тексты; их названия берут свое начало от инципитов молитв); 4) зачастую это может быть речитатив со свободной ритмикой либо двудольным или трехдольным метром, практикуется также смена метрики; 5) характерны форшлаги, трели, морденты, тремоло и сильная вибрация [13: 81].

Большая часть мелодий, записанных у евреев или адаптированных польскими музыкантами, представляет собой композиции без слов или определена Кольбергом как танцы. Здесь стоит вспомнить о массово открывающихся в XIX в. еврейских танцплощадках. «В Варшаве XIX века танцевальные залы такого рода назывались knaypies, – пишет Рут Рубин. Здесь проходили семейные торжества, которые плавно переходили в общее веселье. <…> молодые люди могли здесь без чьего-либо вмешательства веселиться даже в праздники и на шабат [14: 186–187]. Танец возглавлял *танцфюрер* – обычно молодой, веселый человек, с чувством ритма и сильным голосом. Танцу подыгрывали народные музыканты, которые не всегда были евреями. Еврейские танцы представлены в сборнике О. Кольберга *Chussyt*, они исполнялись хасидами, о чем свидетельствует примечание в скобках, «хасидим», который был опубликован в томе I *Mazowsze* [1: 87]. Танец с таким названием был особенно распространен в западной части Галиции и на Буковине, где находились большие поселения хасидов [15: 19, 31]. В записи О. Кольберга этот танец исполняют персонажи «Варшавского вертепа», с которым варшавские студенты навещали дома в Рождество. После «хусита» идет полька «Файгеле-Байгеле», стилизованная композиция Хенрика Хойнацкого (1817–1894) [1: 87].

Типичные черты еврейской музыки присущи мелодиям, записанным О. Кольбергом на еврейской свадьбе в Руде Гузовской [6: 161–162], а также в зафиксированном в Гузове еврейском танце с пометкой «Турецкий». Мелодия построена на минорных интонациях и, согласно нотации, насыщена орнаментикой. Однако О. Кольберг, не имея возможности ее зафиксировать подробно, записал упрощенную версию мелодии.

В ряду мелодий без текста можно найти образцы с определениями «Еврейская мазурка», «Еврей, еврейчик и еврейка», принадлежащие, скорее всего, к категории танцев, которые по мысли Гражины Домбровской [1], были заимствованы у еврейского народа и надолго вошли в репертуар польских музыкантов.

Неизвестно, играли ли для Кольберга еврейские музыканты, но не исключено, что исполнение еврейских мотивов явилось основой для нотаций, которые не были обозначены как еврейские. По мнению выдающегося исследователя клезмерской музыки Генри Сапозника, еврейские музыканты из восточной Европы в XIX в. играли, главным образом, нееврейскую музыку. Как и их соотечественники в других частях Европы, они присваивали себе танцевальную музыку окружающей их культуры [15: 15].

Несмотря на то, что данные в сборниках Оскара Кольберга весьма условны в качестве источника еврейской музыкальной культуры, тем не менее, для польских и еврейских этнографов они обладают огромной научной ценностью. Их важность состоит не только в богатстве представленных ученым материалов, но и в том, что неэлитарная культура, как правило, не оставляющая после себя фиксированных памятников и требующая изучения опосредованных источников, заняла свое место в собрании великого исследователя и в мировой культуре.

Литература

1. *Dąbrowska, G.* Taniec w polskiej tradycji. Warszawa, 2005/2006.

2. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 4: Kujawy. Cz. 2. Wrocław; Poznań, 1962.

3. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 6: Lubelskie I. Wrocław; Poznań, 1962.

4. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 24: Mazowsze. Cz. 1. Wrocław; Poznań; Kraków, 1963.

5. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 26: Mazowsze. Cz. 3. Wrocław; Poznań, 1963.

6. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 41: Mazowsze. Cz.4. Wrocław; Poznań, 1969.

7. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 31: Pokucie III. Wrocław; Poznań, 1963.

8. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 33: Chełmskie I. Wrocław; Poznań, 1964.

9. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 35: Przemyskie. Wrocław; Poznań, 1964.

10. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 45: Góry i Pogórze II. Wrocław; Poznań, 1968.

11. *Muszkalska, B*. Problem modusu w aszkenazyjskich śpiewach synagogalnych // Muzyka. 2004.

12. *Nowak, T*. Wątki żydowskie w XIX-wiecznej polskiej kulturze muzycznej w świetle zbiorów Oskara Kolberga // Polski Rocznik Muzykologiczny. 2006.

13. *Nulman, M*. Concise Encyclopedia of Jewish Music. New York; St. Louis; San Francisco, 1975.

14. *Rubin, R*. Voices of a People. The Story of Yiddish Folksong, Urbana and Chicago, 1963.

15. *Sapoznik, H*. Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World. New York, 1999.

16. *Tokarska-Bakir, J*. Żydzi u Kolberga // Rzeczy mgliste. Eseje i studia. Sejny, 2004.

17. *Ulanowska, S*. Z ziemi czerskiej // Czas. 1884. № 171.

Томаш Новак
(Варшава, Польша)

ОПИСАНИЯ ТАНЦЕВ В СОБРАНИИ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА

Непреходящая ценность зафиксированного Оскаром Кольбергом собрания народных танцев становится очевидной при его рассмотрении в контексте исследований польской танцевальной традиции.

Несмотря на систематическое обучение национальным танцам, принятое в средних и высших учебных заведениях Речи Посполитой, начиная со второй половины XVII в., интерес к теории танцевального искусства сформировался лишь к концу XVIII в. в школах при Комиссии Народного Образования (КНО). О данном факте свидетельствует предназначенный для гимназий города Плоцка документ 1786 г., в котором генеральные инспекторы КНО Валериан Богданович и кс. Бонифаций Гарицкий сообщали, что в школах обращали внимание на «истоки танца, различие современных и давних танцев, на разнообразие танцев предков»[1]. Научная мысль была сосредоточена, прежде всего, на истории танца, в то время как современные явления рассматривались лишь в сравнительном контексте. Вероятно, это связано с использованием английской, французской, немецкой литературы, так как польские документы XVIII в., посвященные танцу, не были известны.

В начале XIX в. центрами, которые занимались изучением национальной хореографии, были Варшавский королевский университет и Общество друзей науки. Первыми исследованиями, посвященными популярным среди различных слоев населения танцам, их национальным шляхетским и мещанским вариантам, явились фрагменты книги Юзефа Эльснера «*Диссертация о ритмичности и метричности польского языка*»[2]. Ряд значительных работ польских авторов о народной хореографии

---

[1] *Prosnak, J.* Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku. Kraków, 1955. S. 219.

[2] *Elsner, J.* Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególniéy o wierszach polskich we względzie muzycznym. Cz. 1 przez Józefa Elsnera z przykładami rzecz obiaśniaiącemi przez Kazimierza Brodzińskiego. Warszawa, 1818.

открывает диссертация Казимира Бродзинского «*О польских танцах (полонез, краковяк, мазурка, козак)*»[3]. Как и в изданной за девять лет до этого поэме *Wiesław*[4], он описывает некоторые элементы танцевальной музыки, основные движения, фигуры, жесты и композиционные ориентиры хореографии. Автор также касается проблем исторических танцев, обращает внимание на их происхождение и процессы трансформации некоторых их видов. Однако К. Бродзинский не разделяет салонные и корчемные танцы из различных регионов страны, тем самым обобщая их типологию. Подобный способ описания преобладал в польской хореографической литературе вплоть до 30-х гг. XX в.

Важное место среди исследований того времени занимают аналитические разделы двух литературно-исторических работ Лукаша Голембиовского «*Игры и забавы*» (1831), «*Польский народ...*» (1830)[5], содержащие обширные этнографические сведения. Широкий научный резонанс получила относящаяся к салонно-театральной литературе книга Кароля Чернявского «Характеристика танцев от Кароля Чернявского» (1847), переизданная в 1860 г.[6]. Автор дает подробное описание деревенских танцев, считавшихся в то время национальными, фиксирует характерные движения и размещение танцоров в пространстве. К. Чернявский также представляет танцы в широком географическом и функциональном контексте, что является новаторским подходом для той эпохи.

О. Кольберг начал свою исследовательскую карьеру во время особой популярности К. Чернявского и его научных работ. Будучи студентом Варшавского лицея, О. Кольберг имел воз-

---

[3] *Brodziński, K.* O tańcach polskich (polonez, krakowiak, mazurek, kozak) // Melitele. 1829. № 1. S. 93–101.

[4] *Brodziński, K.* Wiesław: sielanka krakowska. Warszawa, 1820.

[5] *Gołębiowski, Ł.* Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony. Warszawa, 1830; *Gołębiowski, Ł.* Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowincyach. Warszawa, 1831.

[6] *Czerniawski, K.* Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego. Warszawa, 1847; *Czerniawski, K.* O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie. Warszawa, 1860.

можность слушать лекции и пользоваться опубликованными трудами «обожаемого» варшавской молодежью К. Бродзинского. В зрелом возрасте О. Кольберг уже хорошо знал работы всех вышеупомянутых авторов и неоднократно ссылался на них в своих монографиях, о чем свидетельствуют многочисленные описания национальных танцев[7], цитаты из книг и статей К. Бродзинского, К. Чернявского, Л. Голембиовского[8]. Кольберг обращался также к работам других авторов, иногда описывающих традиционные танцы[9], и, к сожалению, вслед за ними повторял допущенные ошибки и упрощения. Так, в течение длительного периода ученый вслед за К. Чернявским ставит знак равенства[10] между *куявяком* и *обереком* (на что отчасти могла оказать влияние практика постепенного перехода *куявяка* в *оберек*, известная в Куявах[11]). На основании присланных замечаний[12] и собранной из газет[13] информации Оскар Кольберг обозначил различия между *обереком* и *куявяком* только около 1867 г. согласно темпу исполнения.

---

[7] *Kolberg, O.* Polskie tańce ludowe w dziełach Oskara Kolberga / wypisy, oprac. M. Drabecka. [Warszawa: s. n.], 1963. S. 8.

[8] *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya VI: Krakowskie. Cz. 2. Kraków, 1873. C. 367–374; *Kolberg, O.* Mazowsze. Obraz etnograficzny. T. 2: Mazowsze Polne. Cz. 2. Kraków, 1886. S. 284–298; *Kolberg, O.* Dzieła Wszystkie. T. 55: Ruś Karpacka. Cz. 2 / red. M. Tarko. S. 414.

[9] Например, следующие авторы: Władysław Anczyc, Edward Chłopicki, Juliusz Chodorowicz, Balthasar Hacquet, Bartłomiej Harbuzowski, Jan Kleczyński, Kornel Kozłowski, Józef Mączyński, Kazimierz Władysław Wójcicki. См.: *Kolberg, O.* Lud… Serya VI. Op. cit. S. 374–376; *Kolberg, O.* Mazowsze. Op. cit. S. 298–301; *Kolberg, O.* Dzieła Wszystkie. T. 45: Góry i Pogórze. Cz. 2 / red. E. Miller. Wrocław; Poznań, 1968. S. 353–354; *Kolberg, .O.* Dzieła Wszystkie. T. 55: Ruś Karpacka. Cz. 2 / red. M. Tarko. S. 413–416.

[10] См.: *Kolberg, O.* Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I. Warszawa, 1857. S. VIII.

[11] *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya IV: Kujawy. Cz. 2. Warszawa, 1867. S. 204.

[12] *Kolberg, O.* Lud… Serya IV. Op. cit. S. 202.

[13] *Kolberg, O.* Mazowsze..., Mazowsze Polne. Cz. 2. S. 298.

Уже в начале своей исследовательской деятельности О. Кольберг оказался первым, кто стал записывать танцевальные мелодии (с вариантами) и информацией об их региональном происхождении. В ранний период польской музыкальной фольклористики известен только один случай нотирования танцевальных мелодий, когда в 1819 г. под Цешином группа местных собирателей фольклора, вдохновленных австрийским Обществом друзей музыки (Вена), зафиксировала несколько танцевальных наигрышей[14]. В фольклорных сборниках того времени только каждая десятая, а то и каждая двадцатая песня была записана с мелодией, при этом оставляя танцевальные наигрыши в стороне. Естественно, в XIX в. появлялось огромное количество мазурок, краковяков, куявяков и обертасов, однако, это были, в лучшем случае, авторские версии либо утилитарные мещанские реинтерпретации деревенского репертуара. О. Кольберг также сочинял произведения «в сельском стиле» и делал обработки народных напевов, однако в своем творчестве и популяризаторской деятельности он использовал мелодии, записанные им же во время экспедиций. В 1857 г. ученый изменил свой подход к традиционному искусству и опубликовал 466 транскрипций танцевальных наигрышей, общее количество которых превышает количество всех ранее изданных мелодий. Следует напомнить, что при жизни автора было опубликовано не более десяти томов, содержащих разделы, посвященные танцевальным мелодиям[15]. В свою очередь, количество нотаций танцевальных наигрышей, так и

---

[14] *Londzin, J.* Poezja ludowa // Zaranie Śląskie. 1930. № 4. S. 170; *Pośpiech, J.* Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do roku 1939). Warszawa; Wrocław, 1977. S. 3.

[15] Например, в томах, подготовленных к печати, самим автором: *Kolberg, O.* Pieśni ludu polskiego… Op. cit. S. 309–448; *Kolberg, O.* Lud…, Serya IV. Op. cit. S. 213–260; *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya VI: Krakowskie. Cz. 2. Kraków, 1873. S. 381–516; *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XIII:. W. Ks. Poznańskie. Cz. 5, Kraków, 1880. S. 79–178; *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia,

оставшихся в виде рукописей, превышает число опубликованных при жизни[16].

Коллекция Оскара Кольберга поражает не только объемом музыкального материала. Содержащиеся в нем авторские описания танцев приобретают особую важность. Если в публикации 1857 г. мы найдем только краткую и неточную характеристику нескольких наименований танцев[17], подобно тому, как это делали предшественники ученого, то, начиная с 1865 г.,

---

mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XVII: Lubelskie. Cz. 2. Kraków, 1884. S. 16–64; *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XIX: Kieleckie. Cz. 2. Kraków, 1886. S. 1–130; *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XXI: Radomskie. Cz. 2. Kraków, 1888. S. 97–137; *Kolberg, O.* Lud ... Serya XXII: Łęczyckie. Kraków, 1889. S. 184–254; *Kolberg, O.* Mazowsze. Obraz etnograficzny. T. 2: Mazowsze Polne. Cz. 2. Kraków, 1886. C. 167–256; *Kolberg, O.* Mazowsze. Obraz etnograficzny. T. 3: Mazowsze Leśne. Kraków, 1887. S. 309–336; *Kolberg, O.* Pokucie. Obraz etnograficzny. T. 3. Kraków, 1888. S. 1–78; *Kolberg, O.* Przemyskie. Zarys etnograficzny. Kraków, 1891. S. 193–198.

[16] Достаточно будет перечислить только те тома серии Dzieła wszystkie, представляющие танцевальный репертуар, которые были изданы после смерти исследователя: *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie T. 39: Pomorze / red. J. Burszta. Wrocław; Poznań, 1965. S. 251–258; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 41: Mazowsze. Cz. 6 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1969. S. 129–142, 294–412, 547–578; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 41: Mazowsze. Cz. 7 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1970. S. 131–184; 292–310; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 43: Śląsk / red. A. Skrukwa, E. Krzyżaniak. Wrocław; Poznań, 1965. S. 65–69; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 46: Kaliskie i Sieradzkie / red. D. Pawlak, A. Skrukwa. Wrocław; Poznań, 1967. S. 387–460; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 50: Sanockie-krośnieńskie. Cz. 2 / red. A. Skrukwa. Wrocław; Poznań, 1972. S. 403–442; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 48: Tarnowskie-Rzeszowskie / red. J. Burszta. Wrocław; Poznań. 1967. S. 247–257; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 47: Podole / red. D. Pawlakowa. Poznań, 1994. S. 221–242; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 57/2: Ruś Czerwona. Cz. 2. Z. 2 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1979. S. 1190–1246; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 45: Góry i Pogórze. Cz. 2 / red. E. Miller. Wrocław; Poznań, 1968. S. 355–446.

[17] *Kolberg, O.* Pieśni ludu polskiego… Op. cit. S. VIII–IX.

в издаваемых им региональных монографиях автор описывает танцы в контексте повествования о традиционных обычаях и обрядах[18], а в дальнейшем более обстоятельно оговаривает последовательность танцев и ситуацию их исполнения[19]. В частности, это касается танцев, которые он лично наблюдал во время экспедиций. Примеры тому можно найти в куявском, краковском или познаньском томах. Такое внимание Кольберга к фиксированию танцев было созвучно с принятой в тот момент Программой, опубликованной им в газете Biblioteka Warszawska. В ней ученый призывал к собиранию народных танцев (их описанию и нотированию), а также, если возможно, обрядов, в частности – свадьбы, подробно, со всеми церемониями, музыкой, танцами, забавами в корчме <...>[20]. Образец подобной фиксации О. Кольберг опубликовал в 1867 г. в куявской монографии, где описал не только порядок движений и контекст танцевальной ситуации, но и обратил внимание на народную терминологию, а также подробно зафиксировал хореографическую технику[21]:

«Покрутившись в течение некоторого времени, исполнитель, а за ним и целая группа танцующих, кладут свою левую руку (когда правая свободная) на талию танцовщицы, которая берет партнера правой рукой за пояс, левая – свободная; вдруг останавливается ненадолго перед скрипачом и, пропев ему *оберка*, который хочет, чтобы тот сыграл, или, пропевая ему еще издали без остановки во время танца, крикнет резко и громко: *k'seb*, *nakseb*, *naksóbkę* (т. е. к себе, навстречу друг другу, поворот налево), окружит свою партнершу сзади с левой руки, в то время как целое шествие идет за ним в противопо-

---

[18] См.: *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya I: Sandomierskie. Warszawa, 1865.

[19] *Kolberg, O.* Lud…, Serya IV. Op. cit. S. 199–212; *Kolberg, O.* Lud... Serya VI. Op. cit. S. 376–380.

[20] *Kolberg, O.* List otwarty. Do Redakcyi Biblioteki Warszawskiéj // Biblioteka Warszawska. 1865. № 1. S. 307–308.

[21] *Kolberg, O.* Lud… Serya IV. Op. cit. S. 199–201.

ложную сторону, т. е. в левую, или, быстро двигаясь поочередно то в левую, то в правую сторону, и только тогда, принимая направление от правой к левой руке (мужчины), с провозглашением – *Мазур!*, начинается обертас, однако без присущей этому танцу мазурской замашистости...»[22].

В то же время О. Кольберг интересовался связями между терминологией и хореографической техникой, искал критерии для дифференциации жанров. К сожалению, новейшие исследования показали, что очевидные на первый взгляд связи при сравнении с подобными из разных уголков данного региона имеют множество вариантов, противоречащих первоначальным выводам:

«Под Влоцлавком однако (как и во многих местах Повисля и в направлении Палуков), наоборот: *куявяком* часто называют танец, следующий после *ходзоного* [буквально – ходящего] – [*chodzony*], который идет по направлению *naksebkę* [*к себе*], <...>. А *обертас* [*obertas*], т. е. быстрая *мазурка* [*mazurek*], бывает, идет вправо *odsibka* [*от себя*], в третьей, наиболее подвижной части, оба партнера держат одной рукой друг друга за пояс, вторая рука – свободна. Считается, что изменение направления может быть свободным (в зависимости от направления предшествующего *ходзоного*, который также по желанию танцоров может идти nakseb или naodsib [влево или вправо], и влияет не столько на название танца, сколько на способ исполнения и на изменения скорости движений»[23].

Оскар Кольберг, получивший основательное музыкальное образование, не ограничился только расхожими для тех времен характеристиками типа «задумчивая, милая и приятная» или «печальная и задумчивая (но быстрая)» музыка[24]. Кратко характеризируя мелодику как верную «общим чертам музыки великопольской»[25], он дает более точную информацию относительно темпа и ритма:

---

[22] *Kolberg, O*. Lud… Serya IV. Op. cit. S. 201–202.

[23] Ibidem. S. 204–205.

[24] Ibidem. S. 205–206.

[25] Ibidem. S. 206.

«Темп этого движения в среднем может быть записан следующим образом: Ходзоный ♪ = 100–120 М. М., Куявяк более спокойный ♪ = 120–140 М. М., более быстрый ♪ = 140–160 М. М., Обертас ♪ = 160–180 М. М. <...>; трехдольная ритмика с одинаковой силой каждой доли в такте (ритмические доли соответствуют тактовой); иногда дробятся (часто staccato) на 6 равных меньших частей, дробятся на тройки и на еще меньшие длительности, варьированные синкопами и акцентами на слабые доли, что придает им в итоге большую подвижность, близкую мере tribrachys»[26].

Чрезвычайная любознательность О. Кольберга (недоступная его современникам) совпала с периодом всеобщего интереса к традиционному деревенскому танцу, о чем свидетельствуют деятельность сотрудников О. Кольберга и многочисленные газетные статьи на народоведческие темы, например в газетах «Народ» [Lud], «Висла» [Wisła], в «Иллюстрированном еженедельнике» [Tygodnik Illustrowany]. Изменение подхода к проблематике отображено также в стилистике танцевальной иконографии. Начало исследовательской деятельности О. Кольберга совпало с периодом популярности творчества Викентия Смоковского, Михала Стаховича, представителей варшавской школы, большинство из которых были сотрудниками О. Кольберга, к примеру – Францишка Костжевского, Войцеха Герсона, Владислава Бакаловича, Хенрика Пиллати. В свою очередь завершение деятельности О. Кольберга совпало с периодом изучения сельских забав и танцев как со стороны ученых, представляющих мюнхенскую школу (напр. Юзеф Хелмоньский), так и краковских «хлопоманов» (любителей крестьян): например, Влодзимежа Тетмайера и Винсента Водзиновского.

Исследовательская проницательность позволила О. Кольбергу ввести в научный обиход представления о функционирующих в польских этнографических регионах своего рода танцевальных сюитах, отражающих сценарий танцевального действа:

---

[26] Ibidem. S. 204–206.

Таблица 1. Список названий региональных танцевальных сюит, в состав которых входили танцы типа ходзоного, вместе с названиями их составляющих частей.

Регион	**Определение сюиты**	**I танец**	**II танец**	**III танец**
Вонгровецкий[27]	Polski Wolny Dokoła	Do–przodka ‘osiemnaście’	Chodzony	Ksebka
Познаньский[28]	-	Chodzony	Ksebka Odsibka	Wiatrak
Плешевский Кротошинский[29]	Na okrąż	*Polezon’aPolizon’a*	Odsibka *Ćwetryt* *(Zweitritt)* *Smykany* (*Zmykany*)	Wiatrak
Островский[30]	-	Mazur	Wiatrak Obertas	Smykanie Neutr (Polonez)
Куявы[31]	Okrągły	Chodzony Polski Łażony	Odsibka Ocibka Kujawiak	Ksebka Mazur Obertas
Келецкий[32]	-	Wolny Obchodny Polski	Mazur Drobny	Obertas Krakowiak
Люблинский[33]	-	Polonez	-	Obertas

Отличительной чертой О. Кольберга, по сравнению с его предшественниками, было стремление не только описать наиболее характерные национальные танцы, но и сформировать представление о целой палитре танцевальных жанров. О. Кольберг фиксировал различную информацию о традиционных тан-

---

[27] *Kolberg, O.* Lud… Seria XIII. Dz. cyt. S. IV, VI, IX.

[28] Ibidem. S. V.

[29] Ibidem. S. X.

[30] Ibidem. S. X.

[31] *Kolberg, O.* Lud… Seria IV: Kujawy. Cz. 2. Warszawa, 1867. S. 204.

[32] Kolberg O., Lud… Seria XVIII. Dz. cyt. S. 68; *Kolberg, O.* Lud… Seria XX. Dz. cyt. S. II–III.

[33] *Kolberg, O.* Lud… Seria XVII: Lubelskie. Cz. 2. Dz. cyt. S. III–IV.

цах, дополняя ее материалами, собранными во время собственных полевых исследований. Так, помимо танцев, признаваемых в качестве национальных, ему удалось описать танцы второстепенного значения, такие, как dyna[34] [дыня], drabant[35] [драбант], kowal-kołodziej[36] [коваль-колесник], przodek [передок], szot [шот], wielkiwiatrak [большая мельница] и wiwat[37] [виват]. Кроме этого, он прекрасно охарактеризовал танцы инонациональных восточных регионов бывшей Речи Посполитой, особенно, Литвы, Беларуси (kiepurele, žoliniélis, skuscinka, pasiutelis, tancus, dżygun)[38] и Украины (танец Czuryły [танец Чурилы], czabaraszka [чабарашка], kołomyjka [коломыйка], horodenka [городенка], wertak [вертак], czoban [чобан], serpen [серпень], kozak [казак], hajduk [гайдук], wołoch [волох], arkan [аркан], madziar [мадьяр], szumka [шумка], zawierucha [завируха], serban [сербан][39]). Он придавал огромное значение забавам, в том числе танцевальным (напр. ptaszek [птичка], baran[40] [баран],

---

[34] *Kolberg, O.* Lud… Serya XXII. Op. cit. C. VI–VIII; *Kolberg, O.* Mazowsze..., Mazowsze Polne. Cz. 2. S. 298.

[35] *Kolberg, O.* Mazowsze..., Mazowsze Polne. Cz. 2. Op. cit. S. 297–298; *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XXIII: Kaliskie. Cz. 1. Kraków, 1890. S. 189.

[36] *Kolberg, O.* Lud… Serya IV. Op. cit. S. 207–208; *Kolberg, O.* Lud… Serya XXII. Op. cit. S. 228, 236.

[37] *Kolberg, O.* Lud… Serya XIII. Op. cit. S. III–XIII; *Kolberg, O.* Lud… Serya IV. Op. cit. S. 207, 212.

[38] *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 53: Litwa. Poznań; Wrocław, 1966.

[39] *Kolberg, O.* Pokucie. Obraz etnograficzny. T. 3. Kraków, 1888. S. 1–8; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 55: Ruś Karpacka. Cz. 2. S. 413–416; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 47: Podole / red. D. Pawlakowa. Poznań, 1994. S. 219; *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 57/2: Ruś Czerwona. Cz. 2. Z. 2 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1979. S. 1188–1190.

[40] *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya X: W. Ks. Poznańskie. Cz. 2. Kraków, 1880. S. 326–327.

myszka[41] [мышка], zylman[42] [зильман], fryzowanaczapka[43] [крученая шапка]), как составляющему элементу пастушьей культуры и важному средству введения в местную танцевальную культуру.

Материалы О. Кольберга, в особенности собранные в последнюю четверть его жизни, являются уникальной хроникой того времени, хотя, как известно, далеко не исчерпывающей. Его наследие позволяет в значительной мере определить географический диапазон и перспективу изменений танцевального репертуара как в отношении хореографической техники, так и танцевальных жанров, а также глубже, критически вникнуть в проблемы народной терминологии. Собранные ученым материалы могут служить основой для сравнительных и ретроспективных исследований. Имеет смысл также в более широких масштабах сопоставить собрание танцев О. Кольберга, относящееся к восточным территориям бывшей Речи Посполитой (прежде всего, Литвы, Беларуси, Украины), с исследованиями современных ученых этих стран. Сегодня собрание О. Кольберга может быть источником для реконструкции танцевального репертуара, который начал исчезать еще при жизни великого этнографа.

Литература

1. *Brodziński, K*. Wiesław: sielanka krakowska. Warszawa, 1820.

2. *Brodziński, K*. O tańcach polskich (polonez, krakowiak, mazurek, kozak) // Melitele. 1829. № 1. S. 93–101.

3. *Czerniawski, K*. Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego. Warszawa, 1847.

4. *Czerniawski, K*. O tańcach narodowych naszych z poglądem histo-

[41] *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 50: Sanockie-krośnieńskie. Cz. 2 / red. A. Skrukwa. Wrocław; Poznań, 1972. S. 403–404.

[42] *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 46: Kaliskie i Sieradzkie / red. D. Pawlak, A. Skrukwa. Wrocław; Poznań, 1967. S. 541.

[43] *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. T. 41: Mazowsze. Cz. 7 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1970. S. 604–606.

rycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie. Warszawa, 1860.

5. *Elsner, J.* Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególniéy o wierszach polskich we względzie muzycznym. Cz. I. Przez J. Elsnera z przykładami rzecz obiaśniaiącemi przez Kazimierza Brodzińskiego. Warszawa, 1818.

6. *Gołębiowski, Ł.* Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony. Warszawa, 1830.

7. *Gołębiowski, Ł.* Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowincyach. Warszawa, 1831.

8. *Kolberg, O.* Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I. Warszawa, 1857.

9. *Kolberg, O.* List otwarty. Do Redakcyi Biblioteki Warszawskiéj // Biblioteka Warszawska. 1865. № 1. S. 307–308.

10. *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya I: Sandomierskie. Warszawa, 1865.

11. *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya IV: Kujawy. Cz. 2. Warszawa, 1867.

12. *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya VI: Krakowskie. Cz. 2. Kraków, 1873.

13. *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya X: W. Ks. Poznańskie. Cz. 2. Kraków, 1880.

14. *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XIII: W. Ks. Poznańskie. Cz. 2. Kraków, 1880.

15. *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XVII: Lubelskie. Cz. 2. Kraków, 1884.

16. *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XIX: Kieleckie. Cz. 2. Kraków, 1886.

17. *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XXI: Radomskie. Cz. 2. Kraków, 1888.

18. *Kolberg, O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XXII: Łęczyckie. Kraków, 1889.

19. *Kolberg, O*. Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XXIII: Kaliskie. Cz. 1. Kraków, 1890.

20. *Kolberg, O*. Mazowsze. Obraz etnograficzny. T. 2: Mazowsze Polne. Cz. 2. Kraków, 1886.

21. *Kolberg, O*. Mazowsze. Obraz etnograficzny. T. 3: Mazowsze Leśne. Kraków, 1887.

22. *Kolberg, O*. Pokucie. Obraz etnograficzny. T. 3: Kraków, 1888.

23. *Kolberg, O*. Przemyskie. Zarys etnograficzny. Kraków, 1891.

24. *Kolberg, O*. Polskie tańce ludowe w dziełach Oskara Kolberga: wypisy / oprac. M. Drabecka. Warszawa, 1963.

25. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 39: Pomorze / red. J. Burszta. Wrocław; Poznań, 1965.

26. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 41: Mazowsze. Cz. 6 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1969.

27. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 42: Mazowsze. Cz. 7 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1970.

28. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 43: Śląsk / red. A. Skrukwa, E. Krzyżaniak. Wrocław; Poznań, 1965.

29. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 45: Góry i Pogórze. Cz. 2 / red. E. Miller. Wrocław; Poznań, 1968.

30. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 46: Kaliskie i Sieradzkie / red. D. Pawlak, A. Skrukwa. Wrocław; Poznań, 1967.

31. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 47: Podole / red. D. Pawlakowa. Poznań, 1994.

32. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 48: Tarnowskie-Rzeszowskie / red. J. Burszta. Wrocław; Poznań, 1967.

33. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 50: Sanockie-Krośnieńskie. Cz. 2 / red. A. Skrukwa. Wrocław; Poznań, 1972.

34. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 53: Litwa. Poznań; Wrocław, 1966.

35. *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. T. 55: Ruś Karpacka. Cz. 2 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1979.

36. Kolberg, O. Dzieła wszystkie. T. 57/2: Ruś Czerwona. Cz. 2. Z. 2 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1979.

37. *Londzin, J*. Poezja ludowa // Zaranie Śląskie. 1930. № 4.

38. *Pośpiech, J*. Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do roku 1939). Warszawa; Wrocław, 1977.

39. *Prosnak, J*. Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku. Kraków, 1955.

Галина Тавлай
(Санкт-Петербург)

ОСКАР КОЛЬБЕРГ И ЕГО БЕЛОРУССКИЕ ШТУДИИ

Дебют Оскара Кольберга – этномузыковеда, этнографа-слависта, композитора состоялся в 1841 году на страницах журнала Biblioteka Warszawska, в котором была напечатана его первая рецензия на собрание словацкого и польского фольклора в контексте их музыкального содержания.

Уже в первых строках этой публикации читаем: «До сих пор они – то есть славянские песни, – ценились только со стороны текста и *немых* (записанных рукой, читаемых глазами в книжном издании, – *Г. Т.*) слов, *не обращая внимания на звуки и мелодии.* Между тем, смел бы утверждать, в большем своем числе собственно мелодия становится сущностью песни, а слова – простое только дополнение к ней... Есть много песен, которые только по причине красивой, наполненной чувством, насквозь пронизывающей мелодии становятся ценными и распространенными и которых слова оставляют слушателя холодным и безразличным».

Отметим, что тонко ощущающего мир художника в О. Кольберге всегда дополняет исследователь, для которого всегда было очевидным, что песня живет в народном быту не сама по себе, но в неразрывном единстве с обычаями, играми, легендами, другими сокровищами народной культуры.

По работам 1843–1857 годов особенно заметно, что писательский талант О. Кольберга питает его творчество как композитора и этномузыковеда-исследователя. В этот период он целиком отдает себя композиции и этнографии. Абсолютное большинство его произведений сочинено в народном (по польски – *вейском*, т. е. сельском) стиле. Однако все аутентичные мелодии, записанные и опубликованные ученым – польские, литовские, чешские, словацкие, дополнены, как это было общепринято, *скромным фортепианным аккомпанементом* с целью расширения текущего репертуара домашнего музицирования и ознакомления любителей музыки с народными песнями и мелодиями танцев. Если О. Кольберг и пишет какие-то

литературные тексты, то это в основном комментарии к опубликованным им же самим народным мелодиям. Особый жанр творчества составляют его литературные сочинения-исповеди, связанные с самыми разными обстоятельствами, в том числе – по случаю смерти близких друзей. Такова публикация 1849 г., некролог Фредерику Шопену. Десятью годами позже Оскар Кольберг вернется к этой теме и создаст один из лучших в своем литературном наследии шедевров – более сдержанный, менее экзальтированный – о Шопене для Современной Энциклопедии Оргельбрандта. Издание выходило с 1859 по 1868 год, и О. Кольберг являлся постоянным его автором. Круг вопросов, занимающих его, весьма широк – происхождение музыки, терминология, описания музыкальных инструментов (выполнены по современной и ныне классификации!). О. Кольберг – автор многих десятков творческих портретов выдающихся европейских инструменталистов и вокалистов, систематизированных в хронологическом порядке. Его интересуют разнообразные проявления современной музыкальной жизни, документы по изучению далеких и близких культур, среди которых Китай, Индия, Шотландия, Франция, балканские страны и др. О. Кольберг с одинаковой степенью осведомленности пишет о музыке академической и народной, составляет заметки о песнях, танцах, музыкальных инструментах, изучая разнообразные письменные свидетельства с целью нахождения в представляемых ими культурах общих черт. Выступая *как истинный представитель школы сравнительного музыкознания*, О. Кольберг освещает тематику самых разных, подчас весьма далеких научных сфер, таких как греческая и индийская мифология, история искусств, география.

1849 год знаменует для О. Кольберга новую ступень в понимании народной музыки как музыкальной этнографии. Исходной точкой его работ становятся точное следование экспедиционным наработкам, детальное соотнесение хода обряда с относящимися к нему песнями и танцами. Фортепианный аккомпанемент в публикациях его песенных материалов исчезает, расширяется экспедиционная база, изменяются сами методы исследовательской и издательской работы. Кольберг-фольклорист с этого времени относится к народной пес-

не, как к значимому артефакту народной культуры, направляя свои изыскания в сторону разнообразных духовных и материальных ее проявлений.

1857 год в этом плане – переломный, ученый полностью переключается на документальную основу. Естественно, в центре его внимания находится польская музыка, рассматриваемая им строго по регионам, в соответствии с бытующей в каждом из них жанровой системой. «Над музыкой других славянских племен, – пишет он, – работать и анализировать их не имею времени, хотя у меня и материалов таких не очень много». На деле это не совсем так. К 1860 году О. Кольбергом была подготовлена, а в 1871–1872 годах издана небольшая монография о южных славянах, еще ранее – тома по украинским Волыни, Подолью, Покутью. С самого начала О. Кольберг собирал песни, чтобы «очертить и показать характер славянской музыки». В решении *панславянской*, по сути, задачи он первым делом занялся польскими песнями, а затем песнями и музыкой других славянских народов.

Публикации Оскара Кольберга охватывают огромный нотный материал – около 10 000 мелодий, собранных в неисследованных ранее регионах, на небывалом доселе пространстве. По поэтическим и музыкальным записям мы узнаем города и окрестности белорусской этнической, а также современной административной территории. Отметим, что О. Кольберг нередко определяет их по направлениям многокилометровых – даже по современным меркам – трактов. К примеру, Минск – Люцинка. И это в то время, как населенный пункт Люцинка находится более, чем в 100 км от Минска. Гродно – Слоним – Сопоцкин, с той же реальной отдаленностью названных географических точек. Или другой, не вполне ясный вектор: Сураж – Смоленск, но без указания деревень, в которых записана та или иная песня. Регион Западной Беларуси – Понеманье – в публикациях О. Кольберга включает: Белосток и уезды Яново, Дуброва, Кнышин, Крынки, Кузница, Нарев, Наревка, Заблудов; Вильно, Гродно с уездными центрами и местечками: Свислочь, Мосты, Лида, Новогрудок, Слоним, Волковыск, Голынка, Яловка, Озера, Мелетичи, Ропа, Бочки, Изабелин, Докудово (даем географические обозначения в административном

делении соответствующей публикациям О. Кольберга административной географии); Брест и его уездные населенные пункты представлены следующим образом: Каменец, Кобрин, Пружаны; Центральная Беларусь – Логойщина, Слутчина, Минщина, Несвиж; Полесье – Пинщина, Мозырщина; Поднепровье – Могилев, Сураж, Смоленск, Рудня. Географические точки Северной Беларуси – Подвинья, фигурирующие в собрании О. Кольберга, это: Витебск, Полоцк, Велиж, Дрисса (нынешний Верхнедвинск). Обращаем внимание на присутствие в качестве мест записи Велижа и Рудни, окрестности которых ныне входят, в том числе, в круг интересов санкт-петербургских – российских этномузыкологов.

В томе «Беларусь–Полесье» опубликовано 723 песенных текста, из них 77 песен – с мелодиями и инструментальных наигрышей. Кроме того, даны 28 мелодий без текстов. Всего же исследователем представлено 105 нотаций.

Издавая материалы, как правило, не только из собственных собраний, но и заимствованные из других источников, О. Кольберг был убежден (и это еще одна концептуальная особенность его работы), что популяризации подлежит весь, по крайней мере, теоретически, песенный репертуар народа. Поэтому необходимо пользоваться также и чужими материалами, если они содержат информацию об отдельных регионах и их народной культуре. «Обнаружив готовые уже обработки моих предшественников, <…> охотно и цитирую их, как и далее цитировать буду всегда, когда для этого будет случай и необходимость, давая к ним вместе с музыкой собственные наблюдения, время от времени, возможно, упрощая – словом, делаю все, чтобы произведение подать как можно более правдиво».

Для публикации белорусских материалов наиболее существенными нотными источниками стали заимствования из работы Л. Голембиовского «Игры и забавы разных сословий во всем крае или некоторых только провинциях» (на польском языке, Варшава, 1831 год). Песни первоисточника с фортепианным аккомпанементом произвольно лишались О. Кольбергом этого последнего и становились обособленной песенной строкой. Нотации песенных первоисточников присылались

также знакомыми – заочными сотрудниками О. Кольберга. Из этнографических «неозвученных» материалов О. Кольберг наиболее часто использует тексты Р. Зенькевича («Народные песни пинского люда», Ковно, 1851), Е. Тышкевича («Описание Борисовского уезда»), К. Дулича, А. Рыпиньского («Беларусь», Париж, 1840 год), Ю. Крашевского, М. Чарновской, П. Бобровского (последний, в свою очередь, пользовался рукописью монографии по Гродненской губернии С. Парчевского).

О времени появления белорусского собрания О. Кольберга доподлинно информируют два его письма. Первое, от 6 июня 1857 года, адресовано Ю. Крашевскому: «Владею богатым уже собранием песен русских, белорусских и литовских и постоянно его умножаю». Второе было отправлено автором в редакцию журнала «Рух музычны» от 1859 года: «В портфеле своем уже держу где-то с тысячу мелодий с Волыни, Подолья, Украины, Беларуси и Покутья (в Галиции)».

В научной литературе оспаривается факт пребывания самого О. Кольберга с целью сбора народных мелодий в Беларуси. Автор музыковедческой вступительной статьи к тому «Беларусь – Полесье» А. Павляк утверждает: «У нас нет никаких доказательств о пребывании О. Кольберга в Беларуси и Полесье с целью записи песен и народных мелодий. Правда, в 1836 и 1837 годах он побывал в Гомеле, Минске и Вильно, о чем свидетельствуют изложенные им самим описания путешествия. Неизвестно также, начал ли Оскар Кольберг в этой связи нотировать народные мелодии. Возможно, что эти песенные мелодии он получил иным путем и в более позднее время. В частности – в результате контактов с выходцами из тех краев».

Далее А. Павляк называет имена или фамилии людей, которые могли бы быть информантами О. Кольберга. Это некто Петровская из Розалувки, от нее исследователем были записаны 18 песен. Однако находится населенный пункт Розалувка вблизи Ковеля. Действительно, в этих краях есть местности с коренным населением, которое и ныне считает себя белорусами. Но находится эта территория со стороны нынешней украинской, а не белорусской административной границы. Весьма недвусмысленно о том же свидетельствует и фонетическая

специфика соответствующих песенных текстов. Второй информант – пани Яника из Конкулки, свояченица старых друзей Оскара Кольберга («из-под Вильно, на тракте Лидском» – как отмечено ученым). Третий певец, имя которого засвидетельствовано в примечании к песне № 610 – Анчиц, который сообщил еще и текст одной из сказок. Остальные материалы в отношении их авторства остаются спорными.

Том «Беларусь – Полесье» состоит из разделов о крае, его городах: Пинск, Городище, Ковель, Слоним (снова-таки весьма неожиданными представления автора о географическом местоположении последнего из городов в этом перечислении), о некоторых местностях, реках (в частности – Припяти), народе (здесь дается характеристика особенностей белорусов), о еде и одежде, о повседневной жизни, работе, хозяйстве, обычаях (Новый год с Рождеством, Пасха, Радуница, Зеленые святки, песни «Куста», Русалье, Купалье, Жниво, Свадьба, Похороны), о песнях обычных, песнях шляхетских и мещанских. Особый раздел составляют мелодии, поданные без текстов. Далее идут разделы, посвященные верованиям, повестям, сказкам, пословицам, играм, забавам, языку.

В распределении песен по разделам О. Кольберг руководствуется или содержанием поэтического текста, или функциональным предназначением песни. Дифференциацию по признакам музыкальным встречаем только в материалах танцев (парные и непарные танцы классифицируются автором в соответствии с метром). Пожалуй, это первый опыт перспективного в будущем для белорусской этномузыкологии подхода. Уже без подключения музыкально-стилистического критерия подаются колядная, кустовая, русальная, купальская, дожиночная и свадебная песни.

Как отмечает Мариан Собесский, исследователь музыкально-фольклористической «польской» деятельности Оскара Кольберга, им была разработана система, позволяющая записывать несколько версий напева на одном нотном стане: мелкими нотками он обозначает всякие изменения, используемые разными исполнителями в строфических вариантах одной песни, тем самым предвосхищая иерархическую систему нотации, разработанную позже Б. Бартоком. Может быть, одним из

первых среди собирателей-музыкантов О. Кольберг, наряду с морфологической нотацией, стремится выписать сложные фигуры мелодической орнаментики, знаки мелизматики, фигуры ритмического дробления (обобщенные тремоло, мордент, как, по-видимому, считает исследователь, не способны передать всей сложности реальных народных фиоритур).

Записи двух жнивных песен, опубликованные в томе «Беларусь – Полесье» под №№ 4 и 5 – фиксируют ладово-мелодическое своеобразие белорусской жнивной традиции. Транскрипция жнивной песни из Люцинки (№ 4) – едва ли не первая запись белорусского жнивного напева. Здесь точно отражены интонационный строй в пределах терции с субквартой, основные опорные тоны, звуковысотная направленность мелодии, соответствующая асимметричность фаз интонационного становления. Правда, в этой нотации незамеченным остается сложное орнаментально-мелодическое строение формульной мелодии, в которой автор транскрипции достаточно ловко «выпутывается» из абсолютно невыполнимой и сегодня задачи уложить ее в жесткие рамки размера 3/8.

В № 5 довольно точно зафиксировано звучание западно-белорусского дожиночного напева с припевом «Плён, нясём плён – з усіх старон», отражена мелодико-слоговая структура типового напева (5+5), переданы размеренность и торжественность шествия, запечатленного конкретно в этом локальном варианте напева.

Весьма поучительно наблюдать за попытками О. Кольберга передать в нотации интонационный строй местных вариантов весенних песен. Их аналоги узнаваемы по образцам из тома «Веснавыя песні» многотомного собрания «Беларуская народная творчасць» (Мінск, 1979).

Среди отдельных приемов транскрибирования сложной традиционной мелодики, впервые расслышанной именно О. Кольбергом, отметим прием фиксации коротких пауз шестнадцатыми, помещенных между мотивами мелодии в качестве разделительного знака смежных музыкально-структурных сегментов, а также первое в этномузыкологии запечатление приема перекрещивания голосов в двухголосии (без перемены местами голосов и их подгонки точному геометрическому

порядку мелодических линий, как это нередко делают даже современные нотировщики). Все названные транскрипции О. Кольберга – полноценные исторические документы, позволяющие воссоздать историю становления белорусской этномузыкологии.

Приведу пример из нашей экспедиционной практики лета 2014 года, когда нам посчастливилось записать один удивительный материал. Разгадать его смысловую направленность и очертить его место в традиции помог не кто иной, как Оскар Кольберг.

Для этого нами содержательно объединяются, ставятся в один последовательный ряд скрупулезное описание О. Кольбергом удивительной этнографической реалии литовской и прусской традиционных культур, его же этнографические и этномузыковедческие материалы, касающиеся празднования запустов (масленицы) в польском регионе Куявы, и сугубо этномузыковедческое, тоже в своем роде уникальное, наше собственное экспедиционное наблюдение из области белорусской песенной культуры.

Главной целью Оскара Кольберга были, как известно, сбор и упорядочение народного творчества всех составляющих исторические Речь Посполитую и Великое княжество Литовское народов – во всем возможном его объеме и на основе получаемой всегда из первых уст и оттого безусловно достоверной информации. Среди публикаций тома 53 [8: 59–60] дается описание *праздника козла.* Ссылаясь на публикации Х. Хэрткноха (H. Hartknoch) и М. Стрыйковского (M. Stryjkowski), а также на статью *Mitologia Słowiańska: Święto kozła* в польском журнале Przyjacel Ludu (1843 год, часть III, № 2), О. Кольберг пишет: «Торжество это, совершаемое в целях единения человека с божеством, долго еще сохранялось после принятия христианства в Литве и Пруссии. Жители одной деревни собирались в самой просторной стодоле. Там невесты месили тесто для жертвенного хлеба, а *вайделот (vaidelotas* – литов: жрец) брал черного козла за рога; мужчины клали на его хребет правую руку и громко исповедались в своих грехах. Потом каждый из исповедующихся, в зависимости от серьезности совершенных грехов, бывал осужден (наказан) вайделотом посредством би-

тья, тягания за волосы или другими болезненными способами. Затем вайделот убивал отягощенного грехами оброчного козла, кровью окроплял жителей деревни для сглаживания тяжести их грехов, а мясо брал с собой домой, объясняя, что это – «на жертву богам». Заканчивалось это торжество попойкой, во время которой вайделот, пока был трезвым, рассказывал о подвигах предков. Еще в 1557 году в Пубитанской парафии в Пруссии жители деревни, собравшись вместе, выбирали из своей среды вайделота, который, согласно обычаям предков, отправлял это жертвоприношение».

Возможно, слово это, как полагает О. Кольберг, не только прусское, но и славянское – от *вайду* (веды, знание). Можно предполагать, этими смысловыми связями обусловлено происхождение имени первого короля пруссов – Вайдевут. Священники, называемые вайделотами, были людьми мудрыми, посвященными в желания богов. Прусские летописцы называют их также сиганотами (от лат. *sigas – порядок).* Не все священники могли приносить – уже в Риме – жертвы, а только те, кого именовали сиганотами. Жило их множество у священного дуба в Риме в отдельных домах. Другие расходились по деревням. Совершившего неверный поступок вайделота бросали в огонь. Их повинностью было отправлять жертвоприношения, знакомить людей с языческими обрядами, наблюдать за их жизнью и обычаями, просить богов об исполнении благопожеланий, оглашать людям волю богов, предсказывать будущее. Также они извещали о начале праздников – о жниве и других земледельческих работах. Вайделоты избирались всегда из числа священников (кривее-криветов) для помощи и разных треб.

Записанная нами песня, никак в белорусской этнографической традиции ранее не атрибутируемая, относится, безусловно, к сфере смеховой культуры. Звукоподражательные рефрены на озвученном вдохе-выдохе с элементами горлохрипения, завершающие каждое мелостишие названной, содержащей вербальные эротические контексты песни, абсолютно невероятны в рамках записанных доселе белорусских песенных образцов. С помощью звукового феномена, требующего определенного музыкально-технологического – фонетического и

ритмико-дыхательного совершенства, мощной дыхательной техники исполнителя, по всей вероятности, имитировался, достоверно изображался в звучании незнакомый современному городскому жителю голос разъяренного тотемного козла, предрешающего судьбу и наказывающего за всяческие прегрешения, согласно обряду, задокументированному О. Кольбергом, парней собственной деревни. Единственной параллелью, ассоциацией по сходству – исходя из некоторых применяемых акустических характеристик – становятся в данном случае многочисленные образцы рефренов со специфическим горлохрипением на вдох и выдох, относящихся к сугубо женскому искусству. Ими завершается каждое мелостишие в обрядовых песне-танцах племенных летних игрищ народов Сибири (эвены, эвенки, чукчи). Исследователи расценивают такого рода звукоподачи как особую сферу обрядового интонирования, очерчивающую мифологически осмысливаемый звуковой образ живущих в том же природном пространстве, что и человек, животных и птиц. У чукчей эта сфера интонирования обозначается как *пилчэ'йнэн* (в переводе – «горло звучащее»). При этом используется несколько типов звукоподач, формирующих соответствующие образы: оленя (*корэны* – им свойственно слабое напряжение неба и интенсивное дыхание), чайки (*йъаяк* – артикуляция гласного *а,* при которой кончик языка поднимается и прижимается к переднему небу), нерпочки (*мэмэлькай* – интонирование с закрытым ртом и шумным разжатием губ, напоминающим дыхание выныривающего зверя) [6: 195].

Обрядовое происхождение имеют песни-танцы целого ряда народов Сибири, в частности, – характерные для различных локальных групп бурят. Среди них тетеревиный, волчий, глухариный, медвежий, козлиный и другие танцы [4: 88]. Тотемные медведь, волк, козел – каждый по-своему – проявляли в обрядовом танце свои повадки, особенности пластики, некоторые звуковые, распеваемые речитативно на различные темброво окрашенные фонемы, акустические, идентифицирующие данного зверя, животное, птицу характеристики.

Совершенно неожиданную ветвь раннетрадиционного ритмоинтонирования представляют собой дыхательные звукоподражательные рефрены, имитирующие голос разъяренного

жертвенного козла, в традиционной культуре белорусов. Повторяем, подобное тембровое интонирование никогда ранее не фиксировались никем из белорусских собирателей.

Как объясняет, демонстрируя подобное горлохрипение, сама певица, нужно «ртом в себя тянуть губами – а этого», – говорит она, никто, кроме нее не умел. «А я смотрела и научилась. А у них, сколько они ни старались, не получалось». Пели песню парни из соседней с Морино деревни Хвосты: «Раней у нас тут балі былі – дык на балях бабы сьпявалі. У нас тут быў грудок (горка). І тут яны прыходзілі – гулялі і сьпявалі гэтую песню. Так гавораць: – Каторая ўжо *нехарошая*, мы не будзем сьпяваць. – Не, сьпявайця, сьпявайця!» – просили собравшиеся.

Чем же «нехороша» эта песня? Один из фрагментов в разверстке ее сюжета имеет откровенно эротический характер. Описание действий, частей тела человека, в том числе половых органов, подменяется их символическими обозначениями-заменами, прекрасно распознаваемыми самим носителем традиции, но никак не собирателем. Начинается этот распространенный у всех славянских и ряда балтских народов сюжет известным зачином, но с неожиданным, тоже эротического свойства, продолжением: «Быў у бабушкі *казёл,* а ў Варварушкі *каза*. Прывялі яны казла – казла сівенькага, белагрывенькага. Ён на стаеньке стаяў, сыраватку папіваў да *красну дзеўку цалаваў*».

Далее разворачивается второй эпизод данной версии составного, с элементами контаминации сюжета. В нем описывается состязание в силе некоего неназванного по имени и статусу персонажа (вероятно, здесь подразумевается любой поющий данную песню герой-мужчина) с самим животным. В результате козел всегда – по сюжету – оказывается побежденным: его рога, ноги, голова с силой брошены об дорогу. Козел повержен. Он испустил дух.

Названный эпизод составляет одновременно важнейшую смысловую часть и разворачивающегося колядного обрядового действа, соответствующего широко известного колядного песенного сюжета белорусов, украинцев, других славянских и неславянских народов, воспроизводящих содержание *цент-*

рального земледельческого мифа – эпизод умирания и «воскрешения» колядной козы (равно – козла).

В вербальном материале анализируемой нами песни сцены «воскрешения» ритуального животного, его «оживления из мертвых» в вербальном материале не предполагается. Вслед за смертью козла сразу же начинается третий – однозначно смеховой эпизод, переходящий в танец: шла баба по дороге, увидела козлиные рога, надела их на ноги и пошла к кузнецу (кавалю, – *бел.*).

То, о чем просит баба кузнеца, и составляет тот самый – «нехороший» эпизод сюжета, заставивший певицу остановиться и не продолжать с первого захода для записи на видеокамеру песню дальше. Вот этот фрагмент сюжета: *«Ах, мой жа ты кавалёчак, здзелай ты мне тапарочак, шырэй таго лапушок, ніжей таго – карашок.* Ай, *пасею рэпку* – не густу, не рэдку. Ой, пайду я позна, моя *рэпка росьне* (растет). Ой, пайду я рана, да, мая *рэпка рвана*».

Следующий, четвертый фрагмент вербального компонента песни несет в себе одновременно смеховой и обрядовый подтексты: разово возникает и многозначительно исчезает еще один персонаж песни – ворон: «Ой, с*паймаў я ворана*, ворана не чужога». Этот персонаж бывает задействован во множестве мифологических сказаний, сказок. Обычно он наделяется свойствами потаенного видения, особыми формами знания.

В качестве метафорической замены, параллели к образу ворона тут же возникает персонаж часто осмеиваемой в народной культуре тещи, которая обычно оказывается помехой для всех затей зятя. Более того, теща в нашем случае имеет нечеловеческое обличье – вместо рук у нее клешни: правая и левая. Судя по данному эпизоду, песня предназначалась, пелась от лица некоего, половозрелого и, вероятно, достаточно молодого, раз ему докучает теща, человека. Данная часть сюжета связана с мотивом представленного в грубоватой форме ритуального битья тещи зятем: «*Ой, паймаў я цешчу* да *за леву клешню*, Прывязаў к бярозе. Як стаў цешчу частаваць (кормить) – *чэраз ж… даставаць*».

Рассматривать данный сюжетный блок можно и в ином ключе – отталкиваясь от сложившихся в народной культуре,

рассчитанных на вызывание смеховой реакции представлений о жанре грубоватой, «недетской» небылицы. Так или иначе, и откровенный эротический контекст, и грубый временами юмор, не дозволяемые в обыденной жизни, становятся знаками обрядовой ситуации, реализации смеховой ее компоненты.

Известное у восточнославянских народов в качестве колядного действо с ряжением, песней и танцем козы, ее обрядовой смертью и воскрешением, представленное в различных версиях сюжета известной колядной песни, описывается Оскаром Кольбергом как часть *масленичного* (*польск*. – zapusty) – а не колядного – действа под названием *Подкозёлэк***.** Этот обычай освещен ученым в томе, посвященном польской народной культуре региона Куявы [9: 210–213]. Документированный таким образом обычай снова-таки имеет прямое отношение к атрибуции песни с рефренами на вдох-выдох.

Отметим, что на северо-западе Беларуси (Щучинский р. Гродненской обл.) нам также встречались свидетельства подобного масленичного приурочения известного в иных местах как колядное ряжение, а знаковая волочебная песня с волочебным же припевом, в свою очередь, уверенно атрибутируется как песня колядовщиков местной традиции. Обусловлено такое разведение сходных обычаев весенним (исходным) и зимним (исторически более поздним) празднованием Нового года.

Цитируем О. Кольберга: «В последний масленичный вторник с утра или по полудню крестьяне переодеваются в евреев, цыган, медведей, коней, козлов, аистов и т. п., и в этом одеянии ходят по деревне, демонстрируя разные игры.

В деревнях Курове, Клотне, Барухове и прилегающих к ним парубки и меньшие хлопцы пополудню обходят дома, переодетые в цыган, евреев и медведей. Есть там и деревянная коза: это пасть с козьим лбом. Сам парень под ним, прикрытый полотном, скачет, ходит, бодает, танцует и т. д. У него есть шнурок, продетый к губам (будто бы бороде). Он сам себя дергает (щелкает раскрывающейся губой) <…> Вечером в корчме ставят бочку или сундук, а на нем тарелку для сбора денег от парней и девушек для музыканта или скрипача. Дань эта называется *Подкозёлком*. Хлопцы и девчата, идя на танец, друг напротив друга, *если в этом году они не поженились* или не выш-

ли замуж, *должны выслушать множество колкостей* как от парней, так и от музыканта.

Когда время близилось к полночи, а в корчме наступало наибольшее веселье, кто-то из собравшихся *обращался к печи* со словами:

Пани-матка *жур* (поминальный суп, – *Г. Т.*) готовит,
А пан-отец сидит в дыре,
А витай же (да здравствует, – *Г. Т.*), жур!

Печь как обиталище предков, *жур* в качестве обрядовой поминальной пищи служат знаками полифункциональной сущности обрядовых действ. Приведенное выше описание – близкий вариант все того же праздника Козла в его изначальной функциональной направленности. Напоминанием, его следом в культуре осталось своеобразное и недвусмысленное обозначение самих ритуальных некогда танцев (ими завершалось любое традиционное обрядовое действо) с обязательной платой музыканту «под козлом» – когда тарелка для денег располагалась, следует полагать, рядом с жертвенной тушей животного. Вместо обрядового битья плетью в приведенном «запустном» (масленичном) описании польского обычая присутствует «словесное битье» – неприятные словесные колкости, произнесенные в наказание не женившимся и не вышедшим замуж в течение минувшего года девушкам и парням. В функциональном плане наказание «грешников» выглядит в обоих обычаях сходным образом.

Тот же культ проявляет себя в смеховой форме в виде бесчинств «иномирия» [2]. На Куявах уже в следующий календарный праздник – «Полупостье» (середина поста) – в Великий четверг «разбивают горшки, наполненные пеплом, навозом, жижей, другими нечистотами (будто бы журом) об двери и окна, а разбив их, сильно двери и окна загадят» [3: 214].

Еще более очевиден названный культ в игровом поведении живых персонажей, разыгрывающих обрядовое масленичное действо. Одним из ключевых моментов среды на масленичной неделе становится прибытие в деревню с шумом, грохотом ряженых. Предназначение этого обычая – смешить всех вокруг и совершать немыслимые в обыденной обстановке действия. Оскар Кольберг документирует: «В пепельную среду

(Попелушку) на тачках, украшенных ветками сосны, лентами, занавесками и запряженных в медведя, обвитого горохом (переодетый парень), каждую молодуху, вышедшую в этом году замуж, везут в корчму, где она должна откупиться водкой. Избирают старшую из молодух и величают ее *Смешкой*» (*польск*. śmieszka, – *Г. Т.*). Опоясанная торбами, она держит в руках кий и «помогает» с «покупкой» припасенных ею будто бы на продажу перца, сахара, пряностей (подменой этих яств становятся собранные в торбе комки земли с жидкой грязью, снег, лед). Смешка «угощает» этими «вкусностями» гостей на пороге корчмы [3: 214]. Атрибуты убранства Смешки – кий, торбы, сама недозволенная в обычные дни манера поведения свидетельства того, что этот ряженый женский персонаж, подобный колядным дедам, старцам, выполняет, как и они, медитативную функцию связи миров и отождествляется с «гостями»-предками. Смеховое предназначение Смешки, характер ее «шуток» делают считываемым предназначение всего того смешного, что концентрируется в песнях обозначенного календарного периода (у белорусов – колядные «крывыя вечары», «шчадруха»).

И Смешка, и обычаи вождения козы (козла)[1] – фрагменты единого мифологического пространства, в котором задействованы суггестивные возможности маски. С мифологической точки зрения сам феномен маски-личины – метаморфоза, которая давала право ряженому действовать, подчас весьма агрессивно, от лица «некоего другого», при этом не отождествляясь с ним. Охотничьи маски, маски жертв, приговоренных к смерти, маски предков, посмертные маски на лицах умерших – все это исторические свидетельства выражения архаической маской идеи смерти. Наделенный магической силой, бренчащий, звенящий, стучащий, говорящий фальцетом или скрипящим басом ряженый всегда «представляет в акции одно направле-

[1] Как сообщил нам известный финский композитор Харри Вессман, финские шведы по сей день называют деда Мороза Julbocken (козел Рождества). Это же обозначение известного новогоднего персонажа – *Joulupukki* – переняли у финских шведов сами финны (*pukki* – по-фински козел).

ние – культовое, обрядовое, другое – сатирическое, бурлесковое. Отсюда та глубоко человеческая поляризация трагики и комики» [10: 87]. Подобное двуединство смыслов дает о себе знать и в анализируемой нами песне – части обрядового континуума [11].

Нотации песен, сделанные самим О. Кольбергом с натуры с целью создания объемного представления об обрядовом действе, его духе, настрое свидетельствуют об их стилевом единстве, полном согласии с традицией смеховой песни, сложившейся в широком кругу соседних для белорусов этнических культур.

Говоря о жанре вокальных звукоподражаний, необходимо сопоставить их прежде всего с инструментальными формами и приемами воспроизведения голосов животных и птиц, с игрой на манках. Весьма распространенный ранее в обрядовой практике белорусов музыкальный инструмент волынка (белорусская, польская, чешская, словацкая, украинская, сербская, болгарская, литовская и т. д. *дуда*) по сути в той же мере, что и манок, но уже в развитой художественной форме воспроизводит голос этого одомашненного ритуального животного. Из шкуры, кожи, покрывающих тело козла, изготовлен сам резервуар, генератор энергии сжатого воздуха инструмента, который наряду с дыхательной системой музыканта, за счет работы мышц создает энергию сжатого воздуха. Вибратором является колеблющаяся тонкая упругая пластинка – трость, закрепленная одним концом в нижней части мундштука; в качестве резонатора выступают закрытые цилиндрические или конические мелодические трубы [1: 226–227]. Сохраняя в некоторых западно-славянских образцах полностью голову, рожки, всю морду козла, волынка-дуда в той же мере образно воссоздает тело, голос ритуального животного, что и звуковое бревно, отождествляемое с голосом первопредка-медведя у народов Сибири, представляющих самые разные языковые семьи (эвены, эвенки, нивхи, ханты, манси и др.) [3: 20].

Как сообщила нам певица, в пропетой ею белорусской песне, наряду с горлохрипением, можно использовать и другой, более упрощенной стилистики, концевой четырехслоговой равномерно ритмизованный рефрен. Это разудалое, эмоцио-

нально открытое припевание принципиально иной семантики: «у-ха, у-ха». Подобный рефрен известен как типовой для западных регионов Беларуси. Он свойствен целому ряду танцевальных песен с «веселым» содержанием поэтических текстов (собиратели-филологи помещают песни подобного рода, как правило, в разряд «жартоўных» – шуточных). (См. нотный пример на с. 78.)

Начальным и наиболее важным мелодическим мотивом для нашего локального ивьевского варианта напева песни про козлика, его простейшим строительным кирпичиком, ведущим интонационным зерном напева, затем вариантно преобразуемым на протяжении мелостроки и целого ряда последующих мелострок, становится нижне- и верхнесекундовое опевания нижнего опорного тона мелодии (пример такого рода – вторая мелострока). При опорном тоне **b**м опевающими тонами выступают тоны **ам** и **c1**. Зона опевания основного тона напева сверху может усиливаться репетиционным повторением верхнего опевающего звука или расширением интонационной зоны, им покрываемой. Начальный квинтовый тон (к примеру, видим его в первой мелостроке) – **f1** представляет собой расширяющую исходное зерно микроинтонацию сугубо инструментального происхождения, не очень удобную для воспроизведения голосом в относительно высокой регистровой зоне. Этот тон замыкает вместе с тем верхнюю границу используемых наиболее часто тонов квинтовой рамки в настройке, скажем, мелодической трубки-«гука» белорусской волынки; он же соотносим со второй открытой струной при игре на скрипке и входит в мелодический каркас типовых мелодий, удобных для игры на этих инструментах – наиболее распространенных, исторически сменяющих друг друга в белорусской зоне центрально-восточной Европы.

Второй, уже преобразованный интонационный блок, образуемый путем расширения зоны воздействия уже нижнего, опевающего основной опорный тон, звука и расширяющий звуковое пространство напева по принципу маятника, задействующего следом уже нижнюю регистровую зону напева. Эта зона включает субквартовый тон, дополненный уже собственным его верхнесекундовым опеванием (большесекундовым

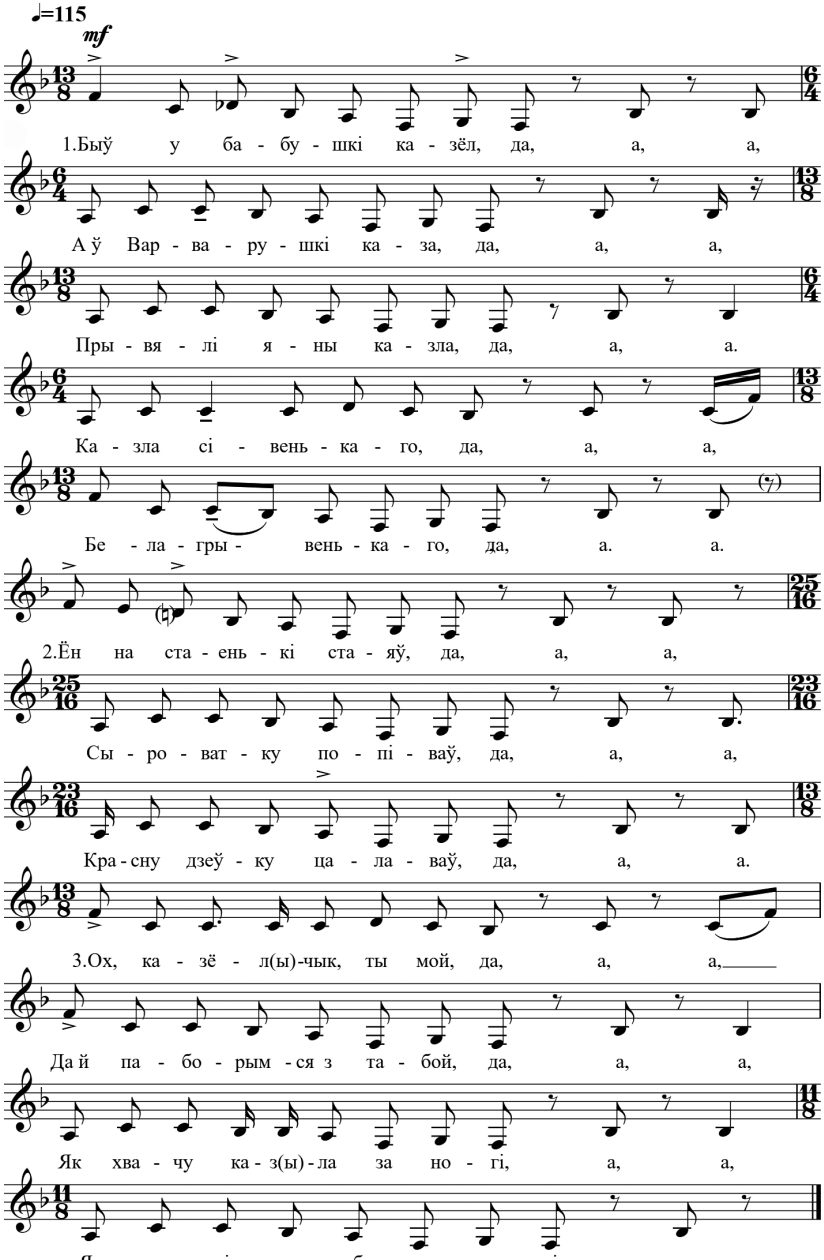
или, как вариант, малосекундовым (тон **a** или **as**) и последующим интонационным шагом к основному опорному тону в движении скачком на кварту вверх (**fм** – **b**м), снова-таки, неудобным для пения, но с такой легкостью воспроизводимый при игре на инструменте.

В 9-й мелостроке слышим и наблюдаем, как функция нижнего опорного тона временно переходит к изначально верхнему опевающему главную опору – тон **b** – тону **c.** В соотношении этих тонов, их центробежных качествах, оцениваемых слухом как I и II ступени напева, в переменности их функций как завершающих, кадансовых (см. 9 и 10 мелостроки нашей транскрипции) заключается момент импровизационности, обновления напева средствами ладовой гармонии, исторически предшествующей аккордовой функциональности.

Пятая строфа, вторая строчка – мощное усиление второй мелоинтонации, практически поглотившей первую – от первой остались только два начальных звука: – 6 строфа, 3 и 4 строки и вся 7 строфа целиком – все составляющие ее четыре строки – образец работы в песенной форме с одним только вторым интонационным сегментом. От первого не осталось и воспоминания. Функции опоры изначально первой ступенью утрачены и переданы субсекундовому изначально тону. Именно этот, срединный в мелостиховой форме тон **a** выступает в дальнейшем в качестве нижнего опорного, соперничающего по своему значению со ступенью **b.** Ладово-переменный, но уже при новых составляющих, материал шести следующих одна за другой строк образует собственную компактную и обновленную «форму в форме». Обозначенный раздел в качестве основополагающего строительного материала возвращается и, начиная со второй строки 8 строфы (ее второе и третье мелостишия), сохраняет свои лидирующие позиции в построении целостной песенной формы (с третьей мелостроки и до самого конца девятой строфы).

Стилистически важное качество напевов, направленных в комплексе с другими компонентами на вызывание смеховой реакции, – упрощенность их мелодической линии. Само по себе это уже способствует безусловной легкости запоминания и воспроизведения ее голосом человеку даже с весьма скром-

На балях сьпявалі



ными музыкально-слуховыми возможностями. Мелодический контур такой мелодии всегда однонаправленный (в четырехстиховой строфе мелоформула дважды отмечена движением вверх и ровно столько же – вниз, в шести- и большей по стиховому составу мелострофе одно из мелостиший может повторяться большее число раз) в преимущественно потоновом движении с минимально допустимым пропуском смежных ступеней.

Локальные варианты напева обретают некоторое своеобразие в мелодическом контуре благодаря простейшим перестановкам, перекомпоновке тонов, своего рода комбинаторике, характерной для становления народно-инструментальных форм. Мелодическая композиция при этом всегда строится на базе парной повторности абсолютно звуковысотно неизменного интонационного блока, входящего в соответствующую пару. Подобный «минимализм» в мышлении, сопряженный с разудалостью, непредсказуемостью в сфере динамической акцентной ритмики, становится обязательным для напевов, предназначение которых в двигательно-моторном вербально-музыкальном комплексе – рассмешить, развеселить.

Ритмическая структура архаического ритуального варианта песни про козла – пример старинной неделимой шестидольной, шестивременной славянской танцевальной фигуры, хорошо известной в белорусском материале, скажем, по «Камаринской» или «Лявонихе». Правда, в нашем случае – это шестидольник со стабильным дроблением первых четырех долей слоговым ритмом. Как видно из транскрипции, реальный размер мелостиший, наряду с размером в шесть четвертей, может включать дополнительно одну восьмую или быть реально меньшим на одну восьмую длительность. В момент сжатия формы, ускорения следования сходных укороченных мелостиший (6-9-е строфы) их протяженность равна четырем четвертям (плюс одна восьмая как разделяющая эти следующие одно за другим повторяющиеся укороченные мелостишия) с реальным танцевальным метром 9/8.

Веселая по своему напеву, как правило, атрибутируемая как детская, песенка «Жил был у бабушки серенький козлик» известна многим из нас с детства в русской языковой версии.

Всегда оставалось не совсем понятным, почему козлик отправился «в лес погуляти», где на него напали серые волки. А в результате – остались от козлика лишь «рожки да ножки». Для чего это горестное событие опевается столь беззаботно и весело? Представляется, что это всего лишь одна, весьма поздняя редакция анализируемого нами обрядового сюжета, сохраняющая со всей стилистической точностью одну из возможных версий напева.

Неожиданной параллелью к рассматриваемому нами материалу стала литовская песня, которую сообщил нам в 2014 г. известный литовский этномузыколог Римантас Слюжинскас. Эту «то ли песенку, то ли шутку» спела в 1978–1979 годах студентам Литовской государственной консерватории одна женщина, имя которой, к сожалению, не сохранилось. Спела прямо в рейсовом автобусе – без записи на магнитофон: «Мы были студентами еще. И во время одной из фольклорных экспедиций, которая проходила в литовской Аукштайтии, в окрестностях либо Обеляй либо Понямунелиса, она, зная, что мы собираем фольклор, передала ее нам. Я вот сейчас ее напою – это будет реконструкция по памяти». Песня была тогда очень длинной – к сожалению, бывшему студенту запомнилась лишь небольшая начальная ее часть. Приведем перевод с литовского, сделанный самим автором данной реконструкции:

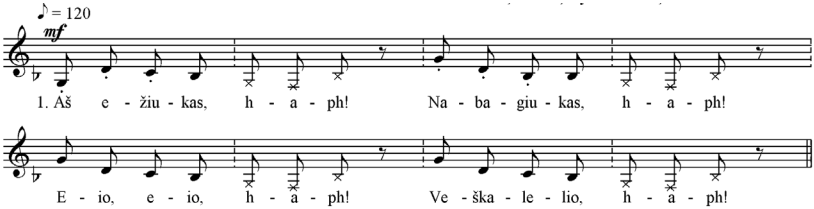
Я бедный ёжик,
Шёл по дорожке,
Увидел нескольких девушек,
Я им: – Здравствуйте!
А они мне ничего не ответили.

«Произведение длилось долго, но я только этот эпизод успел записать», – сообщил в заключение Р. Слюжинскас. Особенно для нас важно то, что в музыкальной памяти ученого в точности сохранился напев литовской песни с горлохрипением-рефреном: два озвученных громких с хрипотцой вдоха, приходящиеся на гласную фонему *а* – воздух втягивается в себя – завершаются одним громким выдохом на сдвоенном согласном *пх*. В сумме озвученные вдох-выдох дают ритмическую фигуру, состоящую из трех восьмых и восьмой пау-

зы, необходимой, чтобы успеть отдышаться после завершения столь непростой вокально-технической задачи.

Можно полагать, что сама по себе неожиданная встреча ежа с молодыми девушками в развертывании сюжета могла иметь иное продолжение – здесь содержится некий намек на возможность укола девушек – где-то к завершению развертывания сюжета – колючими иглами этого не всегда однозначно привлекательного животного. Сам интерес ежа – воплощения идеи колючести, колкости в животном мире – к девушкам тоже мог быть не совсем случайным. О том свидетельствуют подобные песенные сюжеты, взятые из других этнических культур. Близок названному персонажу колючестью своих рогов, скажем, козел анализируемой белорусской песни.

Напев литовской песни о ёжике в полной мере соответствует типологическим характеристикам инструментальной по своей природе танцевальной мелодике белорусских песен с веселыми, направленными на смеховую реакцию, поэтическими сюжетами.



О том, что подобным же образом осуществлялась «воспитательно-просветительская работа» в самых различных этнических традиционных культурах, самым неожиданным образом свидетельствует и праздник осеннего ряженья – портмаськон удмуртов [12]. Это время разрушения старого, отжившего мира. Время, когда становятся явными другие миры, происходит контакт с ними (по принципу оппозиции «свой-чужой»). Подобные представления легко «прочитываются» как в костюмном комплексе ряженых, так и в их атрибутике. Так, в Увинском, Вавожском районах (центральные удмурты) до сих пор главной маркирующей деталью ряженых является головной убор, отдаленно напоминающий украинский венчик с лентами.

Звуковое поле портмаськона подтверждает наличие контакта с миром «чужих». Музыкальный комплекс его на сегодняшний день представляют песни русского происхождения, главным образом плясовые, хороводные, а также лирические городской традиции, как на русском, так и на удмуртском языке. Транслируя их, удмурты могут не понимать их смысла, вследствие чего текст искажается порой до неузнаваемости, что само по себе становится проявлением смешного. Главным в этой ситуации оказывается напев, принадлежащий «чужому» миру.

Ряженые ходят из дома в дом с корзинкой или другой емкостью в руках. В одной из них лежат большие очищенные морковины, в другой – сложенные попарно свеклы. Эти овощные культуры с прозрачным намеком на их потаенный смысл ряженые водружают с соответствующими прибаутками на стол в каждом доме, где есть незамужняя девушка. Цель подобного рода инициации-обхода – всеми силами привлечь внимание незамужних девушек к этим символическим для традиционной культуры предметам, заставить работать их ассоциативную память. Завершается ритуал демонстративным надеванием на голову каждой прошедшей такую смеховую инициацию девушки специального головного убора – шляпы, сплетенной из соломы, – отличительной приметы самих ряженых – пришельцев из иного мира.

В текстах гаивок – специфическом весеннем хороводном жанре украинского Западного Подолья, приуроченном обычно к христианской Пасхе и исполнявшемся с элементами соответствующей сюжету скромной театрализации в гаях (рощах), а также на кладбищах или вокруг кладбищенских церквей, участницы двигались «змейкой» вокруг деревьев или обычным круговым хороводом с главным персонажем в центре, в зависимости от характера песни и традиции ее исполнения. Среди гаивок функционируют сюжеты, связанные с выбором девушкой матримониальной пары. Тема эта в народной культуре включает в себя мотивы смерти, образы предков, потустороннего мира. Среди подобных материалов широко известен поэтический сюжет хороводной игры «Залиман». Любопытна в русле нашего исследования цепочка сюжетов, приводимая О. Кольбергом. Один из них вполне может быть включен

в единое смысловое поле с рассматриваемыми выше [7: 57], проясняя отчасти их изначальную функциональную нагрузку. Девушку, представляемую в этой гаивке в качестве «залимановой родни», сватают, выбирая для нее не «хлопский», не «поповский», не «дедовский», а «королевский грунт» – будущую знатную родню. Когда другие девушки – участницы хоровода интересуются умениями своей «колежанки» жать, вязать, справляться с иными сельскими работами, героиня песни хвалится, что «мамуня ее этому не учила». Далее, согласно сюжету, начинаются взаимные подтрунивания, колкости: девушки «соревнуются», кто раньше выйдет замуж. Обращаясь к матери героини, которую хотят просватать, поют, кружась в хороводе:

Твоя донька ладущая (ленивая),
Твоя донька нездалица (неспособная)!
Послали ее к овцам,
Поколол ее баранец!

Таким образом, в обширном кругу сюжетов украинской традиции, связанных с потерей девушкой невинности, угадывается все тот же однозначно читаемый в различных этнических реминисценциях аллегорический эротический подтекст. Символизирует его все тот же укол рожками козла (в том же контексте – барана).

Смеховая песня несет в себе сущностную, восходящую к базовым мифологическим воззрениям, информацию. Вербальное, музыкальное, инструментальное, хореографическое, театральное, художественно-изобразительное начала слиты здесь в единый поликомпонентный комплекс [5].

Собственно смеховой эффект достигается прежде всего с помощью слова, вербального песенного материала, в котором запечатлен каждый очередной веселый, дерзкий по способу выражения смеховой мотив-фантазия. В других случаях таким смешащим становится театрально-поведенческий компонент, к примеру, проделки ряженых, в импровизации воссоздающих каждый – свой образ. Свою лепту в организацию формы, собственный набор характерных приемов, возможностей привносит в песню каждая из соучаствующих художественных сфер,

возводя смеховой эффект в новую степень, новое качество. Музыкальный ингредиент, опираясь на простейшие кинетические проявления, чутко реагирует на каждое такое вновь возникающее качество обновлением музыкальной структуры, поддавая огонь во всеобщее веселье.

Мотивы материально-телесного низа, выраженные вербально, жестом, костюмом, остаются тем наследием архаики, которая продолжает звучать и в современной смеховой культуре. Песни подобного рода наделены глубинным обрядовым смыслом. За их кажущейся простотой лежат сложные мифологические идеи, миропонимание их создателей. Поиск истоков этих внешне непритязательных песен связан с необходимостью применения компаративистских подходов, знаний из сферы традиционной музыкальной культуры, этнографии соседних и более отдаленных этносов.

Литература

1. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика: Учебник для высших учебных заведений. СПб., 2006.

2. *Ивлева Л. М.* Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994.

3. *Мамчева Н. А.* Обрядовые музыкальные инструменты аборигенов Сахалина. Южно-Сахалинск, 2003.

4. Музыкальная культура Сибири: Учебник для учебных заведений специального профессионального (музыкального) образования. Новосибирск, 2006.

5. *Тавлай Г. В.* Взаимодействие различных художественных сфер в белорусской смеховой песне // Сравнительное искусствознание: XXI век. СПб., 2014. С. 107–128.

6. *Шейкин, Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002.

7. *Kolberg, O.* Dziela wszystkie. Podole. T. 47. Wrocław; Poznań, 1994.

8. *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. Litva. T. 53 / red. M. Tarko. Wrocław; Poznań, 1966.

9. *Kolberg, O.* Lud. Jego zwyczaje, sposob życia, mowa, podania, obrzędy, gusla, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Przedstawia. Seria III: Kujawy I. Warszawa, 1867.

10. *Kuret, N.* K fenomenologiji maske (nekaj vidicv) // Судьбы традиционной культуры: Памяти Ларисы Ивлевой. СПб., 1998. С. 84–105.

11. «Механизм жертвенного козла можно, вслед за Р. Жирардом (*Girard, R.* Koziol ofiarny/ tlum. M. Goczyńska. Lodz, 1987. S. 7. См. также *Girard, R.* Le bouc émissaire. Paris, 1982.), охарактеризовать как двойной трансфер эмоции и воображения, вначале – в агрессию, затем – в единение. Этот второй трансфер сакрализует жертву. Иными словами, это трансфер в сакрум» (*Kolczyński, J.* Koziol ofiarny a etnologia o teorii Rene Girarda // Etnografia Polska. T. XXXIX. 1995. S. 67.); «Механизм жертвенного козла – явление, организующее вокруг себя большое культурное пространство, одна из парадигм культуры» (Там же. С. 66.).

12. Сведения об портмаськон любезно предоставлены нам удмуртским этномузыкологом, кандидатом искусствоведения В. Г. Болдыревой. Этот обычай воспроизводился также студентами Удмуртского государственного университета в процессе работы одной из «Школ молодого фольклориста» в РИИИ.

Виктория Мациевская
(Берлин, Германия)

ВКЛАД ОСКАРА КОЛЬБЕРГА В ИЗУЧЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ГУЦУЛЬЩИНЫ

На протяжении почти двух столетий многие польские этнографы, фольклористы и этноинструментоведы обращаются к изучению гуцульской культуры. Это объясняется не только соседством и историко-культурной общностью украинцев и поляков, но и огромной значимостью, богатством, разнообразием, самобытностью и развитостью гуцульского искусства.

Оскар Кольберг – один из первых исследователей Гуцульщины – внес значительный вклад в изучение этнической культуры. Большую часть своих материалов ученый представил в многотомниках *Pokucie: obraz etnograficzny*, 1882, 1883, 1888, 1889 (Покутье: этнографический облик) и в *Ruś Karpacka,* 1970, 1971 (Карпатская Русь). Материалы по Гуцульщине содержатся также в Materiały do etnografii Słowian wschodnich, [в рукописи, не издавались] (Материалы по этнографии восточных славян) и Ruś Czerwona, 1976–1979 (Червонная Русь).

Многие идеи, методические разработки ученого получили продолжение в работах таких исследователей Гуцульщины, как: Ст. Винценз (этнография), В. Шухевич (история, этнология, инструментальная музыка и музыкальные инструменты), Ф. Колесса (традиционная вокальная музыка), Р. В. Гарасимчук (традиционная хореография), Г. Хоткевич (музыкальные инструменты), Ст. Мерчиньский (автор инновационной методики записи инструментальной музыки, названной нами комплексно-апробационной[1]), С. Людкевич, И. Мациевский, Ю. Клапита-Чонстка и др[2].

О. Кольберг одним из первых предложил *системный комплексный подход* в изучении этнической культуры. Несмотря на

---

[1] *Мациевская В. И.* Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Дис. … канд. искусствоведения / Российский инст. истории искусств. СПб., 2003. С. 112.

[2] Там же. См. раздел «Библиография».

то, что в центре его научных интересов находилась вокальная музыка, тексты песен, значительное место в наследии ученого заняла история края, в том числе, описания особенностей *повседневной жизни гуцулов* – от быта и ремесел до сказок, легенд, преданий, эпоса, игр, обрядов, гаданий и даже рецептов народной медицины. Особый интерес представляют развернутые описания драматургии свадебных обрядов.

Во втором томе «*Покутья*» в разделе, посвященном искусству лирников, а именно «Думам»[3], помимо подробного изложения легенд и сказаний о Довбуше и опришковщине[4], О. Кольберг проводит исторические параллели, ищет подтверждения сюжетов эпических сказаний в исторических фактах. Комментарии О. Кольберга к текстам свидетельствуют о большой осведомленности исследователя в культуре и истории соседних этносов. В том же разделе он неоднократно подчеркивает, что сюжеты о Саве встречаются не только на Покутье, но и на Подолье, Волыни. Об этом свидетельствует и комментарий (*Znany na Podolje i Wolynie*) к нотному примеру № 479 на с. 256[5]. *Сравнительное сопоставление* – часто применяемый О. Кольбергом исследовательский метод.

Впервые в этномузыкознании ученый предпринимает попытку представить собранный музыкальный материал как *жанровую систему*.

В первой жанровой группе – *обрядовые* (календарные, семейные) и связанные с обрядами песни (преимущественно вокальные мелодии и тексты к ним), а также сопровождающая жнивные, рождественские, пастушьи, свадебные, похоронные песни, инструментальная музыка (если таковая имеется).

---

[3] *Kolberg, O.* Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 1. Kraków, 1883. S. 25. Vol. 2. Kraków, 1883. S. 1–20.

[4] Олекса Довбуш – легенда Гуцульщины, национальный герой и вождь опрышков – крестьянских повстанческих отрядов, боровшихся за свободу против социального и национального гнета галицких, буковинских, венгерских и польских феодалов и позже Австро-Венгрии с конца XVI до первой половины XIX в.

[5] *Kolberg, O.* Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 2. Kraków, 1883. S. 256, 290–293.

Вторая жанровая группа включает в себя *не связанную с обрядами вокальную музыку*, место которой в классификации определяется *текстовым содержанием*. Например, жалостные, любовные, сиротские, детские, военные песни. Сюда же О. Кольберг относит и музыкальный эпос, искусство лирников, думы («*Piesni i dumy historyczne*»).

Деления на вокальную и инструментальную музыку в собраниях нет, как и нет специального описания инструментальных жанров. Однако, благодаря записям О. Кольберга, у исследователей появилась возможность не только познакомиться с истоками богатейшей гуцульской музыкальной традиции, но и в какой-то мере проследить ее эволюцию.

Как отдельная жанровая группа представлена *танцевальная музыка*[6]. Нотные иллюстрации к ней, хотя и не столь многочисленны, как вокально-песенные, но достаточно объемны, если учесть, что танцевальная музыка не была в центре исследовательских интересов О. Кольберга. Ученому удалось собрать и описать множество гуцульских танцев (чабан, аркан, козак, коломыйка, гайдук, волох, сэрбэнь и т. д.) и танцев соседних этносов, исполняемых гуцульскими музыкантами: польских (гуральские, краковьяк), венгерских, румынских (мадзиар, чардаш, хора). В его материалах встречаются также танцы, обозначенные как еврейские и цыганские (например *Polka żydówka*)[7]. Все нотные примеры О. Кольберг снабдил детальными описаниями хореографии, на основании которых можно ясно представить не только характер движений, танцевальную драматургию, но и получить представление о музыкальной форме. Эти сведения уникальны и являются первыми комплексными исследованиями такого рода в музыкальной этнологии.

В третьей части «*Покутья*» подробно описана трехчастная танцевальная композиция «Гуцулки». 1-я часть – «Гуцульска», 2-я – «Передок» (внешний круг) или «Інна» (внутренний круг), 3-я – «Дрібненько» (мелкими шажками), «З гори» или

---

[6] *Kolberg, O*. Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 3. Kraków, 1888. S. 1–78.

[7] Ibid. S. 73–74, №. 732, 733, 735.

«Шибка» (быстрая)[8]. Ценнейший комментарий дает Кольберг в отношении канонического для такого рода танцев ускорения темпа к концу композиции – «до галопа»[9].

Ученому удалось зафиксировать уникальный образец *программной инструментальной композиции* для сопилки[10]. И сюжет, и мелодический материал напоминают записанную и опубликованную в 1972 г. И. Мациевским программную композицию для скрипки «Вивчарську думу»[11]. Вступительная часть содержит интонации трембитных наигрышей (мотив восхода солнца). В последующих разделах речь идет о пропаже овец (*Owce zginely*),[12] о том, как пастух ищет их в лесу: «Увидя, что издали что-то маячит, подходит ближе и обнаруживает пни деревьев. Наконец, овцы находятся, и пастух радостно играет для них».

Представление об *инструментальной ритуальной* музыке гуцулов можно почерпнуть из многочисленных комментариев О. Кольберга к свадебным песням. Например, № 372: «Скрипка играет то же, что поется, украшая мелодию»[13] или «исполняется со скрипкой»[14]. Вышеуказанная нотная иллюстрация – фрагмент инструментальной ладканки, являющейся большой редкостью в записях и нотациях гуцульской инструментальной музыки. Иногда инструментальные линии вписаны прямо в вокальные фрагменты.

Своеобразно выразил О. Кольберг мысль об очень характерном для гуцульской музыкальной культуры *превалировании*

---

[8] Оригинальные (гуцульские) названия танцевальных движений и хореографических фигур.

[9] *Kolberg, O*. Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 3. Kraków, 1888. S. 2–3, 5.

[10] Ibid. S. 69.

[11] *Macijewski, I*. Zum Programmcharakter in instrumentaler Volksmusik / Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin, 1972. Jg 14. H. 1. S. 63–76.

[12] Овцы пропали (*польск*.).

[13] *Kolberg, O*. Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. T. 2: Sandomierskie // Dziela wszystkie. Kraków, 1888. S. 100.

[14] Ibid. S. 202. № 372.

инструментализма и хореографии над вокальным началом: «Пение гуцулов – простое и убогое. Никакого разнообразия. Мелодика за пределы кварты из двух тонов не выходит. <...> Слушателю кажется, что певцов интересует только ритм, и нет дела до мелодии...»[15].

Большой интерес представляют описанные О. Кольбергом элементы театрализации исполнения этой музыки инструменталистами, различных *движений и жестикуляции*, в частности, обязательного в танцах отбивания ритма ногой.

Несмотря на то, что бóльшая часть нотаций представляет собой отдельные (как правило, небольшие) фрагменты, исследователь стремится дать словесные описания *крупных форм* танцевальных композиций, проводит структурные аналогии со сходными танцевальными формами других этнических регионов.

Исключение – нотный пример № 1205[16]. О. Кольберг не указывает ни название сочинения, ни инструмент. Тем не менее, можно предположить, что это «Свадебная гуцулка» для скрипки, о чем свидетельствует характерный для этого танца ритмический рисунок, типичные для скрипки тесситура (мелодию удобно исполнять в 1-й позиции), тональности и характер украшений.

Представленный фрагмент из 88-ми тактов (с учетом повторений) можно с уверенностью отнести к крупным композиционным формам. В нем присутствуют отчетливое двухтактовое вступление и четыре разнотональных политематических блока.

Вероятно, О. Кольбергу удалось зафиксировать первую «гуцулковую» часть двухчастной композиции. В инструментальных гуцулках, записанных в XX в., вторая часть композиции представлена «Козачками». Сложно теперь сказать, по какой

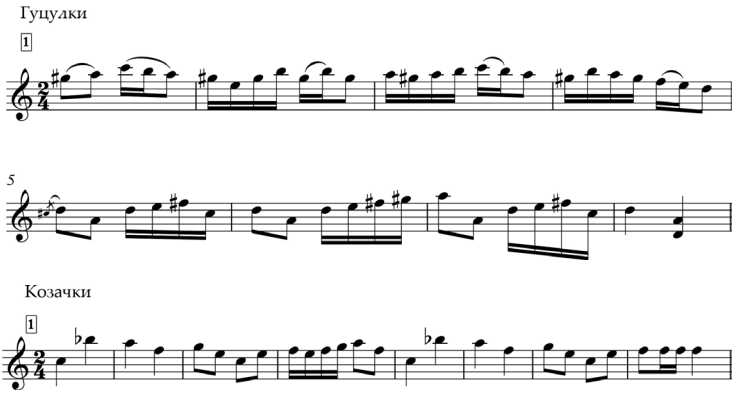
---

[15] *Kolberg, O*. Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. T. 2: Sandomierskie // Dziela wszystkie. Kraków, 1888. S. 5.

[16] *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. Vol. 55: Ruś Karpacka II // ed. M. Tarko. Wrocław; Kraków; Warszawa, 1970–1971. S. 407.

причине в данной композиции она отсутствует – из-за упущения Кольберга или же в силу традиции середины XIX в., когда «Козачки» исполнялись отдельно от «Гуцулок».

Для того чтобы получить представление о строфической и ритмической структуре «Гуцулкового» и «Козачкового» разделов приводим фрагменты многотемной инструментальной композиции для скрипки легендарного гуцульского скрипача Василя Могура, записанного и нотированного нами в 1994 г.



Сделанная Кольбергом в XIX в. запись крупной формы традиционной инструментальной музыки – большая редкость. Крупные формы традиционной инструментальной музыки начали систематически записывать и нотировать лишь с появлением доступной звукозаписывающей техники, т. е. во второй половине XX в.

Сама возможность фиксации такого значительного инструментального фрагмента свидетельствует не только о феноменальной памяти О. Кольберга и его знании инструмента, но и предполагает использование того же метода записи, который применял, спустя несколько десятилетий, известный польский музыкальный этнограф, специалист по скрипичной музыке Станислав Мерчиньский. Путешествуя со своей скрипкой по гуцульским селам, он сначала по слуху выучивал тот или иной наигрыш напрямую от музыкантов, а затем «нотировал самого себя». «Мерчиньский был скрипачом и охотно нотировал с помощью инструмента и прекрасно осознавал, какую в целом роль играет скрипка в сельских капеллах, и, в частно-

сти, ее огромное значение на Гуцульщине»[17]. Этот факт подтверждает и сообщение его супруги о том, что он сначала «... выучивал на скрипке инструментальные мелодии, а вечером специально устраивались танцы, где он играл выученное вместе с другими ансамблистами»[18]. Его транскрипции сделаны с особой тщательностью и по многим параметрам по настоящий день являются лучшими: в них учтены штрихи и аппликатура, есть указания темпа, имя исполнителя, инструмент и название местности, где была записана музыка. С. Мерчиньский – один из первых исследователей Гуцульщины, записавший партитуры инструментальных ансамблей. Не исключено, что многочисленные фрагменты инструментальных композиций у С. Мерчиньского являются своеобразными «матрицами», из которых традиционный музыкант формирует (варьирует и комбинирует) собственную индивидуальную концепцию формы. В любом случае, в отличие от экспедиционных расшифровок моментальных единичных исполнений, нотации С. Мерчиньского лишены случайных погрешностей. Использование его методики в более широком смысле до сих пор остается актуальным, поскольку позволяет понять движение мысли музыканта в момент исполнения-импровизции и получить «пропущенное через себя» и через оценку носителей традиции представление об имманентных законах традиционной музыки.

Особенно ценным становится комментарий О. Кольберга о гибкости композиционной структуры «коломыек» (так исследователь называл инструментальный жанр «Гуцулка»). Наблюдение О. Кольберга предвосхитило сделанное почти столетием позднее открытие выдающегося исследователя гуцульской инструментальной культуры И. Мациевского *о стабильных и мобильных элементах композиции в традиционной инструментальной музыке*[19]. О. Кольберг пишет об «изменя-

---

[17] *Stęszewski, J.* Przedmowa // Mierczyński St. Muzyka Huzulszczyzny. Kraków, 1965. S. 11.

[18] *Mierczyński, St*. Muzyka Huculszczyzny. Kraków, 1965. S. 34.

[19] *Мациевский И.* О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки) // Славянский музыкальный фольклор. М., 1972. С. 287–298.

ющемся строении коломыек», «дополнительно появляющихся тактах»[20]. Вот его образное сравнение на данную тему: «Jak grzyby wyrostaę przycepki» (как грибы вырастают добавления)[21].

Оскар Кольберг – первый из исследователей, записавших инструментальную музыку буковинской части Гуцульщины, в частности инструментальные наигрыши для лиры: № 1215 Lirnik bukowinski, № 1216 – Hora bukowinska[22]. Большинство исследователей музыкальной культуры Гуцульщины вплоть до второй половины XX в. ограничивались лишь ее галицким регионом.

Часто комментарии к инструментальным мелодиям содержат сведения *о составе ансамблей*: в частности на с. 416 говорится об оркестре, «состоящем из двух скрипок, цимбал и флейты (флуярки)»[23]. Наиболее распространенными музыкальными инструментами гуцулов О. Кольберг называет скрипку и волынку. Последняя ко второй половине XX века была практически полностью вытеснена скрипкой и на сегодняшний день в живом исполнительстве большая редкость. Наряду с вышеописанными музыкальными инструментами, в записях О. Кольберга упоминаются трехструнный бас, бубен, трембита, колесная лира и кобза[24]. На с. 9 тома 3 «*Покутья*» О. Кольберг дает образец партии аккомпанирующего трехструнного баса (октавный и квинтовый бурдон) – непременного участника гуцульского инструментального ансамбля «троиста музыка».

Заслуживают внимания комментарии О. Кольберга *о морфологии музыкальных инструментов, способах держания и*

---

[20] *Kolberg, O*. Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 2. Kraków, 1883. S. 9.

[21] *Kolberg, O*. Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. T. 2: Sandomierskie // Dziela wszystkie. Kraków. 1888. S. 100.

[22] *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. Vol. 55: Ruś Karpacka II / ed. M. Tarko. Wrocław; Kraków; Warszawa, 1970–1971. S. 411.

[23] Ibid.

[24] Ibid.

звукоизвлечения. Например, «трехструнный бас упирают в скамейку или пол, иногда держат на коленях. Сопилка – длинной с локоть»[25]. «Играют на сопилке с голосом, наподобие гудения». Имеется в виду флояра или дводенцивка[26]. Там же есть описание «жоломыйки» – разновидности кларнета.

Значительный исследовательский интерес представляют *вокальные и инструментальные варианты одного и того же наигрыша*. Во многих коломыйках с текстом, часто указывается, что мелодия исполняется со скрипкой или сопилкой (№ 1205 Na sopilce). На существование инструментального варианта записанных О. Кольбергом вокальных мелодий с текстом, (например, данная коломыйка)[27] указывают также неисполнимые голосом многочисленные мелизмы – типично инструментальные форшлаги, морденты, трели и двойные ноты.

Многократно, как в комментариях, так и в нотных записях вокальной и инструментальной музыки, О. Кольберг фиксирует характерное для традиционной музыки варьирование, в современной терминологии *инвариантность*, четко разделяя стабильные и мобильные элементы. К стабильным элементам он относит размер 2/4 и тональность. «Мелодия подвергается легким сменам»[28]. «Темп, в целом, – единый, постепенно ускоряющийся, позволяет отличить одну часть (композиции) от другой»[29]. В нотных примерах более крупным шрифтом выделена основная мелодическая линия и более мелким шрифтом – возможные ее изменения или же как второй голос выписана инвариантная линия. Все это в какой-то мере является *прообразом синтетической и аналитической нотаций*.

Впервые в музыкальной этнологии О. Кольберг *привлекает внимание к социальному аспекту* взаимоотношений музыкантов-инструменталистов с заказчиками. Этот факт подтверждает *профессиональный* характер деятельности музыкантов-инструменталистов. В разделе «Танцы» О. Кольберг

---

[25] *Kolberg, O.* Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 3. Kraków, 1888. S. 9.

[26] Ibid. S. 70.

[27] *Kolberg, O*. Dzieła wszystkie. Vol. 55: Ruś Karpacka II. S. 479.

[28] *Kolberg, O*. Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 3. Kraków, 1888. S. 9.

[29] Ibid. S. 9.

пишет о том, что «музыканты имеют танцоров, согласных ежегодно выплачивать от 10 до 12 «renskich»[30] ежеквартально за игру в воскресенье и в праздники. Старший парень собирает нужную оплату от своих товарищей и отдает ее целиком скрипачу (музыканту)»[31]. Далее скрипач распределяет оплату между членами ансамбля. Игра на свадьбе оплачивается отдельно. Примечательно, что небольшое уточнение ученого «Skrzypek (muzyka)» подтверждает неоднократно описанный исследователями традиционной инструментальной культуры (польской, гуцульской, румынской и др.) факт, что в традиционной среде музыкантами тогда считались только скрипачи.

Важное место в исследовании традиционной культуры Оскар Кольберг отводил *эмоциональному компоненту*. Об этом свидетельствуют подробные записи свадебных обрядов. У современного читателя создается впечатление, что он читает профессионально написанный сценарий к фильму. Детально обрисованы время и место действия, характеры персонажей и действующих лиц, костюмы, последовательность драматических эпизодов. За каждым персонажем свадебного ритуала закреплен определенный, иногда меняющий в процессе ритуального действа эмоциональный контекст.

В связи с инструментальной музыкой весьма современной и актуальной представляется идея О. Кольберга о том, что именно эмоциональный контекст является преобразующим, динамичным фактором всех элементов ритуальной драмы, в том числе ее музыкально-инструментальной составляющей. Структура инструментальных композиций – количество повторов разделов, их последовательность, темп, длительность звучания, характер мелизматики, плотность фактуры определяется эмоциональным контекстом. Нижеприведенный фрагмент – яркое свидетельство заинтересованного отношения Оскара Кольберга к традиционным музыкантам и их музыке: «...а все же лучше танцоры, которые умеют галантно спеть, чтоб им не было стыдно перед теми людьми. Иногда даже

---

[30] Ренские злотые – денежная единица.

[31] *Kolberg, O.* Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 3. Kraków, 1888. S. 16.

струна остро режет, когда по ней горячо водит смычком (скрипач)»[32].

Литература

1. *Мациевская В. И.* Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Дис. … канд. искусствоведения / Российский инст. истории искусств. СПб., 2003.

2. *Мациевский И. В.* Музыкальные инструменты (Гл. 5). Инструментальная музыка (Гл. 6) // Народное музыкальное творчество. СПб., 2005.

3. *Мациевский И. В.* О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки) // Славянский музыкальный фольклор. М., 1972. С. 287–298.

4. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. Харків, 2002.

5. *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. 1, 2. Верховина: Гуцульщина, 1997.

6. *Cząstka-Kłapyta, J.* Kolędowanie na Huculszczyznie. Kraków, 2014.

7. *Harasymczuk, R.-W.* Tańcie huculskie. Lwów, 1939.

8. *Kolberg, O.* Dzieła wszystkie. Vol. 54, 55: Ruś Karpacka I, II / ed. M. Tarko. Wrocław; Kraków; Warszawa, 1970–1971.

9. *Kolberg, O.* Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 1. Kraków, 1883.

10. *Kolberg, O.* Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 2. Kraków, 1883.

11. *Kolberg, O.* Pokucie: obraz etnograficzny. Vol. 3. Kraków, 1888.

12. *Kolberg, O.* Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. T. 2: Sandomierskie // Dziela wszystkie. Kraków, 1888.

13. *Kondracki, M.* Muzyka Huzulszczyzny // Muzyka Polska. Warszawa, 1935. Z. 7. S. 186–202.

14. *Lipiński, K.* Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego / Zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska. Lwów, 1833.

15. *Mierczyński, St.* Muzyka Huculszczyzny / ed. J. Stęszewski. Kraków, 1965.

16. *Mazievski* (*Macijewski), I.* Zum Programmcharakter in instrumentaler Volksmusik / Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin, 1972. Jg. 14. H. 1. S. 63–76.

17. *Vincenz, St.* Na wysokiej poloninie. Warszawa, 1936.

---

[32] *Kolberg, O.* Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. T. 2: Sandomierskie // Dziela wszystkie. Kraków, 1888. S. 100.

Лукаш Смолюх
(Познань, Польша)

ОСКАР КОЛЬБЕРГ В СОЗНАНИИ СОВРЕМЕННЫХ ПОЛЯКОВ

6 декабря 2013 г. указом Сейма Республики Польша 2014 г. был объявлен Годом Оскара Кольберга. В постановлении было подчеркнуто, что «научно-исследовательские достижения Оскара Кольберга, документирующие народную культуру XIX в., впечатляют широтой научных интересов, в области народной культуры, а также географией, охватывающей земли бывшей Речи Посполитой, народную культуру Украины, Беларуси, Литвы, Силезии, а также культуру южных славян, лужичан, чехов и словаков».

Глядя на колоссальное наследие Оскара Кольберга, с трудом верится, что такую работу выполнял один человек на протяжении пятидесяти лет. Исследователь собрал и обработал огромное количество этнографических и фольклорных материалов (прежде всего, народных песен), опубликовал множество статей, рецензий, а также собственные сочинения – песни, произведения для фортепиано и музыкального театра. Его главным достоянием по праву считается серия из 33 томов, озаглавленная *«Народ, его обычаи, образ жизни, язык, предания, пословицы, обряды, поверья, развлечения, песни, музыка и танцы»* (*Lud, jego zwyczaje, sposyb zycia, mowa, podania, przyslowia, obrzedy, gusla, zabawy, piesni, muzyka i tance*, выходил с 1865 по 1890 гг., серия также дополнена томами *«Этнографические картины»,* при жизни исследователя вышло 11 томов), где содержатся документальные свидетельства этнической культуры Речи Посполитой, как материальной, так и нематериальной.

О. Кольберг занялся полевыми исследованиями в довольно зрелом возрасте. В дальнейшем сосредоточился на упорядочивании собранных материалов, их подготовке к печати и поиске средств на их публикацию. Несмотря на огромные усилия, ученый смог издать только часть. Перед смертью О. Кольберг сказал: «Я умираю, слава Богу, в утешении, что при жизни я сделал все, что мог, никто не считает и не будет меня считать

бездельником, а то, что я оставляю после себя, пригодится людям на долгие годы».

Слова Оскара Кольбера о пользе его трудов для будущих поколений подвигли автора статьи к исследованию феномена актуальности наследия ученого в сознании современных поляков: рассматривались материалы научных дискуссий, сфера массовых коммуникаций, образование, явления художественного творчества. Выводы настоящего исследования основаны на данных, полученных путем проведения библиотечных и архивных запросов, интервью и анкетирования. Также представлены проекты, осуществленные в рамках «Года Кольберга 2014», целью которых явилось распространение знаний об исследователе и его достижениях.

Оскар Кольберг известен, прежде всего, как собиратель музыкального фольклора. Его имя упоминается в большинстве учебников для музыкальных и общеобразовательных школ, труды О. Кольберга являются основой для исследований польских этномузыкологов, историков и специалистов в области культурной антропологии. После смерти ученого были опубликованы сотни книг и статей, защищены десятки аналитических работ, основанных на материалах его исследований. В честь выдающегося этнографа было проведено 16 конференций, большая часть которых была организована в связи с годовщинами его рождения или смерти.

Собрание Оскара Кольберга является также источником творческого вдохновения. Необычайное богатство собранных им материалов привлекает тех, кто исполняет народные песни и танцы, экспериментирует, соединяя фольклор с джазом, роком или музыкальными традициями других культур.

Собственные сочинения ученого не получили широкой известности. За полтора столетия прошло четыре представления его оперы *«Король пастухов»* (*Król pasterzy*) и три концерта, где были исполнены авторские пьесы и песни. 28 октября 2014 г. в Познани состоялась премьера второй оперы Кольберга *«Возвращение Янки»* (*Powrót Janka*).

Раз в несколько лет, в связи с юбилейными датами, появляются новые материалы о личности самого Кольберга и его трудах – научно-популярные статьи в газетах и журналах раз-

личного профиля, в том числе в Poglądach, Gazecie Wyborczej, Naszym Dzienniku, Wiedzy i Życiu, в региональных изданиях, таких как Gazeta Poznańska и Gazeta Krakowska. В период с 1960 до конца 2013 г. было опубликовано около двадцати таких статей. Большой интерес представляют радиопередачи, насчитывающие сотни выпусков, среди которых самые ранние датируются началом 1960 гг. Их можно разделить на следующие категории:

- монографические, посвященные трудам и личности Кольберга;
- радиопередачи о польской деревенской культуре, в которых наряду с фольклорными записями и интервью с исполнителями и исследователями фольклора используются цитаты из трудов Кольберга;
- музыкальные радиопередачи – исполнение сочинений Кольберга, а также собранных им песен, танцев и инструментальных наигрышей.

Наиболее важными телевизионными проектами, посвященными ученому, являются:

- документальный фильм «Редакция работ Кольберга» (Redakcja dzieł Kolberga) из цикла «В мастерских познаньских ученых» (W pracowniach poznańskich naukowców, 1964), созданный на Велькопольском кабельном телевидении;
- документальный фильм «Оскар Кольберг» (1984), снятый на Киностудии образовательных фильмов в Лодзи;
- сериал из 15 фильмов под общим названием «Польские танцы: по следам Оскара Кольберга» (Tańce polskie: śladami Oskara Kolberga), в которых представлен песенно-танцевальный фольклор разных регионов Польши; серия создана по заказу Фонда сельской культуры и Образовательного телевидения TVP в 1986–1997 гг.;
- сообщения о вручениях наград им. Оскара Кольберга и репортажи с фестиваля «Кольберговские дни» (Dni Kolbergowskie), который проводится в Пшисухе.

Единственным сайтом, целиком посвященным Оскару Кольбергу, является портал Института Оскара Кольберга в Познани – www.oskarkolberg.pl. На сайте опубликована биография О. Кольберга, история изучения его наследия, содер-

жание полного собрания сочинений (Dzieła wszystkie) вместе с кратким описанием каждого из томов, а также фольклорно-этнографические материалы из *«Народа...»* (*Lud*...). Кроме того, информация об ученом находится на других порталах Интернета, посвященных народной культуре и традиционной музыке.

Для людей, не связанных с традиционной культурой, имя Оскара Кольберга практически не известно. По данным опроса, проведенного Центром изучения общественного мнения (польский Centrum Badania Opinii Społecznej) 4–14 декабря 2013 г., в котором участвовало 910 человек, 13% из них ответили правильно или частично верно на вопрос: «Чем известен Оскар Кольберг?». Около 3% респондентов ответили на вопрос неверно, путая этнографа с известным польским актером Кшиштофом Кольбергером или с мучеником Максимилианом Кольбе. Свыше 85% опрошенных вообще не имели представления о том, кем мог быть Оскар Кольберг.

Институт им. Оскара Кольберга (Instytut im. Oskara Kolberga – IOK) является научно-издательской организацией, которая занимается изучением и популяризацией гигантского наследия ученого. Коллектив института состоит из филологов, этномузыкологов и этнологов, основной деятельностью которых является анализ и подготовка к печати находящихся в архиве О. Кольберга рукописей. Наряду с переизданием публикаций XIX в., в свет выходят новые под общим названием «Собрание сочинений» Оскара Кольберга (Dzieła wszystkie – DWOK).

Институт сотрудничает со многими научными и культурными учреждениями, такими как Университет им. Адама Мицкевича в Познани, Вроцлавский университет, Польская академия наук, Польское общество народоведения, Музей им. Оскара Кольберга в Пшисухе. Его сотрудники участвуют в конференциях, посвященных вопросам традиционной культуры, читают лекции для студентов и учеников музыкальных школ.

Сбор материалов для разработки и создания **мультимедийного приложения «Путеводитель по следам Оскара Кольберга» (Przewodnik śladami Oskara Kolberga)** начался в сентябре 2013 г. и длился почти полгода. Официальная презентация путеводителя состоялась в день 200-летия со дня

рождения ученого – 22 февраля 2014 г. в Варшаве. Появление такого приложения стало возможным, благодаря финансовой поддержке Министерства культуры и национального наследия при содействии Института музыки и танца, а также Национального института Фридерика Шопена.

Целью проекта явилось создание современного программного обеспечения для популяризации личности и достижений великого этнографа. Мультимедийное приложение подготовлено специально для системы Android, широко используемой в планшетах и смартфонах, где графический интерфейс спроектирован очень удобно и читаемо. Приложение состоит из трех модулей – «карты», «маршрута» и «каталога», доступ к которым возможен непосредственно из главного меню.

В приложении представлены семьдесят из трехсот городов, деревень, хуторов и поселений, которые когда-либо посетил автор *«Народа...»*. Эти места обозначены на карте обычными символами, а выбор мест связан с ограниченными возможностями приложения. В такой ситуации приоритетными являлись места, привлекательные с точки зрения пользователя, а также места, связанные с биографией О. Кольберга, например Пшисуха, Варшава, Краков и Познань.

Каждой точке на карте соответствует короткая информация об истории местности, упоминание о пребывании О. Кольберга, информация о людях, с которыми он встречался, и обстоятельствах проведения полевых работ. Эти сведения в основном взяты из архива ученого и его региональных монографий, описаний обрядов, обычаев, поверий. Цитируются также оригинальные фольклорные тексты песен, сказок, пословиц, загадок, анекдотов и т. д. Описания сопровождаются иллюстрациями XIX в. и современными фотографиями. Местности и фамилии, упомянутые в текстах приложения, упорядочены в модуле «каталог» в алфавитном порядке.

Путеводитель содержит населенные пункты 22 регионов Польши. Для удобства использования приложения соседствующие регионы объединены в девять маршрутов с помощью системы навигации GPS. Предлагаемые трассы не отображают хронологическую последовательность полевых экспедиций О. Кольберга. Известно, например, что в Ка-

лишском регионе О. Кольберг был дважды – в 1843 и 1863 гг., а Великое княжество Познаньское начал исследовать лишь в 1866 г. Однако, невзирая на разность периодов собирательской деятельности, оба региона объединены в общий маршрут. Разработчики приложения соединили Краковский регион, Силезию, горы и предгорья, хотя первый регион ученый исследовал регулярно, начиная с 40 гг. XIX в., и позже, когда переехал в Галицию, т. е. после 1871 г., а Подгалье и Силезию посещал только время от времени.

Каждый маршрут снабжен записями традиционной музыки, взятыми из архивов II Программы Польского радио и Института искусств Польской академии наук. Таким образом, решалась задача презентации традиционной музыки и музыкального иллюстрирования описаний обрядовой и повседневной жизни обитателей деревни XIX в.

Были разработаны три дополнительных городских маршрута: варшавский, краковский и познаньский. В каждом из них были определены несколько мест, связанных с жизнью и деятельностью О. Кольберга: например, Варшавский лицей, редакция «Варшавской библиотеки», Академия искусств, Познаньское общество друзей науки. «Путеводитель по следам Оскара Кольберга» существует также в англоязычной версии, что способствует расширению круга потенциальных пользователей приложения.

Интерактивная карта исследованных О. Кольбергом территорий, созданная в начале 2014 г. на портале Института им. Оскара Кольберга (www.oskarkolberg.pl), явилась ответом на многочисленные просьбы о картографическом представлении региональных делений, используемых автором *«Народа...»*.

На карте указаны все территории, описанные ученым в изданных в XIX в. монографиях, а также те, которые он описал в своих рукописях: Сандомирский, Куявский, Краковкий, Любельский, Келецкий, Радомский, Ленчицкий, Калишский, Великое княжество Познаньское, Мазовия, Покутье, Хелмский, Пшемысльский, Волынь, Поморье, Мазуры, Пруссия, Силезия, Подгалье, Подолье, Тарновско-Жешувский, Саноцко-Краснинский, Червонная Русь, Беларусь, Литва, Лужица, Чехия, южные славяне.

На сайте, как и в «Путеводителе по следам Оскара Кольберга», карта содержит тэги, относящиеся к описаниям деревень. Вместо схематичных маршрутов было решено дать большее количество мест, связанных с исследованиями фольклориста, в которых были записаны наиболее ценные материалы.

В приложениях для смартфонов находится информация о местностях, исследованиях Кольберга, описания обрядов, обычаев, поверий, фольклорные тексты, рисунки и музыкальные записи. Описания представлены по-польски и по-английски.

Создание электронной базы данных, содержащей нотные записи из материалов Кольберга, является ответом на потребность существования единой платформы, где можно было бы просто и удобно искать и просматривать музыкальный материал, записанный исследователем. Разработка программного обеспечения и ввод данных начаты во второй половине 2014 г. На первом этапе проекта (т. е. до конца 2014 г.) обработано 2000 музыкальных записей, добавлены названия песен (если есть), географическое местоположение и ссылки на конкретные тома трудов (DWOK). Что касается песен, под нотами будет подписан текст первых строф. В конечном итоге в базе данных будут находиться все записанные Кольбергом мелодии, т. е. более 30 000 нотаций.

База данных снабжена мини-редактором для введения нотного текста с помощью виртуальной клавиатуры. Нотный редактор является также удобным инструментом для поиска коллекций по различным критериям: мелический мотив (учитывая пропорции интервалов, а не абсолютную высоту звуков); ритмический мотив (учитывая временные отношения, а не абсолютные ритмические длительности); мелодический мотив (с учетом обеих вышеуказанных категорий); поиск вариантов; ограничение поиска до конкретного региона или местности.

Описанные выше проекты были созданы в сотрудничестве с Институтом музыки и танца и финансировались Министерством культуры и национального наследия Республики Польша.

Наиля Альмеева
(Санкт-Петербург)

В. А. МОШКОВ ОБ ОСКАРЕ КОЛЬБЕРГЕ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ

Валентин Александрович Мошков (1852–1922) – русский дворянин, офицер артиллерии, член Русского Географического Общества, автор научных трудов по этнографии, филологии, и музыкальной фольклористике, которую он называл музыкальной этнографией и музыкальной археологией. Неординарная, до конца не познанная историческая личность. В настоящей статье мы вспоминаем это имя в связи с именем Оскара Кольберга, феноменального польского собирателя фольклора.

В 1889 году в петербургском музыкальном журнале «Баян» появляется небольшая статья Мошкова «По поводу пятидесятилетнего юбилея Оскара Кольберга» [4; 5][1], связанная не с датой рождения виновника торжества; она посвящена другой круглой дате – пятидесятилетию научной деятельности «героя». Но именно эта небольшая публикация показывает нам Мошкова в том неповторимом свете, который так дорог фольклористам-полевикам и сегодня. Музыкально-антропологические идеи, которыми пронизана статья, относятся отнюдь не только к наследию Оскара Кольберга: собственный опыт автора сформировал его позицию в восприятии фольклора. А само обозначение Валентином Александровичем юбилея как событийного, – в честь служения науке, – есть возвышение им значимости собирательской деятельности фольклориста.

Статья, написанная емким, благородным, и понятным широкой публике языком, не просто отдает должное незаурядной личности. Она содержит предчувствие проблем и вопросов, жизненно важных для этномузыкологии предстоящего

[1] См.: факсимиле данной публикации и ее расшифровку в современной орфографии на с. 113–122.

XX века. Прежде всего – тему исчезновения фольклора. Сегодня эта мало кому кому ясная тогда идея читается так, будто статья написана нашим современником. Она представляет собой концентрированный по мысли, точный и глубоко понятный, к сожалению, только посвященным **гимн** фольклористу-полевику. Сердца многочисленных профессионалов, которые работают сегодня в фольклорных экспедициях, несомненно, отзовутся на его строки благодарностью соратников.

В первых же абзацах маленькой статьи о результатах неутомимой деятельности Оскара Кольберга как фольклориста-собирателя В. А. Мошков формулирует обывательское представление о подобного рода работе: упорная ей преданность в сочетании с каким-то странным бескорыстием. Деятельность фольклориста-антрополога «по большей части незаметна <…> и в высшей степени неблагодарна»; <…> «а в среде профанов вызывает даже недоумение или насмешку, благодаря кажущейся для непосвященного ее бесполезности» – пишет Мошков [4: 163–164]. Все это, по его словам, требует целого ряда незаурядных качеств – «от собирателя-этнографа, кроме пламенной и бескорыстной любви к науке и огромного запаса терпения, необходимого для самого процесса собирания, требуется необыкновенная энергия, настойчивость, бодрость духа и сила воли, чтобы устоять в борьбе с общественным равнодушием» [4: 164].

Конечно, с тех пор как эти слова были написаны, интерес к фольклору, и не только научный, расширился во всем мире: он представлен весьма широко в аутентичном виде на фестивалях, во всемирной сети, а также в форме фольклоризма. Но число людей (речь не идет об ученых), понимающих так же, как В. А. Мошков, значение фольклора для истории человечества, ценящих фольклор как часть этой истории, все равно объективно мало. Уже тогда, на грани веков, когда их число было еще меньше, благополучная городская публика читала: «<…> интеллигентное общество, тратящее десятки и сотни монетных единиц на собирание таких, например, бесполезностей, как почтовые марки, смотрит равнодушно как огромные массы этнографических материалов родной страны исчезают с поразительной быстротой в мрачную пучину забвения» [4: 164].

Автор статьи с горькой иронией констатировал: «<…> ввиду всего сказанного поразительная энергия таких личностей, как Оскар Кольберг, посвящающих собиранию этнографических материалов всю свою долгую жизнь, по справедливости заслуживает удивления» [4: 164]. Такое «возмущение спокойствия» почтенной публики могла позволить себе образованная творческая личность, однажды прикоснувшаяся к фольклорному наследию в процессе живого контакта и способная ощутить: **что́** стоит за традиционным пением, какая неохватная широта и бездонность.

То, как Валентин Мошков печется о судьбе фольклора, волнует и сегодня. Радуясь своим записям-трофеям, фольклорист-собиратель не может не думать о том, что есть нечто непременно упущенное, не охваченное его собирательской деятельностью и что никогда не будет зафиксировано, хотя звучало буквально вчера («Недавно умерла у нас в деревне старенькая песенница, все песни знала», – такое слышал не один фольклорист).

Сопоставление ценностей научного и обыденного сознания показывает само качество вхождения В. А. Мошкова в тему музыкальной этнографии, собственно постановку им вопроса о нематериальном культурном наследии и его сохранности. На Земле исчезают незамеченными целые музыкальные миры (на уровне современного этномузыкологического знания мы уже представляем сложность, тонкость, высокоразвитость этих миров!). Но для В. А. Мошкова фольклор – это еще и предмет науки, исторический источник знаний об этносе и его межэтнических связях, он рассматривал его именно в этом качестве.

Фольклорная и этнологическая информация эфемерна, ее носители уходят из жизни вместе с ней, многовековая цепь ее устной передачи в течение XX века практически прервана. Именно поэтому деятельность фольклориста-собирателя – это **миссия**, но ее значимость и по сей день понятна, прежде всего, – может быть исключительно – самим этномузыкологам-антропологам, которые могут оценить сам факт подобного миссионерства. Автор статьи напоминает, что польский исследователь О. Кольберг, будучи композитором и начав собирать фольклор, так увлекся, что «распрощался с композиторством»

[4: 164]. Очевидно, он ощутил, что начатое нельзя бросить. Самому В. А. Мошкову, совмещавшему военную службу с занятием традиционными культурами, музыкальными инструментами, песнями, такая увлеченность была очень близка.

Сколько собирателей, глядя на свои аудиоархивы, могли бы подписаться под следующими словами: «Преодолевши все трудности, как материальные, так и моральные, труженик-собиратель, если не имеет своих собственных свободных капиталов, зачастую может не увидать своих трудов в печати и должен утешаться мыслью, что много лет спустя после его смерти потомство оценит его труды и воспользуется ими, если только они доживут до того времени и не погибнут вследствие какой-нибудь несчастной случайности [4: 164]». Это абсолютно актуальные сегодня, лично прочувствованные переживания Мошкова-собирателя, знающего цену находке, которую можно легко утратить (часть его собственных записей была утеряна бесследно [8: 14]). И никто из фольклористов-полевиков не защищен от подобного, особенно, если помнить об уязвимости любого звукового носителя и необратимости процесса безвозвратного исчезновения живой практики традиционного пения в деревне.

Статья В. А. Мошкова о польском собирателе написана с позиции этномузыколога-этнолога. Прослеживая историю создания его песенных сборников на фоне становления музыкальной этнографии в Польше, автор лишь парой предложений демонстрирует понимание грани между самоценностью фольклора и восприятием его как музыкального «сырья», готового к употреблению только в обработке. «В собирании народных напевов общество еще не чувствовало научной необходимости. Требовались мотивы исключительно красивые и не иначе как под хорошим соусом, т. е. с аккомпанементом» [5: 170]. Эти суждения о первых этапах восприятия фольклора в городской музыкальной культуре европейского типа предвосхищают и проблему звучания фольклора в концертной практике XX века.

Говоря подробнее о собрании О. Кольберга, В. А. Мошков описывает объем и содержание томов, а также анализирует линию эволюции типов их публикации: от композиторских

обработок народных песен до подачи напевов с делением на жанры, с паспортизацией по месту записи.

Музыкальная археология и музыкальная этнография – опорные термины статьи Мошкова, и он, видимо, один из первых пользуется ими, уточняя, что эти науки только формируются в России. Он высоко отзывается об информационной полноте записей Кольберга, в которых содержатся географические и исторические сведения о местности, традиционном жилище, одежде, описания народного театра и праздников с приуроченными к ним песнями и инструментальными наигрышами. Ставя их выше трудов иных польских этнографов, автор восклицает: «Когда-то будет у нас что-нибудь подобное?» [5: 171].

Сам В. А. Мошков выступает как настоящий последователь Оскара Кольберга в работе с этнографическим материалом, и, конечно, достоин упоминания не только в связи с польским коллегой.

К пониманию значимости научного наследия Валентина Александровича Мошкова этнологическая наука и фольклористика России шли в течение всего XX века. Его имя входит в научное пространство и века XXI-го. Сегодня о нем уже пишутся биографические очерки [6: 142–149; 7: 5–23], составляются библиографии его работ [например, 8: 355–358], переиздаются труды [например, 7; 8].

Служа в различных военных округах Российской империи, В. А. Мошков сделал офицерскую карьеру от поручика в 19 лет до генерал-майора в 54 года [8: 9]. Но, выполняя свои ежедневные служебные обязанности, он вел свою исследовательскую работу, результатом которой стали собрания традиционных песен разных народов России и развернутые этнографические очерки, не потерявшие своего научного значения по сей день. В конце XIX – начале XX вв. эти материалы выходили отдельными тетрадями в «Известиях Общества Археологии, Истории и Этнографии» при Казанском университете. Читатели специализированных журналов могли видеть его статьи о фольклоре и этнографии народов Российской империи и собрания народных песен. Иногда это были небольшие статьи в петербургских журналах «Живая старина», «Нива», «Баян»; в журнале «Этнографическое обозрение», издававшемся при Московском университете; в газете «Варшавские

губернские ведомости»[2], рассчитанные на ознакомление образованной публики со сферой им малознакомой. Он писал о вертепе, народных играх, приметах, обычаях, особенностях интонирования народных песен Олонецкой губернии. Его инструментоведческие заметки о русской народной трубе и чувашских гуслях сопровождались зарисовками инструментов. Писал он о разных культурах: русской, белорусской, польской, гагаузской (считается открывателем гагаузского языка), татарской, ногайской, киргизской, казахской, чувашской. Он автор большого количества нотировок, снабженных текстами песен на языках носителей. За фиксацию тюркоязычных текстов Валентин Мошков получил признание тюркологов России. Есть у него и компаративные исследования – очерки сравнительного описания обычаев в разных этнических культурах.

Нотируя напевы разных народов (в момент пения, в отсутствие записывающей техники), изучая условия их исполнения, он стал музыкальным этнографом, мыслящим музыкальный материал в этнокультурном контексте. Его слуховые записи фольклорных текстов, подробные описания обрядов и сегодня имеют непреходящую ценность как «слепки» с фольклорных традиций XIX века.

В XXI веке были переизданы два его наиболее крупных нотных собрания, получившие таким образом вторую жизнь (с современными комментариями этномузыкологов), что было продиктовано активной их востребованностью в научной практике[3].

Первую книгу «Фольклористическое наследие В. А. Мошкова» [7][4] можно назвать славяноведческой: в ней под одной

---

[2] Публикации В. Мошкова в указанных изданиях приходятся на период с 1889 по 1905 гг. См. библиографию его трудов в [8: 354–358].

[3] Инициатором переиздания трудов В. А. Мошкова в секторе фольклора РИИИ был ведущий научный сотрудник сектора, доктор искусствоведения И. И. Земцовский, высказавший это пожелание еще в 1980-е годы. При подготовке второй книги планы сектора фольклора РИИИ совпали с намерением М. Г. Кондратьева, изучавшего чувашские материалы В. А. Мошкова.

[4] Книга составлена кандидатом искусствоведения, тогдашней сотрудницей сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург) М. И. Родителевой.

обложкой собраны статьи, написанные на основе экспедиций и опубликованные в разных изданиях. Это нотные материалы с текстами, а также живые зарисовки собирателя и антрополога о русском фольклоре, об истории и быте русских старообрядцев в Польше. Песни он группирует по жанрам и сюжетам, хороводные песни снабжает описанием игрового общения и текстами диалогов.

Вторая книга «Мелодии Волго-Камья» [8][5] соединила несколько брошюр о фольклоре тюркских народов Поволжья – чувашей, татар, ногайцев [1; 2; 3] (материалы записаны им от солдат Варшавского военного округа). Это одна из наиболее зрелых его работ по фольклористике и является серьезным вкладом в музыкальную тюркологию[6]. В этом новаторском для своего времени труде представлены нотировки с текстами на языках оригиналов, этнологические заметки. Описывая ладовую и ритмическую структуру напевов (в статье «Музыка чувашских песен»), ссылаясь на А. С. Фаминцына и П. П. Сокальского, В. А. Мошков предложил собственную гипотезу происхождения пентатоники в музыке древнего человечества. Рассматривая ритмическое строение чувашских песен, он сопоставляет их с татарскими и русскими песенными мелодиями (ссылаясь для сравнения и на одну из публикаций О. Кольберга). Помещая зарисовку чувашских гуслей в трех проекциях и описывая их строй, материалы изготовления корпуса и струн, а также практику игры в живой традиции, он выступает как этноорганолог.

Введение к материалам нижневолжско-приуральских татар (три тетради нотировок, которые в переиздании составляют вторую половину книги) представляет собой объемный

---

[5] Вступительную статью и комментарии к чувашским материалам написал доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ЧГИГН М. Г. Кондратьев. Вступительную статью и комментарии к татарским и ногайским материалам написала кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург) Н. Ю. Альмеева.

[6] Прижизненное для Мошкова издание представлено в книге в факсимильном виде, параллельно с современным редакторским вариантом.

очерк традиционной жизни ногайских и оренбургских татар, – именно такой, о котором он мечтает в статье об О. Кольберге. В книге содержатся уникальные нотировки народных песен с татарскими, ногайскими, казахскими стихотворными текстами; описания танцев; свадебного обряда ногайцев; сведения о татарской и ногайской мифологии, а также о традиционном ногайском жилище, о кухне, одежде. Наконец, следует сказать, что в работе с солдатами-этнофорами он проявил себя как талантливый этнопсихолог, судя не только по объему записанного материала, но и по тому, с каким сочувствием объяснено им читателю о сложностях адаптации «солдатиков-инородцев» вне малой родины и языковой среды.

Степень достоверности фиксации фольклорных образцов в публикациях В. Мошкова достаточно высока для своего времени[7], их историческое значение как документов XIX в. сегодня невозможно переоценить.

Подчеркивая историческое значение фольклористической деятельности Оскара Кольберга, выполнившего священный долг для истории родной культуры, оставив столь репрезентативные собрания песенного фольклора XIX в., Валентин Александрович отдает дань уважения польскому деятелю: «Вряд ли между этнографами-собирателями найдется равный Кольбергу по той массе материалов, которую он скопил на пятьдесят лет своей жизни» [4: 164].

Два знаковых имени не случайно сошлись в маленькой публикации в петербургском журнале. Две уникальные личности словно вступили в диалог и совершили рукопожатие солидарности соратников.

Литература

1. *Мошков В. А*. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Музыка чувашских песен // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те. 1893. Т. 11. Вып. 1–4. С. 31–64, 167–182, 261–276, 369–376.

[7] Неточность тактировки и группировки нот в татарских напевах, обусловленная «европейским» музыкальным слухом В. Мошкова, склонным к периодичным метрам, вполне поддается корректировке.

2. *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар. [2. Песни и комментарии] // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те. 1897. Т. 14. Вып. 3. С. 265–291.

3. *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. III. Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те. 1901. Т. 17. Вып. 1. С. 1–41.

4. *Мошков В. А.* По поводу юбилея Оскара Кольберга // Баян. СПб., 1889. № 20. С. 163–164.

5. *Мошков В. А.* По поводу юбилея Оскара Кольберга // Баян. СПб., 1889. № 21. С. 170–171.

6. *Кондратьев М. Г.* Первопроходец // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 142–149.

7. Фольклористическое наследие В. А. Мошкова: Антология / сост. М. И. Родителева. СПб., 2003.

8. *Мошков В. А.* Мелодии Волго-Камья / ред. М. Г. Кондратьев, Н. Ю. Альмеева. Чебоксары, 2011.

леніе еще раньше Штумфа было сдѣлано Гёрнеемъ, въ превосходной его книгѣ „Власть звука“ (Edmund Gurney. The Power of Sound. 1880). Возраженіе Штумфа, однако, вовсе не опровергаетъ Дарвиновской гипотезы: оно только вноситъ нѣкоторую необходимую поправку.

Прежде всего слѣдуетъ замѣтить, что Дарвинъ вовсе не старается объяснить, какъ или почему одинъ полъ могъ очаровывать своимъ пѣніемъ представителей другого пола. Задача Дарвина несравненно проще. Онъ говоритъ: „если вы допустите, что такое очарованіе существовало, то вотъ вамъ условія, при которыхъ оно могло развиться и усилиться“. Побѣдоносная оригинальность дарвинизма въ томъ и обнаруживается, что онъ не указываетъ начальнаго источника явленія, но молчаливо предполагаетъ его существованіе, хотя бы въ самой слабой степени, а затѣмъ уже кладетъ его въ основу дальнѣйшихъ перемѣнъ. Штумфъ справедливо говоритъ, что пріятныя комбинаціи звуковъ могли бы сами собою развиться въ музыку, но при какихъ условіяхъ — этого онъ указать не можетъ, тогда какъ въ этомъ вся суть. Дарвинизмъ же, исходя изъ допущеннаго существованія эстетическаго чувства, хотя бы самаго элементарнаго, вполнѣ послѣдовательно выводитъ все остальное.

Затѣмъ, едва ли нужно доказывать, что именно въ звуковой области слѣдуетъ искать первоначальныхъ проявленій эстетическаго чувства. На это указываетъ самъ же Дарвинъ. „Способность если не наслаждаться музыкальностью такта и ритма, говоритъ онъ, то по крайней мѣрѣ замѣчать ее — свойственна повидимому всѣмъ животнымъ, и безъ сомнѣнія зависитъ отъ одинаковаго основнаго устройства ихъ нервной системы“. Въ моей работѣ „О ритмѣ“ *) я старался выяснить связь основнаго біологическаго закона ритма съ его проявленіями въ музыкѣ, такъ что теперь я обращу главное вниманіе на другой элементъ мелодіи, на область ея тоновъ.

Ощущеніе музыкальнаго тона не дается для нашего уха ни однимъ изъ явленій природы; даже въ голосахъ людей и животныхъ тональнаго собственно элемента находится весьма мало. Такое ощущеніе вызывается лишь исключительными средствами и въ исключительныхъ случаяхъ (первоначально разумѣется только въ видѣ пѣнія), и въ начальныхъ стадіяхъ развитія оно вѣроятно сильно возбуждало само по себѣ. Иначе сказать, уже простое произведеніе и слушаніе звуковъ и криковъ съ нѣкоторымъ музыкальнымъ оттѣнкомъ, дѣйствовало возбуждающимъ и веселящимъ образомъ, даже безъ всякой форменной связи, или при связи самой зачаточной и ничтожной **).

Укрѣпительное, подбадривающее дѣйствіе звука замѣчено было уже давно. Воины кричатъ во время сраженія, а одинокій путникъ старается ночною дорогою разогнать свой страхъ посредствомъ громкой пѣсни. Новѣйшіе физіологи, и талантливый Ферэ во главѣ ихъ, установили научнымъ образомъ тотъ фактъ, что музыкальные тоны различной высоты оказываютъ хотя и различное, но весьма сильное вліяніе на весь организмъ: повышаютъ число сердцебіеній и вдыханій, увеличиваютъ мышечную силу и т. п. *).

Существуютъ примѣры, доказывающіе, что даже самыя воздушныя волны, изъ коихъ состоятъ звуки, способны поразительно вліять, чисто механическимъ путемъ, на нервную систему. Диккенсъ видѣлъ въ одномъ пріютѣ десятилѣтнюю глухую, нѣмую и слѣпую отъ рожденія дѣвочку. „Иногда ее ставили въ центръ группы слѣпыхъ дѣтей, которыя пѣли хоромъ у фортепіано, и приводили ея руку въ соприкосновеніе съ инструментомъ. Въ это время трепетъ пробѣгалъ по всему ея существу, дыханіе оживлялось, краски на лицѣ сгущались, и нельзя было найти для этого состоянія лучшаго сравненія, какъ уподобить его состоянію почти мертваго человѣка, возвращающагося къ жизни. Дѣйствительно потрясающимъ было зрѣлище, какъ ощущеніе музыки трогало и волновало сокрытую въ ней душу“ **).

Наконецъ, звуки обладаютъ и еще однимъ важнымъ свойствомъ. Если простое слушаніе музыки оказываетъ такое вліяніе на организмъ, то возбужденіе организма будетъ разумѣется еще сильнѣе въ томъ случаѣ, когда эти звуки исходятъ изъ него самого. Пѣніе необходимо сопровождается нервно-мускульною дѣятельностью и нервнымъ напряженіемъ тѣла. По разсказамъ Бехштейна ***) хорошія пѣвчія птицы иногда падаютъ мертвыми, вслѣдствіе разрыва какого нибудь сосуда въ легкихъ. Возбужденіе голосовыхъ мышцъ переходитъ и на прочія части тѣла; вотъ почему пѣніе такъ тѣсно связано съ пляскою, зародыши которой существуютъ и въ животномъ мірѣ, въ видѣ ухаживаній, игръ и танцевъ, какъ напр. у тетеревовъ и т. п. Оживленіе пѣвца невольно заражаетъ слушателей и зрителей, и къ перечисленнымъ выше стимулирующимъ элементамъ прибавляется еще одинъ, не менѣе сильный.

Этихъ трехъ элементовъ музыкальнаго возбужденія, а именно: ритма, тона и чувства повышенной жизнедѣятельности, вполнѣ достаточно для объясненія того удовольствія, которое возбуждалось мелодіею даже у низшихъ представителей животнаго міра. Ими же объясняется наслажденіе, которое она доставляетъ маленькимъ нашимъ дѣтямъ и наименѣе цивилизованнымъ дикарямъ.

Димитрій Стефановскій.

(*Продолженіе слѣдуетъ*).

*) „Музыкальное Обозрѣніе“. 1887. №№ 12—15.

**) См. Gurney. Power of Sound. p. 175.

*) Ch. Féré. Sensation et mouvement. 1887. p. 34—41.

**) Айрлэндъ. Идіотизмъ и тупоуміе. 1880. стр. 243.

***) J. M. Bechstein. Naturgeschichte der Hof-und Stubenvögel.

По поводу пятидесятилѣтняго юбилея Оскара Кольберга.

19-го прошедшаго мая небольшой кружокъ польскихъ ученыхъ, литераторовъ и музыкантовъ въ Краковѣ чествовалъ пятидесятилѣтнюю годовщину служенія наукѣ знаменитаго польскаго этнографа Оскара Кольберга. Мы позволяемъ себѣ дать здѣсь біографическій очеркъ этого неутомимаго труженика и представить краткій перечень его трудовъ въ особенности потому, что добрая половина его обширныхъ и драгоцѣнныхъ матеріаловъ относится къ области ново-нарождающихся отраслей человѣческаго знанія, музыкальной археологіи и этнографіи.

Поступательное движеніе всякой науки обусловливается дѣятельностью ученыхъ работниковъ въ двухъ разрядахъ: одни собираютъ матеріалъ и приводятъ его въ систему, другіе изъ готоваго матеріала строятъ научное зданіе. Дѣятельность перваго изъ двухъ названныхъ разрядовъ ученыхъ людей, къ числу которыхъ принадлежитъ и Оскаръ Кольбергъ, по большей части незамѣтна и въ высшей степени неблагодарна, въ особенности же въ области такой науки, какъ этнографія, еще слишкомъ мало извѣстной обществу. Если сказанная дѣятельность въ наше время не встрѣчаетъ прямаго противодѣйствія въ обществѣ, то съ другой стороны она и не пользуется сочувствіемъ большинства, а въ средѣ профановъ вызываетъ даже недоумѣніе или насмѣшку, благодаря кажущейся, для непо-

Статья В. А. Мошкова «По поводу пятидесятилетнего юбилея Оскара Кольберга» («Баян», 1889. № 20. С. 163)

священнаго, ея безполезности. Такъ что отъ собирателя-этнографа, кромѣ пламенной и безкорыстной любви къ наукѣ и огромнаго запаса терпѣнія, необходимаго для самаго процесса собиранія, требуется необыкновенная энергія, настойчивость, бодрость духа и сила воли, чтобы устоять въ борьбѣ съ общественнымъ равнодушіемъ. Но этого мало. Преодолѣвши всѣ трудности, какъ матеріальныя, такъ и моральныя, труженикъ-собиратель, если не имѣетъ своихъ собственныхъ свободныхъ капиталовъ, зачастую можетъ не увидать своихъ трудовъ въ печати и долженъ утѣшаться мыслію, что, много лѣтъ спустя послѣ его смерти, потомство оцѣнитъ его труды и воспользуется ими, если только они доживутъ до того времени и не погибнутъ вслѣдствіе какой-нибудь несчастной случайности. Не только русское, но даже европейское интеллигентное общество, тратящее десятки и сотни монетныхъ единицъ на собираніе такихъ, напримѣръ, безполезностей, какъ почтовыя марки, смотритъ равнодушно какъ огромныя массы этнографическихъ матеріаловъ родной страны исчезаютъ съ поразительной быстротой въ мрачную пучину забвенія.

Въ виду всего сказаннаго, поразительная энергія такихъ личностей, какъ Оскаръ Кольбергъ, посвящающихъ собиранію этнографическихъ матеріаловъ всю свою долгую жизнь, по справедливости заслуживаетъ удивленія.

Врядъ-ли между этнографами-собирателями найдется равный Кольбергу по той массѣ матеріаловъ, которую онъ скопилъ за пятьдесятъ лѣтъ своей жизни, въ особенности, если принять во вниманіе, что труды по этнографіи развѣ только въ самое послѣднее время давали ему средства къ существованію.

Оскаръ Кольбергъ родился въ 1815 году въ мѣстечкѣ Пшисушинѣ, Опочинскаго уѣзда, Радомской губерніи. Нѣмецкую фамилію его польскіе журналисты производятъ отъ славянскаго Колобрега (Kolobrzeg), такъ называлось юго-западное побережье Балтійскаго моря, принадлежавшее когда-то славянамъ. Отецъ его былъ профессоромъ геодезіи въ Варшавскомъ университетѣ. Поступивъ 9-ти лѣтъ въ Варшавскій лицей, Оскаръ Кольбергъ одновременно началъ учиться и музыкѣ у Феттера, Эльснера и Добжинскаго, а потомъ закончилъ свое музыкальное образованіе въ Берлинѣ. Страсть къ музыкѣ и была побудительной причиной, заставившей Кольберга погрузиться въ область этнографіи. Онъ желалъ сдѣлаться музыкантомъ и композиторомъ и началъ собирать народные напѣвы, какъ матеріалъ для своихъ сочиненій, но увлекся собираніемъ народной музыки, еще почти нетронутой до него, и, распрощавшись съ композиторствомъ, цѣликомъ посвятилъ себя этнографіи польскаго люда.

Возвратясь по окончаніи музыкальнаго образованія изъ Берлина въ Варшаву, въ 1836 году, онъ сначала 9 лѣтъ занимался учительствомъ, затѣмъ 20 лѣтъ служилъ бухгалтеромъ на Варшавско-Вѣнской желѣзной дорогѣ и во все это время находилъ возможнымъ удѣлять досугъ на поѣздки по ближайшимъ и дальнимъ окрестностямъ Варшавы съ цѣлью собиранія пѣсенъ. Первый изъ музыкальныхъ трудовъ Оскара Кольберга былъ изданъ Жупанскимъ, въ Познани, въ 1842 году. Это былъ сборникъ польскихъ пѣсенъ съ ихъ напѣвами, надъ заглавіемъ: „Piesni ludu Polskiego". Въ сборникѣ находится 101 номеръ народныхъ мелодій съ фортепіаннымъ аккомпанементомъ, составленнымъ самимъ Кольбергомъ.

(*Окончаніе въ слѣд. №*).

КРИТИКА И ОТЧЕТЫ.

Загородные частные театры.

Изъ трехъ частныхъ оперныхъ театровъ нашего лѣтняго сезона: русскаго, французскаго и нѣмецкаго, наибольшею выдержанностью и соотвѣтствіемъ репертуара, по справедливости, слѣдуетъ признать французскую труппу г. Гинцбурга и нѣмецкую—г. Горскаго. Послѣдняя, въ особенности, стойко развивала знамя своей національной музыки, и въ короткое время выполнила передъ публикой очень обширный и разнообразный репертуаръ нѣмецкихъ оперъ, каковыми, напримѣръ, были: «Виндзорскія кумушки» Николаи, «Фиделіо» Бетховена, «Волшебный стрѣлокъ» Вебера, «Der fliegende Holländer» Вагнера и др. Съ этой стороны названная труппа заслуживала полнаго одобренія и, во всякомъ случаѣ, лучшей участи чѣмъ ей пришлось испытать, такъ какъ въ настоящее время труппѣ этой, вслѣдствіе полнаго и конечно незаслуженнаго равнодушія публики, пришлось окончательно ликвидировать свои дѣла. Если бы мы отнесли причину такого ея неуспѣха къ исполнительскому составу ея, то это было-бы несправедливо: среди многихъ слабыхъ вокальныхъ исполнителей труппы были и выдающіеся, каковы, напр., сопрано Беттакъ, баритонъ Рейхардтъ и нѣсколько другихъ вполнѣ удовлетворительныхъ исполнителей, а мы знаемъ, что публика наша иногда даже изъ-за одного какого-нибудь сладкозвучнаго пѣвуна охотно прощаетъ всякія крупныя прегрѣшенія и капитальные недочеты всего остальнаго антуража и даже съ наслажденіемъ готова слушать самую низменную музыку, ради чувственнаго удовольствія—видѣть и слышать сладко-звучнаго пѣвуна.

Такъ какъ музыкальность опернаго репертуара названной труппы стояла внѣ всякаго упрека и могла удовлетворить любаго знатока музыки, то слѣдовательно и не здѣсь надо искать причины неуспѣха труппы. Слабѣйшей ея стороной былъ плохо организованный оркестръ, но если публика и критика мирится съ исполненіемъ гораздо худшаго оркестра труппы г. Картавова, то и къ этому недочету можно было-бы отнестись болѣе или менѣе снисходительно. Сопоставляя всѣ положительныя качества труппы съ отрицательными, должно по совѣсти указать на перевѣсъ первыхъ, но... какъ бы то ни было, дѣла труппы потерпѣли пораженіе; причину его можетъ указать лишь сама публика и, къ сожалѣнію, остается лишь поскорбѣть, что благопожеланія уважаемаго К. И. Званцова, высказанныя имъ въ №№ 17 и 18 «Баяна», должны ожидать своего осуществленія только въ будущемъ.

Послѣ нѣмецкой труппы устойчивостью направленія и національностью репертуара отличается и французская оперная труппа г. Гинцбурга, которая отлично привилась на нашей почвѣ въ театрѣ „Аркадія". Намъ уже приходилось говорить о прекрасной внутренней организаціи этой труппы, объ отличномъ ея вокальномъ персоналѣ и вообще о тщательной и добросовѣстной постановкѣ опернаго дѣла.

Репертуаръ оперъ здѣсь также совершенно правильно составляется изъ національныхъ т. е. французскихъ композиторовъ. Число поставленныхъ оперъ было невелико: „Мирейль" и „Фаустъ" Гуно, „Лакме" Делиба и „Le roi d'Is" Лалло; послѣдняя опера явилась у насъ новинкой. Всѣ эти оперы исполнены были съ замѣчательнымъ ансамблемъ и съ такой же музыкальностью благодаря присутствію въ труппѣ такихъ превосходныхъ артистовъ, какъ гг. Рено, Дюленъ, Гандюберъ и г-жа Вильомъ, а также и благодаря всему прочему составу вполнѣ удовлетворительному включая сюда и оркестръ съ его отличнымъ дирижеромъ. Что касается новинки—

Статья В. А. Мошкова «По поводу пятидесятилетнего юбилея Оскара Кольберга» («Баян», 1889. № 20. С. 164)

Другая ошибка старой эстетики состояла въ предположеніи, будто наслажденіе красотой должно быть всегда чисто, свободно отъ примѣси постороннихъ элементовъ. Съ этой то точки зрѣнія возражалъ Дарвину французскій критикъ Лэвекъ *), который указывалъ, между прочимъ, что эстетическому чувству не можетъ быть мѣста тамъ, гдѣ дѣло идетъ о простомъ физіологическомъ актѣ любовнаго ухаживанія. Любовная пѣсня вовсе не доставляетъ птицѣ какого либо непосредственнаго наслажденія отъ красоты. Блестящія перья, роскошь красокъ, звучный голосъ служатъ для нея только показателями возбужденнаго физіологическаго состоянія. Такая красота имѣетъ исключительно половой характеръ, она ограничена породой и временемъ года. Еще не видано, чтобы когда нибудь гусыня любовалась красотою лебедя. Противъ взглядовъ Лэвека можно выставить то положеніе, что любовная окраска вовсе не измѣняетъ основнаго характера этихъ явленій. Разумѣется, на высшихъ степеняхъ искусство освободилось отъ постороннихъ примѣсей, но это еще не даетъ права огульно отрицать всѣ первоначальные фазисы его развитія. Въ нашихъ хороводахъ мы имѣемъ все заразъ: музыку, поэзію, танецъ, драматическое искусство и любовное ухаживаніе. Справедливо ли было бы исключить за это хороводы изъ области эстетики?

Различіе эстетическихъ способностей животныхъ и человѣка не должно пугать насъ. „Мы конечно знаемъ, говоритъ Эспинасъ, что способъ, какимъ самка соловья понимаетъ красоту вообще и чувствуетъ прелесть пѣсенъ самца въ частности, значительно отличается отъ того, какъ мы чувствуемъ одно и понимаемъ другое. Животное обладаетъ чувствомъ красоты и умственною дѣятельностью, въ которой однако же недостаетъ аналитическихъ функцій; другими словами, она слагается изъ значительно меньшаго числа отчетливыхъ представленій и связана съ гораздо болѣе скуднымъ количествомъ другихъ чувствъ и другихъ мыслей. Но тоже самое представляютъ собою чувства и идеи дикаря по отношенію къ чувствамъ и идеямъ цивилизованнаго человѣка. Эта разница въ ясности, широтѣ и напряженности сознанія не мѣшаетъ основному сходству его актовъ и состояній въ обоихъ случаяхъ. Наконецъ, такая аналогичность природы едва ли даже можетъ быть предметомъ какого либо спора: она составляетъ необходимую основу и точку отправленія всей сравнительной психологіи“ **).

5.

Остается послѣдній вопросъ: музыкальныя произведенія животнаго міра, и спеціально пѣніе птицъ, могутъ ли быть поставлены наряду съ музыкальными произведеніями человѣка?

Ганслик, а вслѣдъ за нимъ Штумеръ, отвѣчаютъ на этотъ вопросъ отрицательно, и на томъ только странномъ основаніи, что пѣнія птицъ нельзя записать на нашихъ пяти нотныхъ линейкахъ. Удивительное заблужденіе, опять таки возникшее въ старой эстетикѣ оттого, что она витала въ заоблачныхъ пространствахъ и пренебрегала тѣмъ, что дѣлается на твердой почвѣ внизу.

Ганслик исходитъ изъ того положенія, что въ природѣ мы не слышимъ тоновъ, т. е. звуковъ съ опредѣленною, измѣряемою высотою. Тоны же суть основанія всей музыки. Даже чистѣйшее проявленіе естественной жизни тоновъ—пѣніе птицъ, не имѣетъ никакого отношенія къ человѣческой музыкѣ, потому что оно не приложимо къ нашей гаммѣ. По Ганслику выйдетъ, пожалуй, что и арабскіе напѣвы тоже не музыка, ибо ихъ трети и четверти тоновъ также не приложимы къ нашей гаммѣ. Но даже оставивъ это въ сторонѣ, мы найдемъ, что Ганслик доказываетъ одно изъ двухъ. Либо онъ говоритъ, что птичья музыка сама собой, а человѣческая—сама собой, и тогда онъ вполнѣ правъ. Либо же онъ говоритъ, что музыка только и бываетъ человѣческая, а пѣніе птицъ — это такъ просто „звукъ пустой“, и тогда онъ вполнѣ неправъ. Во первыхъ, неправъ по формѣ, такъ какъ въ пѣніи птицъ присутствуетъ элементъ ритмическій, а подчасъ и тональный. Во вторыхъ, неправъ по существу, такъ какъ природа не давала человѣку монополіи на музыку, и самъ же человѣкъ наслаждается пѣніемъ соловья, даже ловитъ несчастную птицу и сажаетъ ее въ клѣтку.

Многозначительная замѣтка Герберта Спенсера *) да послужитъ мнѣ вмѣсто заключенія и resumé. „Большая часть того, что мы привыкли въ органическомъ мірѣ называть красотой, находится всегда въ какой нибудь зависимости отъ половыхъ отношеній. Это наблюдается не только на окраскѣ и благоуханіи цвѣтовъ, но также на чудесномъ оперенім птицъ и ихъ пѣніи, которыя, по мнѣнію Дарвина, должны быть приписаны половому подбору; вѣроятно отъ подобной же причины зависитъ и окраска наиболѣе крупныхъ насѣкомыхъ. Замѣчательно при этомъ то, что особенности, возникшія вслѣдствіе своей полезности для воспроизведенія лучшаго потомства и дѣлающія одаренные ими организмы прямо или косвенно привлекательными другъ для друга, имѣетъ съ тѣмъ и намъ кажутся наиболѣе красивыми; безъ нихъ поля и лѣса утратили бы половину своего обаянія въ нашихъ глазахъ. Любопытно также, что и понятіе о человѣческой красотѣ порождается въ значительной степени такимъ же образомъ. И тотъ общеизвѣстный фактъ, что вытекающій изъ половыхъ отношеній элементъ красоты играетъ преобладающую роль въ эстетическихъ произведеніяхъ—музыкѣ, драмѣ, поэзіи, получаетъ новый смыслъ, когда мы всмотримся, какъ глубоко эта связь проникаетъ всю органическую природу“.

Послѣднее положеніе Спенсера могло бы извлечь въ свою пользу много доказательствъ изъ научнаго психологическаго анализа музыкальнаго наслажденія.

Димитрій Стефановскій.

*) *Ch. Lévêque.* Le sens du beau chez les bêtes. Revue d. deux Mondes 1873. Septembre.

**) *Эспинасъ.* Соціальная жизнь животныхъ, стр. 265.

*) *Спенсеръ.* Основанія біологіи § 275.

По поводу пятидесятилѣтняго юбилея Оскара Кольберга.

(*Окончніе, см. № 20*).

Въ сороковыхъ годахъ настоящаго столѣтія музыкальная этнографія въ Польшѣ еще переживала тотъ періодъ, который у насъ русскихъ только въ настоящее время приближается къ концу. Въ собираніи народныхъ напѣвовъ общество еще не чувствовало научной необходимости. Требовались мотивы исключительно красивые и не иначе, какъ подъ хорошимъ соусомъ, т. е. съ акомпанементомъ. Этому требованію вполнѣ удовлетворяетъ первый сборникъ Оскара Кольберга.

Послѣдующее его изданіе народныхъ напѣвовъ, вышедшее въ Варшавѣ въ 1856 и 1857 годахъ двѣнадцатью выпусками (serya I.) подъ тѣмъ же заглавіемъ носитъ уже иной характеръ. Оно дѣлится на два отдѣла: 1) думы и пѣсни и 2) танцы. Въ первомъ отдѣлѣ находится 41 пѣсня съ варіантами, число ко-

Статья В. А. Мошкова «По поводу пятидесятилетнего юбилея Оскара Кольберга» («Баян», 1889. № 21. С. 170)

торыхъ доходитъ иногда до 50-ти. Здѣсь нѣтъ еще ни свадебныхъ пѣсней, ни бытовыхъ, это преимущественно пѣсни-баллады. Хотя при каждой пѣснѣ точно обозначены нетолько губернія или уѣздъ, но даже деревенька, гдѣ она записана, но матеріалъ не сортируется еще по мѣстностямъ. Позднѣе такой порядокъ изложенія оказался неудобнымъ и былъ оставленъ.

Въ дальнѣйшемъ изданіи пѣсенъ Оскара Кольберга, начавшемъ выходить въ концѣ 1865 года въ Краковѣ, пѣсни распредѣляются уже по мѣстностямъ. Впрочемъ въ этомъ изданіи, носящемъ названіе: „Lud, jego zwyczaje, sposob zycia, mowa, podania“ и пр., вмѣстѣ съ пѣснями появляется уже масса другихъ этнографическихъ матеріаловъ.

Такимъ образомъ было издано:

Sandomierskie . .	1 томъ	(serya II)	Kraków	1865 г.
Kujawy	2 тома	(serya IV)	Warszawa	1867 г.
Krakowskie . . .	4 тома	(serya V)	Kraków	1871 г.
		(„ VI)	„	1873 г.
		(„ VII)	„	1874 г.
		(„ VIII)	„	1875 г.
Kieleckie. . . .	2 тома			
Poznanskie . . .	7 томовъ	(serya IX)	Kraków	1875 г.
		(serya X)	„	1876 г.
		(serya XI)	„	1877 г.
Lubelskie . . .	2 тома			
Radomskie . . .	2 тома	(serya XX)	Kraków	1887 г.
Mazowsze . . .	4 тома	Kraków		1888 г.
Pokucie	3 тома			
Всего	27 том.			

Средній объемъ каждаго тома около 20 печатныхъ листовъ in 8°. Во всѣхъ томахъ находится до 500 мелодій. Кромѣ того обширныя собранія своихъ пѣсенъ Кольбергъ помѣщалъ въ журналѣ Краковской Академіи наукъ «Zbiór wiadomosci do Antropologii krajowej» выходящемъ въ объемѣ 1-го тома въ годъ (по настоящее время вышло 11 томовъ). Кромѣ польскихъ народныхъ пѣсенъ здѣсь есть еще и Литовскія (Tom III 1879 г., отд. III) изъ губерній Ковенской и Августовской. Наконецъ люди близко знающіе Кольберга сообщали намъ, что у него есть еще этнографическаго матеріала томовъ на 10, неизданныхъ до сихъ поръ по недостатку средствъ. Энергія этого человѣка просто неистощима. Не смотря на свои преклонные года, онъ до сихъ поръ не оставляетъ своего любимаго занятія и въ настоящее время собираетъ матеріалъ въ Галиціи. Но перечисленнымъ здѣсь не ограничивается вся литературная дѣятельность Оскара Кольберга множество мелкихъ очерковъ, замѣтокъ и небольшихъ музыкальныхъ пьесъ его разбросано по различнымъ польскимъ газетамъ и журналамъ въ особенности въ варшавскомъ „Tygodnik Illustrowany“, (начиная съ 1865 г.). (*)

Далѣе въ 60-хъ же годахъ, живя въ Варшавѣ, онъ написалъ оперу: „Krol Pasterzy“, оперетку: „Janek z pod Ojcowa“ и началъ оперу „Wiesław“.

Собранія польскихъ этнографовъ, предшествовавшихъ Кольбергу, какъ-то: Ходаковскаго, Чечота, Войцицкаго, Вацлава Залѣсскаго, Поля, Валинскаго, Паула, Копонки и др. положительно блѣднѣютъ передъ его трудомъ.

Полнота этнографическихъ матеріаловъ въ послѣднихъ изданіяхъ Кольберга, по каждой отдѣльной мѣстности, систематичность ихъ и обстоятельность, невольно вызываютъ зависть въ русскомъ человѣкѣ. Когда-то будетъ у насъ что-нибудь подобное? Каждый томъ начинается съ краткаго топографическаго, географическаго и историческаго очерка края. Затѣмъ слѣдуетъ описаніе деревень, представляются планы и рисунки деревенскихъ хатъ, хозяйственныхъ построекъ и хозяйственныхъ принадлежностей. Далѣе описываются промыслы крестьянъ, ихъ пища и одежда. Почти къ каждому тому прилагаются рисунки мѣстныхъ костюмовъ и головныхъ уборовъ.

Потомъ слѣдуетъ описаніе народныхъ обрядовъ и обычаевъ (въ календарномъ порядкѣ, начиная съ Новаго года), пріуроченныхъ къ наиболѣе чтимымъ народнымъ праздникамъ.

Если празднество или обрядъ сопровождается пѣснями, то тутъ же приводится и пѣсня съ ея напѣвомъ и варіантами, а также мелодія, которую при исполненіи пѣсни подъигрываетъ деревенскій скрипачъ. Въ слѣдующемъ отдѣлѣ помѣщается описаніе обрядовъ домашнихъ: крестинъ, свадьбы и похоронъ. Здѣсь можно найти богатѣйшій запасъ свадебныхъ пѣсенъ, въ числѣ и разнообразіи которыхъ поляки врядъ ли уступаютъ русскимъ. Въ нѣкоторыхъ томахъ тутъ же находятся дѣтскія игры. Затѣмъ всѣ остальныя пѣсни помѣщаются въ концѣ тома и дѣлятся на: 1) Любовныя, 2) Супружескія, 3) Пѣсни кабацкія, 4) Рекрутскія и салдатскія, 6) Пастушескія, 7) Залетныя и различнаго содержанія и наконецъ 8) Танцы (полонезы, мазурки, краковяки, куявяки, обертасы, казачки, вальсы и пр.).

Кромѣ того, въ нѣкоторыхъ томахъ Кольберга имѣются отдѣлы посвященные городамъ и дворамъ (т. е. помѣщичьимъ усадьбамъ).

Такъ, напримѣръ, въ отдѣлѣ города Варшавы вы найдете Варшавскую Шопку (40-хъ годовъ) *) и разныя ходячія, городскія пѣсни и даже пѣсни нѣмецкихъ колонистовъ съ Саской-Кемпы (одной изъ Варшавскихъ окраинъ).

Въ заключеніе нельзя и намъ русскимъ не присоединиться къ польскимъ почитателямъ Оскара Кольберга и не пожелать вмѣстѣ съ ними здравія на многіе годы этому безпримѣрному по своей энергіи труженику на полѣ Славянской этнографіи.

Что касается собранныхъ имъ матеріаловъ, то они на столько любопытны въ музыкальномъ этнографическомъ отношеніи, что мы предполагаемъ въ скоромъ времени вернуться къ нимъ въ отдѣльномъ очеркѣ.

КЪ ЮБИЛЕЮ А. Г. РУБИНШТЕЙНА.

11-ое минувшаго іюля было днемъ пятидесятилѣтія славной артистической дѣятельности Антона Григорьевича Рубинштейна, начинающейся съ публичнаго выступленія имъ на концертной эстрадѣ 8-ми-лѣтнимъ ребенкомъ въ качествѣ необычайно-одареннаго талантомъ піаниста-виртуоза. Музыкальный міръ всего свѣта чествуетъ торжество юбилея геніальнаго піаниста, но для насъ русскихъ слава его велика не только какъ слава замѣчательнѣйшаго артиста-виртуоза: онъ дорогъ намъ какъ соотечественникъ, оказавшій громадныя заслуги въ дѣлѣ музыкальнаго образованія и развитія музыкальныхъ вкусовъ русскаго общества. Болѣе четверти столѣтія тому назадъ это общество не имѣло ни одного спеціальнаго музыкально-педагогическаго учрежденія и принуждено было, по необходимости, для усовершенствованія своего музыкальнаго диллетантизма прибѣгать къ помощи заѣзжихъ иноземныхъ музыкантовъ; исключенія въ видѣ единичныхъ самобытно-одаренныхъ музыкальныхъ личностей, развившихся самостоятельно благодаря ихъ выдающимся талантамъ,

(*) Кромѣ того Оскаръ Кольбергъ участвовалъ въ изданіи извѣстной польской энциклопедіи Оргельбранда.

(*) Кстати сказать между Варшавской шопкой того времени и современной, описанной нами въ № 9 журнала „Баянъ“ за нынѣшній годъ, очень мало общаго во всѣхъ отношеніяхъ.

Статья В. А. Мошкова «По поводу пятидесятилетнего юбилея Оскара Кольберга» («Баян», 1889. № 21. С. 171)

В. А. Мошков

ПО ПОВОДУ ПЯТИДЕСЯТИЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА[1]

19-го прошедшего мая небольшой кружок польских ученых, литераторов и музыкантов в Кракове чествовал пятидесятилетнюю годовщину служения науке знаменитого польского этнографа Оскара Кольберга. Мы позволяем себе дать здесь биографический очерк этого неутомимого труженика и представить краткий перечень его трудов в особенности потому, что добрая половина его обширных и драгоценных материалов относится к области новонарождающихся отраслей человеческого знания – музыкальной археологии и этнографии.

Поступательное движение всякой науки обусловливается деятельностью ученых работников в двух разрядах: одни собирают материал и приводят его в систему, другие из готового материала строят научное здание. Деятельность первого из двух разрядов ученых людей, к числу которых принадлежит и Оскар Кольберг, по большей части незаметна и в высшей степени неблагодарна, в особенности же в области такой науки, как этнография, еще слишком мало известной обществу. Если сказанная деятельность в наше время не встречает прямого противодействия в обществе, то с другой стороны она и не пользуется сочувствием большинства, а в среде профанов вызывает даже недоумение или насмешку, благодаря кажущейся для непосвященного ее бесполезности. Так что от собирателя-этнографа, кроме пламенной и бескорыстной любви к науке и огромного запаса терпения, необходимого для самого процесса собирания, требуется необыкновенная энергия, настойчивость, бодрость духа и сила воли, чтобы устоять в борьбе с общественным равнодушием. Но этого мало. Преодолевши все трудности, как материальные, так и моральные, труженик-собиратель, если не имеет своих собственных свободных капиталов, зачастую может не увидать своих трудов

[1] Первая публикация статьи см. в журналах: «Баян» [СПб]. 1889. № 20. С. 163–164; № 21. С. 170–171.

в печати и должен утешаться мыслью, что много лет спустя, после его смерти, потомство оценит его труды и воспользуется ими, если только они (труды. – *Н. А.*) доживут до того времени и не погибнут вследствие какой-нибудь несчастной случайности. Не только русское, но даже европейское интеллигентное общество, тратящее десятки и сотни монетных единиц на собирание таких, например, бесполезностей, как почтовые марки, смотрит равнодушно как огромные массы этнографических материалов родной страны исчезают с поразительной быстротой в мрачную пучину забвения.

Ввиду всего сказанного поразительная энергия таких личностей, как Оскар Кольберг, посвящающих собиранию этнографических материалов всю свою долгую жизнь, по справедливости заслуживает удивления.

Вряд ли между этнографами-собирателями найдется равный Кольбергу по той массе материалов, которую он скопил на пятьдесят лет своей жизни, в особенности, если принять во внимание, что труды по этнографии разве только в самое последнее время давали ему средства к существованию.

Оскар Кольберг родился в 1815 году в местечке Пшисушине, Опочинского уезда, Радомской губернии. Немецкую фамилию его польские журналисты производят от славянского Колобрега (Kolobrzeg), так называлось юго-западное побережье Балтийского моря, принадлежавшее когда-то славянам. Отец его был профессором геодезии в Варшавском университете. Поступив 9-ти лет в Варшавский лицей, Оскар Кольберг одновременно начал учиться и музыке у Феттера, Эльснера и Добжинского, а потом закончил свое музыкальное образование в Берлине. Страсть к музыке и была побудительной причиной, заставившей Кольберга погрузиться в область этнографии. Он желал сделаться музыкантом и композитором и начал собирать народные напевы как материал для своих сочинений, но увлекся собиранием народной музыки, еще почти нетронутой до него, и, распрощавшись с композиторством, целиком посвятил себя этнографии польского люда.

Возвратясь по окончании образования из Берлина в Варшаву, в 1836 году, он сначала девять лет занимался учительством, затем двадцать лет служил бухгалтером на Варшавско-Венской

железной дороге и во все это время находил возможным уделять досуг на поездки по ближайшим и дальним окрестностям Варшавы с целью собирания песен. Первый из музыкальных трудов Оскара Кольберга был издан Жупанским в Познани, в 1842 году. Это был сборник польских песен с их напевами под заглавием «Piesni ludu polskiego». В сборнике находится 101 номер народных мелодий с фортепианным аккомпанементом, составленным самим Кольбергом.

В сороковых годах настоящего столетия музыкальная этнография в Польше еще переживала тот период, который у нас русских только в настоящее время приближается к концу. В собирании народных напевов общество еще не чувствовало необходимости. Требовались мотивы исключительно красивые и не иначе, как под хорошим соусом, т.е. с аккомпанементом. Этому требованию вполне удовлетворяет первый сборник Оскара Кольберга.

Последующее его издание народных напевов, вышедшее в Варшаве в 1856 и 1857 годах двенадцатью выпусками (serya I) под тем же заглавием, носит уже иной характер. Оно делится на два отдела: 1) думы и песни и 2) танцы. В первом отделе находится 41 песня с вариантами, число которых доходит иногда до 50-ти. Здесь нет еще ни свадебных песен, ни бытовых, это преимущественно песни-баллады. Хотя при каждой песне точно обозначены не только губернии или уезд, но даже деревенька, где она записана, но материал не сортируется еще по местностям. Позднее такой порядок изложения оказался неудобным и был оставлен.

В дальнейшем издании песен Оскара Кольберга, начавшем выходить в конце 1865 года в Кракове, песни распределяются уже по местностям. Впрочем, в этом издании, носящем название «Lud, jego zwyszaie, sposob zicya, mova, podania», и пр. вместе с песнями появляется уже масса других этнографических материалов.

Таким образом, было издано:

Sandomierskie ….	1 том (serya II)	Kraków	1865 г.
Kujavi ……	2 тома (serya IV)	Warsawa	1867 г.
Krakowskie …… ..	4 тома (serya V)	Kraków	1871 г.
	(“ VI)	“	1873 г.

		(“ VII)	“	1874 г.
		(“ VIII)	“	1875 г.
Kieleskie ……...2 тома				
Poznanskie ……7 томов		(serya IX)	Kraków	1875 г.
		(“ X)	“	1876 г.
		(“ XI)	“	1877 г.
Lubelskie …….. 2 тома				
Radomskie ……..	2 тома	(serya XX)	Kraków	1887 г.
Mazowsze ……..	2 тома		Kraków	1888 г.
Pokucie ……. 3 тома				

Всего 27 том.

Средний объем каждого тома 20 печатных листов in 8º. Во всех томах находится до 500 мелодий. Кроме того, обширные собрания своих песен Кольберг помещал в журнале Краковской Академии наук «Zbior wiadomosci do Antropologii krajowej», выходящем в объеме одного тома в год (по настоящее время вышло 11 томов). Кроме польских народных песен здесь есть еще и литовские (Tom III. 1879 год, отд. III), из губерний Ковенской и Августовской. Наконец, люди, близко знающие Кольберга, сообщали нам, что у него есть еще этнографического материала томов на 10, не изданных до сих пор по недостатку средств. Энергия этого человека просто неистощима. Несмотря на свои преклонные года, он до сих пор не оставляет своего любимого занятия, и в настоящее время собирает материал в Галиции. Но перечисленным здесь не ограничивается вся литературная деятельность Оскара Кольберга: множество мелких очерков, заметок и небольших музыкальных пьес его разбросано по различным польским газетам и журналам, в особенности в Варшавском «Tygodnyk illustrowany» (начиная с 1865 г.[2]).

Далее, в 60-х же годах, живя в Варшаве, он написал оперу: «Krol pasterzy», оперетку «Janek s pod Ojcova» и начал оперу «Wiesław».

[2] Кроме того, Оскар Кольберг участвовал в издании известной польской энциклопедии Ольдербранда. – *Прим. ред.*

Собрания польских этнографов, предшествовавших Кольбергу, как то: Ходаковского, Чечота, Войцицкого, Вацлава Залесского, Поля, Валинского, Пауля, Конопки и др., – положительно бледнеют перед его трудом.

Полнота этнографических материалов в последних изданиях Кольберга, по каждой отдельной местности, систематичность их и обстоятельность невольно вызывают зависть в русском человеке. Когда-то будет у нас что-нибудь подобное? Каждый том начинается с краткого топографического, географического и исторического очерка края. Затем следует описание деревень, представляются планы и рисунки деревенских хат, хозяйственных построек и хозяйственных принадлежностей. Далее описываются промыслы крестьян, их пища и одежда. Почти к каждому тому прилагаются рисунки местных костюмов и головных уборов.

Потом следует описание народных обрядов и обычаев (в календарном порядке, начиная с Нового года), приуроченных к наиболее чтимым народным праздникам.

Если празднество или обряд сопровождается песнями, то тут же приводится и песня с ее напевом и вариантами, а также мелодия, которую при исполнении песни подыгрывает деревенский скрипач. В следующем отделе помещается описание обрядов домашних: крестин, свадьбы и похорон. Здесь можно найти богатейший запас свадебных песен, в числе и разнообразии которых поляки вряд ли уступают русским. В некоторых томах тут же находятся детские игры. Затем все остальные песни помещаются в конце тома и делятся на: 1) любовные, 2) супружеские, 3) песни кабацкие, 4) рекрутские и солдатские, 5) пастушеские, 6) залетные и различного содержания, и, наконец, 7) танцы (полонезы, мазурки, краковяки, куявяки, обертасы, казачки, вальсы и проч.). Кроме того, в некоторых томах Кольберга имеются отделы, посвященные городам и дворам (т. е. помещичьим усадьбам). Так, например, в отделе города Варшавы вы найдете Варшавскую Шопку (40-х годов[3])

[3] Кстати сказать, между Варшавской шопкой того времени и современной, описанной нами в № 9 журнала «Баян» за нынешний год, очень мало общего во всех отношениях (*прим*. В. А. Мошкова).

и разные ходячие городские песни, и даже песни немецких колонистов с Саской-Кемпы (одной из Варшавских окраин).

В заключение нельзя и нам русским не присоединиться к польским почитателям Оскара Кольберга и не пожелать вместе с ними здравия на многие годы этому беспримерному по своей энергии труженику на поле славянской этнографии.

Что касается собранных им материалов, то они настолько любопытны в музыкально-этнографическом отношении, то мы предполагаем в скором времени вернуться к ним в отдельном очерке.

Публикация Н. Ю. Альмеевой

Лариса Игнатова
(Луцк, Украина)

ОСКАР КОЛЬБЕРГ И СТАНОВЛЕНИЕ ВОЛЫНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ*

Выдающийся польский фольклорист, этнограф, композитор Оскар Генрик Кольберг оставил беспрецедентное по своему масштабу наследие, к которому и сегодня обращаются многие ученые, музыканты, фольклористы и просто любители традиционной культуры. Изучение волынской музыкальной культуры тесно связано с его именем, ведь многие записи народных песен Волыни впервые были сделаны ученым еще в 1862 г., что дает нам право называть Оскара Кольберга основоположником волынской музыкальной фольклористики. Не вызывает сомнения и тот факт, что музыкальный фольклор Волыни, являясь одной из составляющих общеукраинской традиции, обладает определенными региональными и локальными особенностями.

Следует отметить, что вопросами волынского фольклора в своих научных исследованиях занимались филологи Р. Кирчив [8], В. Давидюк [3], М. Дмитренко [5], Т. Жалко [6], В. Билык [1], искусствоведы Н. Супрун-Яремко [13], Л. Игнатова [7], О. Коменда [9] и многие другие. Данные об истории собирания и изучения фольклора Волыни требуют уточнений и систематизации. В настоящей статье мы стремились представить эту историю как метаисточник развития украинского музыкального искусства в целом.

Первые записи волынских песен приходятся на начало XIX в., когда возрастает интерес к изучению истории, этнографии и фольклора Украины. Одним из первых, кто начал фиксировать песенный фольклор Волыни, был известный польский фольклорист и этнограф С. Доленга-Ходаковский (Адам Чар-

---

* Статья опубликована в журнале «MODERN SCIENCE» (Москва) ISSN 2414-9918. Полный текст см.: https://elibrary.ru/download/elibrary_27001157_47692391.pdf

ноцкий). Путешествуя по Подолью и Киевщине, он записывал, в основном, тексты украинских песен. Прибыв в 1814 г. на Волынь, ученый тщательно исследовал Владимир-Волынский, Ровенский и Луцкий уезды.

В середине XIX в. песнями Волыни заинтересовался М. И. Костомаров, который в то время работал преподавателем гимназии в городе Ровно. Собранные им образцы песенного творчества вошли в знаменитые работы «Богдан Хмельницький», «Об историческом значении народной поэзии», «История казачества в памятниках южнорусского песенного народного творчества», в третий, четвертый, пятый тома «Трудов этнографическо-статистической комиссии в Юго-Западный край», вышедшие в этой же редакции.

В течение почти шести лет (1869–1874) на Правобережной Украине (в том числе на Волыни) собиранием народоведческих материалов занималась этнографическо-статистическая экспедиция Русского Географического Общества, возглавляемая П. Чубинским. Многие песни разных жанров, записанные на территории Волынской губернии, обогатили «Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край» (1872–1878). Отдельные публикации волынского фольклора и его исследования находим в периодическом издании Краковской Академии наук Zbior wiadomości do antropologii krajowej (1877–1889). К сожалению, в упомянутых изданиях лишь отдельные песенные материалы фигурируют с нотациями.

В 1862 г. Волынь посетил Оскар Кольберг. Результатом его деятельности стала книга *Wołyń*, которая была издана в 1907 г. в Кракове посмертно [16]. Издание представляет собой первое крупное собрание (более 600 образцов) песенного и танцевального фольклора. Почти все песенные тексты представлены с нотациями и указанием места их записи. Во вступительной статье «От издателя» Йозеф Третьяк описывает особенности и определенные сложности в собирательской деятельности фольклориста. В частности, в связи с тем, что с его точки зрения, О. Кольберг не достаточно знал украинский язык, так что в записях текстов песен появлялись неточности. В этом смысле издатель обращает внимание на песню «Тиха вода бережки зносить» [16: 335].

В сборнике описаны три варианта свадебного обряда с песенными и танцевальными мелодиями из разных уголков Волыни: Ковельщины, Торчина под Луцком, Западного Побужья [16: 1–72]. Также представлены образцы календарно-обрядовых песен: купальских, обжинковых, щедривок; а также лирических, семейно-бытовых, исторических, казацких, шуточных, детских, солдатских, эпических и др. Завершается сборник сказками, которые были собраны на Волыни в 1835 г. [16: 412–450]. Книга сразу заинтересовала видных исследователей-фольклористов, в частности Ивана Франко, Филарета Колесу, Владимира Гнатюка. Они отметили ее положительные стороны и одновременно указали на отдельные недостатки. Одним из наиболее дискуссионных явился тот факт, что большинство образцов ученый отнес к польскому фольклору и зафиксировал их на польском языке или латиницей. Это закономерно, поскольку Волынь граничит с Польшей и долгое время была ее частью.

Оскар Кольберг заложил основы изучения волынского фольклора. Записанные и систематизированные им материалы явились ценнейшим и наиболее полным сводом волынской народной культуры.

Следующий важный этапом в исследовании и фиксации песенного народного творчества Волынского края явились труды Леси Украинки. Легендарная поэтесса отдала много сил и энергии собиранию и упорядочению музыкальных образцов, собранных преимущественно в селе Колодяжном. Многие из песен были ею переняты и записаны от девушки Варьки (Варвары Иосифовны Пирог-Дмитрук – подруги Леси Украинки), которая ухаживала за поэтессой во время болезни. Всего в тетради более ста пятидесяти песен, сорок из которых внесены рукой сестры поэтессы – Ольги. Записи текстов обрядовых песен (веснянок и жатвенных) снабжены нотациями. Некоторые из них сделаны по просьбе М. Драгоманова. В письме из Колодяжного от 21 декабря 1891 г. поэтесса пишет: «Давно хотела я Вам написать, но вот никак не могла собрать эти песни, теперь посылаю, я Вам их давно обещала, и хотя, быть может, они Вам и не очень нужны, однако, слово свое нужно держать. Песни эти действительно трудно было записать, потому что они редко исполняются и то чаще всего в среде

стариков, я не в состоянии ходить по деревне, следовательно, должна ждать, когда моя знакомая девушка сама научится у стариков. От этой девушки я записываю все здешние песни; меня удивляет, как я до сих пор не надоела ей со своими записями. Я вообще имею склонность к этнографии, – не только не встречаю недоверия к себе или нежелания общаться, напротив, – сама иной раз вынуждена прерывать этнографические сеансы. Достаточно того, что за четыре месяца у меня – уже полтораста обрядовых песен. Конечно, не все там интересные и новы, но меня очень занимают оригинальные мотивы этих песен, их – я уверена – еще никто не записывал. Теперь, устав от записывания нот, эта работа не представляется мне очень тяжелой, одна только беда – не умею записывать их с голоса, без помощи инструмента» [4: 93]. Упорядочив фольклорные записи, поэтесса в 1893 г. передала их композитору Николаю Витальевичу Лысенко для музыкального редактирования (в архиве которого они и хранились). В письме от 11 октября к И. Я. Франко она сообщала: «При моих купальских песнях и других обрядовых имею записанные мотивы, следовательно, хотела бы просить господина Лысенко отредактировать для меня эти мотивы <...>. Думаю, что песня без мотива только наполовину жива» [4: 104]. Отредактированная версия явилась основой для фольклорно-этнографического цикла «Купала на Волыни», опубликованного И. Я. Франко в журнале «Жизнь и слово» (1894, кн. II и III).

В 1941 г. Ольга Косач-Кривинюк отыскала записи и передала Луцкому музею, придав заголовок: «Записи колодяжинских песен. Записывала Леся Украинка и ее сестра Ольга». Рукопись была опубликована в 1971 г.

В составлении и издании фольклорных сборников Леси Украинки принимал активное участие ее муж – выдающийся украинский фольклорист, этномузыколог и инструментовед Климент Васильевич Квитка. Совместно было подготовлено издание «Детские игры, песни и сказки из Ковельщини, Лущины и Звягельщины на Волыни» (Киев, 1903). После смерти писательницы в 1913 г. К. В. Квитка упорядочил и опубликовал книгу «Народные мелодии с голоса Леси Украинки» (Киев, 1917). В нее вошли 225 песен с нотациями и соответствующими комментариями.

Судьба тетради с семейно-обрядовыми и социально-бытовыми песнями сложилась иначе. В 1922 г. К. В. Квитка наткнулся на затерянную рукопись и накануне Великой Отечественной войны передал ее Волынскому областному историко-краеведческому музею, где она хранится по сей день. Тетрадь содержит 156 песенных образцов.

В 20–30-х годах XX столетия на Волыни ведет этнографические исследования уроженец Кременца Назар Яковлевич Диленич. Первые статьи ученого «Народные обряды и поверья периода празднований Рождества Христова», «Народные обряды и поверья Пасхальных праздников» были опубликованы в альманахе «Волынский ежегодник» (1930–1931). Его также интересовали материалы о празднике Ивана Купала. Весомым вкладом в волынскую фольклористику стала его работа «Свадьба в с. Кремеш Гороховского уезда».

С появлением в 1959 г. Луцкого музыкального училища и Дома народного творчества фольклорно-этнографические экспедиции в отдаленные районы Волыни становятся регулярными. Круг собирателей фольклора расширяется, среди них – преподаватель Луцкого музыкального училища П. П. Мотуляк, учитель Лобненской восьмилетней школы Любешевского района А. И. Бренчук, культработник села Широкое Гороховского района Е. Д. Ващук, пенсионер из города Луцка И. Г. Федя, сотрудник Дома народного творчества А. Ошуркевич, дирижер первого Волынского народного хора М. Стефанишин. Собранные фольклорные материалы были опубликованы в журнале «Народна творчість та етнографія», в местных художественно-поэтических альманахах и сборниках «Поет Советская Волынь» (1954), «На обновленной Волыни» (1956), «Народное творчество Волыни» (1957); в многотомном издании «Українська народна творчість» (Киев), а также в сборнике «Песни и стихи революционного подполья Западной Украины (Киев, 1965) [7: 21].

Значительным вкладом в фольклорные исследования Волыни стал труд А. Ошуркевича и М. Стефанишина «Песни Волыни» (1970), открывший серию «Народные песни Украины» [11]. Данная работа содержит 432 песни и 24 инструментальные мелодии. Сборник представляет песенный фольклор Волынского края в его различных исторических наслоениях,

начиная с древнейших образцов обрядовой песенности до современного народного творчества. Большинство песен, которые помещены в сборнике, опубликованы впервые.

В 1984 г. вышел сборник учительницы по профессии и фольклориста по призванию Антонины Голентюк «Фольклорная радуга. Украинские народные песни с голоса Антонины Голентюк» [15], а в 1991 г. – его продолжение – «Украинские народные песни с голоса Антонины Голентюк», где было представлено все жанровое многообразие волынского музыкального фольклора [14].

В 1990-е гг. в Украине продолжают собирательскую деятельность А. Ошуркевич, Е. Гищинський, А. Антонюк, открывая новые пласты обрядового фольклора, песни сичевых стрельцов, партизанские песни. Уроженка села Крымно Камень-Каширского района известная волынская собирательница полесского народного мелоса Александра Кондратович опубликовала ряд статей в местной, областной и республиканской прессе. В 1994 году в издательстве «Надстир'я» вышла ее книга «Калиновый цвет Полесья» [10], в которую вошли 160 народных песен, записанных собирательницей в родном селе.

В Волынском Полесье сохранились и бытуют малоизученные стрелецкие и повстанческие песни, тематика которых связана с идеей украинской государственности. Автор статьи посвятила их изучению диссертацию [7]. В 1990 г. вышел песенник «Песни сичевых стрельцов» [7] составленный Евгением Гищинским, а в 2002 г. им же был опубликован сборник-антология «За волю Украины» [2], в котором представлены 238 образцов и вариантов повстанческих мужских песен, включающих нотный материал молитв, гимнов (6), торжественно-патриотических (83), производственных (18), лирико-бытовых (55), шуточных, сатирических (12), тюремных и лагерных песен (44). Помимо повстанческих и стрелецких, автор включил в сборник образцы народных песен и романсов, т. к. часто на знакомые мелодии сочинялись новые слова («Ой пойду я, пойду между полями», «Мы смелые воины строгие», «Девушка-голубка», «Казак перед боем», «В колхоз тропа простая», «Под небом чужим я скитаюсь»). Еще одним источником пополнения музыкального материала стали

песни, зафиксированные М. Стефанишиным, Р. Кушнируком, П. Клекоцюком, Т. Фокшей. Но наибольшее количество образцов было записано и расшифровано уроженцем села Кимир Перемышлянского района на Львовщине Е. И. Гищинским. Сборник проиллюстрирован графическими работами Нила Хасевича, которые были напечатаны в Люблине (Польша) Богданом Самохваленко в 1992 г. Нил Хасевич, как известно, был талантливым художником [7: 34–35].

Особого внимания фольклористов заслуживает сборник волынских народных песен «Песни Волыни и Полесья. Наш род хороший ...», составителями которого выступили П. В. Клекоцюк и О. И. Коменда (12). В нем представлены песни Западной Волыни и Западного Полесья, записанные на протяжении 1991–2005 гг. в селах Владимир-Волынского, Гороховского. Локачинского, Ратненского, Камень-Каширского, Рожищенского, Киверцевского, Маневицкого и Луцкого районов. В опубликованной работе предложен новый подход к организации материала. Как отмечает А. Коменда во «вступительных замечаниях» [9], «структура сборника основана на взаимодействии трех принципов:

1) календарной хронологии (весна, время сбора ягод, жатва);

2) последовательности событий человеческой жизни (крестины, у колыбели, свадьба);

3) исполнительско-стилистического родства (напевы, записанные от одних и тех же исполнителей)» [9: 11].

Впервые мы встречаем ягодные, колыбельные, а также мало распространенные песни, которые исполнялись во время крещения ребенка.

Деятельность Оскара Кольберга способствовала становлению волынской музыкальной фольклористики, которая и сегодня продолжает традиции своего великого предшественника. Несмотря на то, что коллекционированием музыкальной этнографии занимаются преимущественно местные фольклористы и краеведы, в регионе появляются профессиональные исследователи народного творчества и, надеемся, что со временем будет создана волынская музыкальная фольклористическая школа.

Литература

1. *Білик, О. А.* Календарно-обрядова пісенність Західного Полісся. Луцьк, 2008.

2. *Гіщинський, Є. І.* За волю України: антологія. Луцьк, 2002.

3. *Давидюк, В. Ф.* Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк, 2005.

4. *Дей, О. І.* Сторінки з історії української фольклористики. Київ, 1975.

5. *Дмитренко, М.* Український фольклор і глобалізація: проблема збереження генетичного коду / М. Дмитренко // Фольклористичні зошити: збірник наукових праць. Луцьк, 2007. Вип. 10. С. 3–10

6. *Жалко, Т.* До питання жанрології українських весняних календарно-обрядових пісень // Фольклористичні зошити. Збірник наукових праць. Луцьк, 2007. Вип. 10. С. 61–68.

7. *Ігнатова, Л. П.* Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006.

8. *Кирчів, Р.* Фольклор українського Полісся // Із фольклорних регіонів України. Нариси й статті. Львів, 2002. С. 214–262.

9. *Коменда, О. І.* Вступні зауваги // Пісні Волині й Полісся. Наш роде хороший…. // упор. П. В. Клекоцюк, О. І. Коменда. Луцьк, 2014. Вип. 1. С. 10–17.

10. *Кондратович, О.* Калиновий квіт полісся. Луцьк, 1992.

11. Пісні з Волині / Упор. О. Д. Ошуркевич, М. С. Стефанишин. Київ, 1970.

12. Пісні Волині й Полісся. Наш роде хороший… // упор. П. В. Клекоцюк, О. І. Коменда. Луцьк: Вип. 1.

13. *Супрун-Яремко, Н. О.* Весняний дитячий фольклор Південно-західної Волині // Музикознавчі праці. Збірник наукових статей. Рівне, 2010.

14. Українські народні пісні з голосу Антоніни Голентюк / Фольклорні записи та упорядк. Т. П. Олещук. Київ,1991.

15. Фольклорна веселка. Українські народні пісні з голосу Антоніни Голентюк. Київ, 1984.

16. *Colberg, O.* Wołyń: obrzędu, мelodye, pieśni. Krakowie, 1907.

Лариса Пузейкина
(Санкт-Петербург)

ИДЕИ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА И КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЯЗЫКА И ФОЛЬКЛОРА НЕМЦЕВ РОССИИ

Среди великих имен славянской этнологии XIX в. особое место принадлежит многогранной личности польского ученого Оскара Кольберга (1814–1890).

В знак признания выдающихся заслуг Оскара Кольберга его именем назван научно-исследовательский институт в Познани, деятельность которого связана с сохранением культурного наследия Польши, а также филармония в городе Кельце. В 1974 г. на родине ученого была учреждена премия его имени за вклад в изучение и развитие народной культуры. 2014 г. был назван ЮНЕСКО годом О. Кольберга.

О. Кольберг, посвятивший всю свою жизнь собиранию и исследованию, в первую очередь, польского народного творчества, считал себя истинным поляком, хотя его отец был немцем, а мать – дочерью французских эмигрантов. Деятельности выдающегося этнографа, композитора и литератора посвящено немало исследований, начиная с издания 1914 г. «Жизнь и деятельность Оскара Кольберга» Станислава Лама [4, 7] и, заканчивая исследованием 2000 г. «Неизвестный Оскар Кольберг» Маргарет Коска [5]. В предисловии к последнему приводится короткая фраза самого ученого по случаю 50-летия исследовательской деятельности, произнесенная им незадолго до смерти: «Народ любил – сокровища его собрал – для себя ничего не взял!». В этих словах заключен жизненный принцип Кольберга, издавшего самое масштабное собрание фольклористических и этнографических исследований.

Отечественной науке имя Оскара Кольберга мало известно. Упоминания об исследователе встречаются в трудах русских фольклористов второй половины XIX – начала XX в.: в первом томе «Истории русской этнографии» Александра Николаевича Пыпина [19], в статьях о О. Кольберге Николая Федоровича Сумцова в энциклопедии Брокгауза и Эфрона [20] и Николая Андреевича Янчука [22]. Небольшие материалы о Кольберге

можно найти в книге Игоря Федоровича Бэлзы «История польской музыкальной культуры» [11, 12, 13, 17, 19].

Значительную часть из своего собрания, представляющего собой уникальное описание различных сторон жизни польских крестьян, исследователь сумел издать на собственные средства еще при жизни. В том что касается музыкальной составляющей, на начальном этапе собирательской деятельности Кольберг пытался делать обработки народных мелодий, гармонизовать их, используя личный композиторский опыт. Однако постепенно ученый пришел к прогрессивному для своего времени выводу о необходимости предельно точной фиксации народной музыкальной традиции.

Начиная с 1857 г., Кольберг выстраивает фольклористические издания по жанровому и территориальному принципам, отказываясь от какой бы то ни было обработки народных мелодий и ставя своей целью максимально полное представление оригинальных напевов. Описания всего контекста этнической культуры, включая крестьянские обряды, быт, песенное и инструментальное творчество, язык зафиксированы им во всем множестве вариантов. Подход Кольберга к народному творчеству как к ценнейшему объекту исследования, не нуждающемуся в каких-либо «улучшениях» или изменениях, опередил свое время, явился новаторским, предопределив целый ряд исследований фольклора других народов, в том числе немецкого.

Так, около середины XIX в. Иоганнес Маттиас Фирмених издал сборник, в котором были представлены более пятисот областей распространения немецкого языка. Фирмених записал высказывания на диалекте, детский фольклор и шванки, в том числе и из немецких поселений юга России. Всего вышло три тома. В последнем третьем томе его собрания, изданном в 1854 г., были впервые отражены немецкие народные песни на территории России через призму интереса автора к немецким диалектам [2]. При этом сам ученый не посещал указанные регионы, материал был передан ему чиновником Вильгельмом Бауманом. Тексты песен сопровождаются дополнительной информацией: введением, содержащим сведения об истории создания и развития колоний на правом и левом берегах р. Молочная в Запорожской области, данными автора об особенностях

языка в различных деревнях данной области. Издание впервые ввело произведения немецкой народной культуры на территории России в поле интересов лингвистов, фольклористов, этнографов, хотя само по себе и не являлось сугубо научным исследованием.

С 1889 г. стали ежемесячно издаваться сборники духовных песен украинских меннонитов «Песенные жемчужины», в которых мелодии песен печатались в цифровой записи. Российские меннониты познакомились с цифровой записью нот благодаря Генриху Францу, приехавшему преподавать в Гнаденфельд. В 1837 г. Франц составил «Книгу хоралов в цифрах», надеясь, что она поможет избежать мелодических нарушений, которые он обнаружил в хоралах, исполнявшихся российскими меннонитами и передававшихся от поколения к поколению в устной традиции. Лишь в 60–80-х годах XX в. сборники «Песенные жемчужины» были переизданы с мелодиями в нотной записи.

Многие исследователи относят к историографии фольклора российских немцев книгу уроженца города Черновцы австрийского историка и этнографа Р.-Ф. Кайндля «Немецкие народные песни из Буковины», вышедшую в 1909 г. Кайндль посвятил множество исследований истории, этнографии и фольклору немецкого населения этого региона[1].

Ценную информацию о народном творчестве немцев в России можно найти и в художественной литературе, например в поэме Давида Куфельда «Песня о кюстере Дейсе», изданной в 1914 г. и посвященной жизнеописанию одного из колонистских кюстеров, являвшихся помощниками пастора. Кюстеры (кистеры) считались согласно уставу евангелическо-лютеран-

---

[1] Буковина, государственная принадлежность которой часто менялась, вошла в состав Австро-Венгрии после Русско-турецкой войны в 1768–1774 гг. Будучи сначала Черновицким округом Галиции, Буковина стала в 1849 г. отдельной областью, а с 1867 по 1918 г. – герцогством в составе Австро-Венгерской империи. Следующие 20 лет, с 1919 по 1940 г. Буковина входила в состав Румынии, а с 1940 г. Северная Буковина вошла вместе с Бессарабией в состав СССР. Таким образом, говоря об исследовании Кайндля 1909 г., стоит учитывать, что оно не относилось на момент написания к немцам Российской империи.

ской церкви церковными служителями, т. е. не причислялись к духовенству и работали по найму. В колониях должность кюстера часто сочеталась с должностью школьного учителя. В поэме описываются различные формы музицирования, бытовавшие у российских немцев [6]. В главе XI дается описание праздника и традиций инструментального музицирования.

Музыкантов где-то Федька
Взял известных тут и там…
И в цимбалы он ударил
Громко туш запел всем нам.
А за ним и все вступили,
Тот мужской особый хор!
В танцы весело пустились!
Даму каждый себе выбрал,
Шел за рюмкой разговор.

Уделяется внимание и традициям мужского хорового пения:

И громко песни их звучали,
Ну прямо как солдатский хор[2].

В отличие от наблюдений Кольберга, который писал, что основными исполнителями польской народной песни являются женщины, для немецкой колонистской песни традиционным является мужское хоровое пение. Как отмечают многие

---

[2] Переложение фрагментов «Песни о кюстере Деисе» на русский язык здесь и далее – автора статьи. Фрагмент текста на немецком языке:

Fedka holte Musikanten,
Den berühmten, weitbekannten
<…>
Ins Zimbal warf Fedka mutig
Neun Kopie und sang ‘en Tusch.
Nach ihm sangen andre Männer,
Lauter auserles’ne Sänger!
Und jetzt ging das Tanzen los:
Jeder pfiff sich eine Dame
Oder gab ihr einen Stoß! (Kufeld, D. Указ. соч. С. 42)
<…>
Ihre lauten Stimmen klingen
Laut wie ein Soldatenchor.

исследователи, девушки являлись в первую очередь хранительницами церковных песнопений и пели лишь между собой те песни, которые они слышали от юношей [8].

Началом фундаментальных этномузыкологических исследований песенного творчества российских немцев можно считать выход книги Георга Шюнеманна «Песня немецких колонистов в России», являющейся и по сей день основополагающей. Главной задачей, которую преследовал Шюнеманн, было изучение именно музыковедческого аспекта немецкой народной песни регионального происхождения. Наиболее простые мелодии ученый записывал на слух, остальные записи делались на фонограф и одновременно нотировались, чтобы избежать случайностей. Кроме того, Шюнеманн, как и Кольберг, фиксировал максимальное количество вариантов. Шюнеманн отмечал, что наиболее интересные и своеобразные песни записаны от колонистов Поволжья, юга России, из Сибири и Петербургской губернии, поскольку в этих регионах колонисты смогли в наибольшей степени сохранить свою изначальную немецкую культуру, передавая песни устным путем от поколения к поколению.

Отечественные исследователи вновь обратились к изучению культуры немецкого населения России в начале 1920-х гг. Организаторами экспедиций в немецкие поселения Поволжья были профессор Саратовского университета Георг Дингес и его супруга Эмма Дингес, а также художественный руководитель Ансамбля песни и танца АССР НП Готфрид Шмидер и председатель Союза немецких писателей Андреас Закс. В 1932 г. в серии Landschaftliche Volkslieder вышел сборник «Народные песни немцев Поволжья с мелодиями и рисунками», изданный Георгом Дингесом с иллюстрациями известного археолога, фольклориста, художника Пауля Рау. Он содержит 50 песен поволжских немцев в двухголосном изложении. Как отмечает И. П. Виндгольц, с которым соглашается Е. М. Шишкина, работу по досочинению второго голоса провел Готфрид Шмидер, создатель нотаций. Эта книга была переиздана в 1996 г. благодаря усилиям И. П. Виндгольца, неутомимого собирателя и исследователя немецкой народной песни в России.

В середине 1920-х гг. по инициативе Виктора Максимовича Жирмунского подобные исследовательские группы были

образованы в Ленинграде, а затем в Москве, Одессе и Киеве. Таким образом В. М. Жирмунским было положено начало широкомасштабной собирательской и исследовательской деятельности в различных немецких поселениях на территории нашей страны. Жирмунский, как и Кольберг, понимал фольклор в максимально широком значении этого слова, отмечая, что он не видит «принципиальной необходимости проводить границу между тем, что обычно называется “фольклором”, и “этнографией”», подчеркивая при этом, что «существенной <…> является не количественный объем понятия “фольклор”, а его качественная специфика, определяемая его социальной природой и общественной функцией» [15: 42]. Ученый предлагал не выделять понятие «поэтического фольклора» или, шире, «художественного фольклора», «фольклорного искусства», а включить его в весь круг явлений духовной культуры в соответствии с первоначальным английским словоупотреблением (англ. *folklore*: букв. *folk* – народ, *lore* – практические знания; профессиональные знания; традиционные знания, верования, знание, мудрость, т. е. народная мудрость, знание народа). В таком случае термин этнография обозначал бы явления материальной культуры. Продолжая развивать данную теорию, ученый предлагал расширить значение термина фольклор и использовать его в широком понимании немецкого термина *Volkskunde*: «Методологически более правильно не проводить и этого традиционного разделения, поскольку изучаемые фольклористикой и этнографией факты так называемой “материальной” и “духовной” культуры одинаково относятся к явлениям общественной жизни и по своей социальной природе занимают в ней принципиально одинаковое место: поэтому наиболее приемлемым является тот широкий объем понятия, который соответствует обычному употреблению немецкого термина “Volkskunde”, объединяющего этнографию и фольклор как принципиально однородную группу явлений» [15: 42].

Ученый установил, что народные песни российских немцев являются часто более старинными, чем песни, исполнявшиеся в Германии, а народные песни немцев на Украине и в Закавказье – более современными, чем в Поволжье. В районе Ленинграда в песнях проявлялись более древние черты, но они

исполнялись уже только людьми старшего поколения. Молодежь пела исключительно русские и современные песни, что объясняется влиянием большого города. Жирмунский заметил, что песенное наследие и манера его исполнения у более состоятельных жителей деревни современнее, чем у бедного населения, поскольку первым было более доступно образование и элементы городской культуры. В то время как «бедные» певцы сохраняли мелизматическую, украшенную манеру исполнения, певцы из состоятельных и образованных кругов предпочитали более «чистую» форму тех же самых мелодий. Полемизируя с Г. Шюнеманном, Жирмунский отмечает, что записи последнего несовершенны в связи с тем, что набор информантов носил достаточно случайный характер. Кроме того, возражения ученого коснулись также выводов Шюнеманна относительно того, что на более свободную манеру пения российских немцев (по сравнению с Германией) повлияла русская культура пения [14: 102].

В 1926 г. аспирант В. М. Жирмунского Альфред Штрём собирал диалектный материал в 26 колониях возле р. Молочная, в 1927 г. – посетил 17 деревень Мариупольского округа. А. Штрём, также исследовавший народную песню в колониях на Украине (статья «Развитие немецкой народной песни на Украине», 1929) [10], переехал в 1927 г. на жительство в Хортицу, преподавал в немецком педагогическом техникуме, а в следующем году был переведен по ходатайству Жирмунского в Одесский институт народного образования, на должность сначала доцента, потом – профессора немецкого отделения. Штрём принимал активное участие в работе немецкой секции Одесской комиссии краеведения (основанной в 1923 г.), работавшей с 11 ноября 1926 г. под председательством Г. И. Таубергера.

Ассистентка Жирмунского Эллинор Йогансон [3] объезжала в 1926, 1928, 1929 гг. старейшие колонии Крыма в районе Симферополя и Феодосии, работала в архивах. Материалы, собранные Йогансон в немецких колониях не только Крыма, но также Сибири и Казахстана, хранятся сегодня в фонде ис-

[3] РНБ. Ф. 317. 265, ед. хр. 1801–1932.

следовательницы в Российской национальной библиотеке[3]. К песенной части коллекции относятся записи текстов песен (около 1000 номеров), нотации, восковые пластинки с записями песен (66 пластинок).

По песенной части материалов экспедиций 1927–1928 гг. в село Белые Вежи была написана также статья студентки Жирмунского, будущего известного германиста Т. В. Сокольской (Строевой) «Старинные немецкие народные песни в верхнегессенском языковом острове Белые Вежи (Северная Украина)» [9].

Результатом полевых исследований под руководством Жирмунского стало собрание, расположившееся к 1930-м гг. в Институте Речевой культуры в Ленинграде и названное ученым «Архив немецкой народной песни». Оно содержит около 4000 текстов песен и их вариантов, записанных на Украине, в Крыму, в Закавказье и в Ленинградской области. Тексты песен отпечатаны на машинке, систематизированы и указаны в систематическом и географическом каталогах. Более 1000 мелодий записаны на фонограф и восковые пластинки, при этом 300 из них записаны Германом Бахманом на слух. Мелодии были нотированы известными этномузыковедами Евгением Гиппиусом и Зинаидой Эвальд. Описание фольклорной экспедиции 1927 г. на Украину оставил учитель музыки Герман Бахман, бывший одним из ее участников и сделавший нотации песен, в своей книге «Путешествие по немецким колониям Березанского округа» [1].

Помимо упомянутых выше ученых в конце 1920–х гг. этнографию немецких колоний исследовал также Евгений Георгиевич Кагаров, результаты работы которого нашли отражение в статье 1929 г. [16] Кагаров и его аспирант Петр Гергардович Пеннер, проходивший в рамках аспирантуры обучение по грамматике и диалектологии немецкого языка у В. М. Жирмунского, проводили исследования в немецких колониях Республики немцев Поволжья, на Алтае и Кавказе. Материалы экспедиционной работы исследователей сохранились в личном архиве Е. Г. Кагарова, умершего от голода в Ленинграде в 1942 г. И. В. Черказьянова приводит данные о том, что помимо этнографических исследований Пеннер записал также

200 песен в обследованных колониях, однако эти материалы пока не обнаружены [21].

Данный период изучения народной музыки российских немцев характеризуется активной собирательской и исследовательской деятельностью, в которой нашли отражения и были воплощены многие идеи, заложенные Оскаром Кольбергом. За рубежом в предвоенный период продолжилась собирательская деятельность в отношении немецкого островного фольклора, в основном – среди немцев, выехавших из России в страны Америки. В России за несколько десятилетий были собраны обширные коллекции немецкого фольклора, до сих пор представляющие собой богатое поле для исследований различного рода, в том числе с точки зрения этномузыкологии. Было положено начало изучению собранного материала, к сожалению не получившее своего продолжения в силу ухудшения внутриполитической ситуации, репрессий в отношении лиц, имевших отношение к немецкой культуре, языку и национальности. Мало кто из исследователей немецкого фольклора в России не подвергся в той или иной мере репрессиям в ходе последующего предвоенного десятилетия, продолжать исследования в сложившейся в России внутриполитической ситуации и нарастающего напряжения было невозможно. В 1930 г. за «германскую пропаганду» были арестованы и сосланы Георг Дингес, Петер Зиннер, Иоганнес Эрбес, все умерли в местах заключения; в этом же году после продолжительной травли и вызовов в НКВД покончил жизнь самоубийством Пауль Рау. В 1933 г. арестованы Герман Бахман и В. М. Жирмунский: Бахман сослан в Карелию на 2 года, Жирмунский освобожден. В 1934 г. осужден и сослан на 5 лет Альфред Штрём, умер в ссылке. В 1935 г. повторно арестован, затем освобожден В. М. Жирмунский. В 1936 г. арестован и сослан Петр Пеннер, повторно арестован и расстрелян в 1937 г. В 1938 г. арестована и вскоре расстреляна Эллинор Йогансон. В 1941 г. – в третий раз арестован и затем освобожден Жирмунский. После депортации российских немцев в Казахстан и Сибирь были на долгое время прекращены исследования языка и культуры немецкого населения, активно возобновившиеся лишь спустя полстолетия, после реабилитации российских немцев в 1989 г. Однако идеи,

заложенные такими видными исследователями народного творчества, как Оскар Кольберг, Георг Шюнеманн, Георг Дингес, Виктор Максимович Жирмунский, Евгений Георгиевич Кагаров, продолжают вдохновлять новые поколения этнографов, лингвистов и музыковедов, а также людей, неравнодушных к народному творчеству.

Литература

1. *Bachmann, H*. Durch die deutschen Kolonien des Beresaner Gebietes. Charkow, 1929.

2. Germaniens Völkerstimmen. Sammlung der deutschen Mundarten in Dichtungen, Sagen, Märchen, Volksliedern u.s.w. / Johannes Matthias Firmenich (Hrsg.). Bd. 3. Berlin, 1854.

3. *Johannson E. G*. Eine Schönhengster Sprachinsel in der Krim // Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 2. 1928. S. 15–23.

4. *Kopernicki I*. Oskar Kolberg. Kraków, 1889.

5. *Kośka M.* Oskar Kolberg. Ludzie niezwyczajni. DiG, 2000.

6. *Kufeld D*. Das Lied vom Küster Deis. Beitrag zu unserem 150-jährigen Jubiläum. 1764–1914. Saratow, 1914.

7. *Lam, S.* Oskar Kolberg: żywot i praca. Lwów, 1914.

8. *Schünemann, G*. Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland. Mit 434 Abbildungen in deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelten Liedern. München, 1923. (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, Bd. 3).

9. *Strojewa-Sokolskaja, T. V.* Alte deutsche Volkslieder in der oberhessischen Sprachinsel Belowesch (Nordukraine) // Hessische Blätter für Volkskunde. Gießen, 1930. Bd. 29. S. 140–162.

10. *Ström, A*. Die Entwicklung des deutschen Volksliedes in der Ukraine // Nachrichten der Odessaer Kommission für Landeskunde. 1929. Nr. 4–5, Deutsche Sektion. H. 1. S. 22–44.

11. *Бэлза И. Ф*. История польской музыкальной культуры. М., 1972. Т. 3.

12. *Виноградова Л. Н*. Место и значение Кольберга в польской фольклористике // Сов. славяноведение. 1967. № 6. С. 40–48.

13. *Гусев В. Е.* Наследие Оскара Кольберга в оценке современной науки // Славяноведение. 1994. № 1. С. 76–79.

14. *Жирмунский В. М*. Итоги и задачи диалектологического и этнографического изучения немецких поселений СССР // Советская этнография. 1933. № 2. С. 102.

15. *Жирмунский В. М.* Проблема фольклора (1934) // Фольклор Запада и Востока: Сравнительно-исторические очерки. М., 2004. С. 42.

16. *Кагаров Е. Г.* Материалы по этнографии немцев Поволжья // Доклады АН СССР. Л., 1929. № 13. С. 283–286. № 14. С. 262–269.

17. Кольберг Оскар // Большая советская энциклопедия: В 30 т. 3-е изд. / гл. ред. А. М. Прохоров. М., 1973. Т. 12. С. 1426.

18. *Лисса З.* Кольберг Оскар // Музыкальная энциклопедия / ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. С. 881–882.

19. *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. СПб., 1890. Т. 1–4.

20. *Сумцов Н.* Кольберг Оскар // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. 15А (30).

21. *Черказьянова И. В.* Историко-этнографическое исследование советских немцев в Академии наук СССР в 1920–1930 гг. // Миллеровские чтения: К 285-летию Архива Российской академии наук. 2013. СПб., 2013. С. 494–500.

22. *Янчук Н. А.* Польские ученые музыканты и этнографы. Оскар Кольберг // Этнографическое обозрение. 1889. № 2. С. 124–134.

Интернет-источники

Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron (дата обращения: 30.11.2014), свободный, на рус. яз.

Архивные источники

РНБ. Фонд 317. 265 ед. хр. 1801–1932.

Марина Сень
(Санкт-Петербург)

ОБ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА: А. М. АВРААМОВ И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ

Арсений Михайлович Авраамов (Краснокутский) получил широкую научную известность как музыковед-теоретик, критик и полемист, инструменталист-экспериментатор, композитор, автор легендарной «Симфонии гудков», однако в качестве фольклориста представлялся современникам фигурой спорной, «пропагандирующей вульгаризаторские идеи Пролеткульта» [32: 224–226]. Тем не менее, А. М. Авраамов явился одним из пионеров изучения и научного осмысления традиционной музыки народов Северного Кавказа и автором первых композиторских произведений на этническом материале в Кабардино-Балкарии. Его вклад в понимание этнического своеобразия традиционного искусства – хореографии, песенного фольклора, инструментальной музыки – балкарцев, карачаевцев, кабардинцев, черкесов, адыгейцев, осетин, абхазцев, сванов, горских евреев остался недооцененным. Масштабные теоретические труды А. М. Авраамова-теоретика о народном музыкальном творчестве («Народ и художественное творчество» в сб. «Искусство и народ»; «Проблемы Востока в музыкальной науке» в «Русском современнике»; «Историческая ответственность» в журнале «Советское искусство»; «У истоков великой проблемы» в сб. «Искусство народов СССР» и др.) затмили немногочисленные опубликованные работы талантливого исследователя, обладавшего огромным личным опытом экспедиционной работы и уникальным умением слушать и слышать музыку устной традиции.

Арсений Краснокутский уехал в Москву вопреки родительской воле: отказавшись от карьеры военного инженера[1],

[1] Сначала он воспитывался в Кадетском корпусе (Новочеркасск), затем был принят в Михайловское артиллерийское училище (Санкт-Петербург), которое вскоре оставил. События 1905 г. не позволили ему также завершить образование в Киевском политехническом институте, куда он поступил в 1903 г.

поступил в Музыкально-драматическое училище Филармонического общества по классу общетеоретических дисциплин и композиции, где музыкальной грамоте учился у И. Н. Протопопова[2] и профессора А. Н. Корещенко[3], брал частные уроки композиции у С. И. Танеева.

Годы пребывания в музыкально-драматическом училище для начинающего музыканта были связаны не только с формированием мировоззрения и художественных вкусов, но и с получением прочных и разносторонних профессиональных знаний, в том числе по вопросам музыкальной фольклористики. Музыкально-драматическое училище с 1886 г. пользовалось правами общедоступной консерватории и к началу XX века в известной степени являлось проводником передовых образовательных идей, связанных с изучением народного музыкального творчества. В консерваториях, музыкальных училищах, университетах студентам была рекомендована программа курса народной музыки, утвержденная Музыкально-этнографической комиссией при этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (МЭК). Программа включала в себя следующие разделы: 1) значение народной музыки для самого народа, для искусства и для науки; 2) анализ текста народных песен и связь текста с музыкой; 3) ритмика народных песен; 4) строй народных песен; 5) мелодика в народных песнях; 6) гармония и контрапункт в

---

[2] Протопопов Илья Николаевич (1864–1912) – композитор, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Общедоступного музыкального училища Зограф-Плаксиной и Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Писал музыку преимущественно для церковных православных служб.

[3] Корещенко Арсений Николаевич (1870–1921) – композитор, педагог. Окончил Московскую консерваторию (класс проф. П. Пабста), где в дальнейшем преподавал гармонию и сольфеджио. Важнейшие произведения – оперы «Пир Валтасара», «Ангел смерти»; балет «Волшебное зеркало», музыка к трагедиям Еврипида «Троянки» и «Ифигения в Авлиде», две симфонические картины, Армянская сюита, Лирическая симфония, кантата «Дон Жуан», обработки армянских и грузинских песен, Concert fantaisie для фортепиано с оркестром, Scènes enfantines для фортепиано.

народных песнях; 7) форма народной песни; 8) народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка; 9) отношение народной музыки к художественно-музыкальному творчеству; 10) связь народной песни с церковным пением; 11) история развития народной песни и музыки; 12) отношение русской народной песни к песням других народов России и вопрос о взаимном их влиянии; 13) сравнительное изучение русской народной музыки с музыкой других народов, оно также предлагало разработки методики собирания «сведений, касающихся художественной и поэтической стороны жизни народа» [30: 66; по вопросам образовательной деятельности см. также: 56].

Профессор А. Н. Корещенко – член МЭК при Московском университете, этнограф, композитор, автор обработок народных песен и оригинальных симфонических сочинений на армянские и грузинские темы – читал доклады, посвященные музыке народов Закавказья, являлся знатоком армянской, грузинской музыки, принимал деятельное участие в подготовке музыкальных иллюстраций к лекциям-концертам, организованным одной из самых активных членов МЭК, известной собирательницей и пропагандисткой народной музыки Е. Э. Линевой. Главное внимание докладчиков было сфокусировано на музыкальном анализе особенностей строения народных мелодий, чаще всего в качестве демонстрационного материала использовались экспедиционные фонозаписи [56: 37].

Фигура выдающегося музыкально-общественного деятеля, крупного ученого-музыковеда и композитора С. И. Танеева оказала на молодого, восприимчивого Арсения исключительное влияние. С. И. Танеев привил ученику понимание высокого этического и общественного значения народного творчества и преклонение перед ним. Композитор уделял огромное внимание изучению искусства устной традиции: его труд «Двадцать семь украинских песен» явился одним из первых в России примеров обращения профессионального музыканта к народному творчеству Украины в научно-этнографических целях[4] [57: 136–137], гармонизованные композитором

[4] В 1880-х гг. песни были записаны С. И. Танеевым от А. А. Гатцука.

«8 малороссийских песен» из собрания Н. А. Янчука, вошли в четвертый том «Трудов»[5] и исполнялись в этнографических концертах, организованных Музыкально-этнографической комиссией [там же]. Именно С. И. Танееву принадлежало первое историко-теоретическое исследование традиционной музыки народов Северного Кавказа [60], которое он осуществил на основе собранных во время научной экспедиции в Сванетию[6] народных песен и инструментальных наигрышей. Материалом для анализа, как пишет сам С. И. Танеев, «послужили: 1) «музыка, сопровождавшая танцы, виденные нами в Хассауте (Схауате. – *Т. Х.*) и Урусбиевском ауле»; 2) «старинные песни горских татар, петые знатоком кавказской культуры, князем Измаилом Мирзакуловичем Урусбиевым» [60: 94].

Побывав в Баксанском ущелье, композитор сделал первые записи (20 нотаций) почти неизвестной в то время в России и в Европе кабардинской, балкарской, карачаевской и осетин-

---

[5] Труды музыкально-этнографической комиссии. М.: Скоропечатня А. А. Левенсон. 1913. Т. 4. 266 с.

[6] В 1885 г. С. И. Танеев вместе с университетскими профессорами историками и этнографами М. М. Ковалевским и И. И. Иванюковым отправился в научную экспедицию в Сванетию, целью которой было изучение быта и культуры кавказских народов. Путешественников сопровождал и принял в своем ауле князь Измаил Урусбиев и его сыновья – Сафар-Али и Науруз. Урусбиевы внесли неоценимый вклад в дело собирания и изучения истории, материальной и духовной культуры кабардинцев, балкарцев, карачаевцев. Они не только принимали и сопровождали в поездках иностранных альпинистов, ученых, представителей русской академической науки Вс. Ф. Миллера, Г. Абиха, М. М. Ковалевского, Л. Г. Лопатинского, А. Н. Дьячкова-Тарасова, П. Острякова, композиторов С. П. Танеева, М. А. Балакирева и др., но и являлись их информантами.

Первые нотные записи карачаево-балкарских песен и танцевальных наигрышей связаны с именами композиторов А. А. Алябьева и М. А. Балакирева. В результате нескольких поездок в 1862, 1863 и 1869 гг. на Северный Кавказ М. А. Балакиревым были зафиксированы 9 кабардинских и балкарских, 2 чеченские мелодии, опубликованные впоследствии в «Записках кавказской народной музыки» М. А. Балакирева и др. [21: 108–111].

ской музыки. Семь из них (№ 6, 8, 9–13) кабардинского происхождения, остальные – балкарские и карачаевские, кроме № 16 («Песня Кубатиева»), которая бытовала и у осетин, как наглядный пример взаимопроникновения соседних песенных культур [50: 15]. Нотные примеры песенных и танцевальных мелодий композитор снабдил комментариями. Работа С. И. Танеева реализовалась в очерке М. М. Ковалевского и И. Иванюкова «У подошвы Эльбруса», посвященном музыке «горских татар». Рукописные записи народных песен и мелодий туда не вошли и были опубликованы лишь 60 лет спустя, в сборнике материалов к 90-летию со дня рождения исследователя «Памяти Сергея Ивановича Танеева: 1856–1946» вместе с предварявшими их аннотациями (М., Л., 1947). В заметке впервые приводилась классификация балкаро-карачаевского песенного фольклора, записанная С. И. Танеевым со слов И. Урусбиева: самые древние песни, связанные с обрядом и поклонением языческим божествам[7]; «нартские песни», воспевающие подвиги старинных богатырей-нартов[8], старинные песни исторического содержания «эскиджир», в которых описывались войны и воспевались их герои[9]; новейшие песни «джианги джир», к которым также были отнесены некоторые из песен военного содержания и любовные [об этом подробнее: 60: 96–97]. Видный современный этномузыковед А. И. Рахаев отмечает, что «классификация, записанная композитором со слов И. Урусбиева, не потеряла своего значения, она правильно отражает основные разделы карачаево-балкарского песенного фольклора, а многие положения и выводы статьи С. И. Танеева остаются верными и по сей день» [50: 13].

---

[7] В эту группу были отнесены следующие песни: «Овсаты джир» (поется при отправлении на охоту и заключает в себе обращение к богу зверей с просьбой сделать охоту успешной), «Долай» (поется во время сбивания масла), «Эрирей» (поется, когда молотят хлеб), «Инай» (поется женщинами во время тканья).

[8] Урызмек, Шауап, Созеруко, Сибильши, Гильхсетан, Пук, Пугалу-Батырмирза, Хамиц, Рачкау и Ачемис.

[9] Князь И. Урусбиев полагал, что песни исторического содержания были сочинены за 300 или 400 лет до его (князя) появления на свет.

Помимо фиксации национальных танцев и сопровождающей их музыки с рассмотрением ее структуры, интонационных особенностей и формы статья содержала подробное описание национальных музыкальных инструментов – *сыбысхе* (сы-бызгъы-открытой флейты), *харе* (трещотка), *каныр кобуз* (къынгыр къобуз – хордофон рода 12-струнной арфы) и *смычковый кобуз* (къыл къобуз) [50: 12]. В статье также говорилось о модуляционности целого ряда песен[10]: ученый обратил внимание на то, что в музыке балкарцев встречаются хроматические изменения, не вполне соответствующие величине общепринятых интервалов: «Я слышал повышение и понижение менее чем на четверть тона. <...> Когда, думая, что это ошибка исполнителя, я попросил князя проиграть мне несколько раз эти места, то он повторял их всегда одинаково» [60: 98–99], анализируя особенности исполнения двухголосных напевов горских народов, ученый одним из первых указал на проблему их точной фиксации[11].

С. И. Танеев работал в составе Этнографического отдела МЭК и принимал активное участие в разработке образовательной программы по музыкальной фольклористике, являясь инициатором создания в Московской консерватории специального факультета. Музыкальная этнография трактовалась им в качестве предмета, «относящегося к широкому спектру дисциплин о человеке, и рассматривалась в общем русле развития естествознания, в первую очередь, антропологии, которая имела

---

[10] По мнению В. Беляева и А. И. Рахаева, термин «модуляция» должен быть заменен термином «хроматизация лада» с учетом последующего изучения балкаро-карачаевских песен в большинстве своем лад этот признан монотоникальным [см. об этом: 50; 20: 215].

[11] О проблеме фиксации народно-песенного творчества горских народов также высказывался Султанбек Асланбекович Абаев (1845–1888) (*карач.-балк.* Абайланы Асланбекни жашы Султанбек) – первый балкарский профессиональный музыкант, просветитель, скрипач, ученик выдающегося музыканта Генрика Венявского. Собирая народные мелодии балкарцев по заданию Петербургской консерватории, он сообщал, что перекладывать их на ноты очень трудно, а подчас невозможно [цит. по: 50: 23].

многосторонние связи с целым рядом научных направлений» [15: 59]. По мнению композитора и фольклориста В. В. Пасхалова, музыкальная этнография расценивалась С. И. Танеевым как наука «широкомасштабного плана» [см. подробнее: 74].

Почти три десятилетия спустя, находясь в Кабардино-Балкарии А. Авраамов обратится к работам Учителя, чтобы провести полевые экспедиционные исследования, которые он так и назовет «По Танеевским следам»[12]. В архиве Георгия Арсениевича Авраамова, сына Арсения Михайловича, мы нашли письма С. И. Танееву, а также обрывки факсимиле, сделанного Арсением, видимо, во время его обучения в консерватории[13]. А. Авраамов переписал статью ученого и сделал в ней собственные пометки. Конкретные выводы в связи этим документом сделать довольно сложно, но тот факт, что статья в виде невнятных фрагментов тщательно хранилась и оберегалась членами семьи на протяжении почти столетия и дошла до нас, говорит о ее великой ценности для автора.

Как известно, чтобы попасть в число частных учеников Сергея Ивановича, надо было иметь исключительные способности и музыкальную одаренность, которой отмечены лишь немногие. А. Авраамов обладал обостренным слухом, способным различать тончайшие градации повышения или понижения тона. Будучи слушателем Московского филармонического училища, Арсений сразу же проявил себя как оригинальный мыслитель. Работы Арса (первый псевдоним Арсения Краснокутского) печатались сначала в студенческих бюллетенях, затем – в периодических изданиях Москвы и Петербурга: в еженедельнике «Музыка», журналах «Музыкальный современник», «Летопись», немецком издании Melos. В опубликованных статьях всегда ощущался профессиональный подход к вопросам музыкального фольклора, этнографии, и в том числе особый интерес к музыке народов Востока. Закономерно, что

---

[12] Работа А. М. Авраамова «По Танеевским следам» так и не была опубликована. В данный момент находится в архиве КБНИИ № 2358. Ф. 32. Оп. 1. Д. 5.

[13] Автор статьи выражает благодарность композитору и музыковеду Антону Ровнеру за предоставленные материалы.

А. М. Авраамов использовал фольклорный материал в своей научной, преподавательской (курсы тональных систем в Ростовской и Московской консерваториях) и экспериментальной деятельности. В критических заметках и развернутых теоретических статьях, посвященных музыкальной науке, А. М. Авраамов развивал мысль о реформировании «господствующей» тональной системы, доказывая, что равноступенный двенадцатиступенный строй не является единственной и конечной точкой музыкальной эволюции. При этом он демонстрировал исключительную эрудицию в самых разнообразных сферах научного знания, обнаруживая высочайшую образованность в области инженерной техники, математики, физики и особенно музыкальной акустики[14], изобретал оригинальный инструментарий, представляющий новые возможности для микротоновых опытов, ***в том числе – для точного исполнения образцов традиционной музыки***[15]. Дальнейшее расширение звукового спектра он видел во внедрении ***сложных темпераций и микрохроматических гамм, присущих народным ладам.*** По его мнению, «народная песня в самой своей формальной – ладовой – структуре содержит революционные в европейском смысле элементы, – она указывает современной музыке, задыхающейся в тисках 12-ступенной темперации, – путь в будущее» [10: 286–287].

В интонировании традиционных певцов, которое не поддавалось точной фиксации, т. к. еще совсем недавно воспринималось академическими европейцами как несовершенство исполнения, А. М. Авраамов видел неповторимую и неотъемлемую особенность народной мелодики. Именно, исходя из задач сравнительного изучения традиционного музыкально-песенного искусства и, основываясь на достижениях музыкальной акустики, А. Авраамов осуществил расчеты «универсальной тональной системы», получившей в дальнейшем мировую известность как Welttonsystem. «Всемирная тональ-

---

[14] См.: *Авраамов А. М.* Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Музыкальный современник. СПб., 1916. Вып. 2, 6.

[15] См.: *Авраамов А.* Смычковый полихорд // Музыкальный современник. 1915. № 3. С. 11–17.

ная система народной музыки» или «Универсальная система тонов», по замыслу автора, должна была «заменить» классическую европейскую 12-ступенную темперацию и «***представляла возможности объединения европейских и внеевропейских, «письменных» и культур «устной традиции» в рамках единой системы интонирования и нотации»*** [16: 37].

Разработанная ученым 48-тонная система темперации основывалась «на возрождении натурального (ладового) строя и расширении его действенных пределов введением тонов, соответствующих высшим простым числам (7, 11, 13 и т. п.)» [10]. «Когда мы пытаемся акустически расшифровать мелодические интервалы даже русской (не говоря уже о восточной) народной песни, – обобщает А. Авраамов, – мы сразу видим среди них такие отношения, как 4:7 и 11:12. У персов, индусов и арабов мы находим ряд натуральных чисел, продолженных до пределов первой полусотни. Отражения этих чрезвычайно высоких интонационных культур в изобилии встречаются у народов, населяющих наше Закавказье и Закаспийский край <…>. Так как характерные, оригинальные основные созвучия дают лишь простые числа, то мы можем утверждать, что к европейским интервалам октавы (2), квинты (3) и терции (5) Восток прибавляет огромное число совершенно новых, не имеющих еще названий, интервалов, характеризуемых членами: 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31 ... со всеми возможными производными от них» [9: 68].

С 1918 по 1928 г. А. Авраамов предпринимает регулярные этнографические путешествия в различные регионы Кавказа[16]. Начиная с 1920 г., являясь профессором этнологии, ведет авторский курс тональных систем в Ростовской консерватории, собирает и обрабатывает донские песни, путешествует по аулам Северного Кавказа, а в 1922 г. впервые направляется в Кабардино-Балкарию, где в течение трех месяцев, день за днем объезжает почти все кабардинские и балкарские селения, в 1922–1923 гг. [68: 105] посещает Дагестан. Исследователь-

[16] А. Авраамов собирал и изучал песенный фольклор, работая в политотделах армий в Казани, Баку, Махачкале, в красноармейской газете СКВО в Ростове-на-Дону [17: 297–299].

ская работа в различных регионах Дагестана продолжается им и в 1928 г., но уже в составе научной экспедиции, в качестве этнолога-акустика [66]: «Кавказ мне роднее, понятнее, более знаю и люблю его», – отмечает Арсений Михайлович в одной из своих статей [6: 79].

Эти поездки, скорее всего, не были в полном смысле слова фольклорными экспедициями, поскольку их главной целью являлось «***акустическое*** изучение песенных ладов России и Востока» (курсив наш. – *М. С.*) для апробации предложенной ученым микротоновой системы. Устремления А. М. Авраамова были связаны с изобретением электромузыкальных инструментов, способных воспроизводить все богатство натуральных ладов фольклора и, тем самым, – могущих содействовать, по его мнению, органическому синтезу музыкального мышления восточных народов с классическим западноевропейским [об этом подробнее: 2; 3]. Обладая одновременно профессиональным техническим и специальным музыкальным образованием, он активно использовал технические достижения своего времени: проводил акустические замеры записанных с помощью фонографа песенных и танцевальных мелодий. Наличие точных, документально зафиксированных источников, «освобожденных от сильнейшего влияния западноевропейской музыкальной теории», ученый считал одним из главных условий, необходимых для углубленного изучения образцов музыкального народного творчества.

Инструментальные наигрыши, напевы, звуки, не поддающиеся обозначению обычными нотными символами, А. Авраамов расшифровывает, а затем запечатлевает в графических схемах[17] [16: 37]: «Для того, чтобы хоть сколько-нибудь приблизительно передать все эти интонационные богатства, нужно, по крайней мере, увеличить число тонов в октаве (48-сту-

[17] Сделанные А. Авраамовым записи, к сожалению, погибли во время войны. О их существовании можно судить по свидетельствам акустика Бориса Александровича Янковского, который работал с А. Авраамовым в период с 1929 по 1932 г., сначала в лаборатории «Мультзвук», затем – в лаборатории «Синтонфильм» в Научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ). Б. А. Янковский отвечал за перевод музыкальных партитур в микротоновую систему Welttonsystem.

пенная темперация), для более же точной передачи нужно в семь раз большее количество тонов, т. е. 84 тона в каждой октаве, и это все еще будет лишь ***темперация***: о чистом строе, т. е. математически-точной фиксации всех этих богатств, мы не можем и мечтать, так как при этом число октавных дроблений перевалило бы за четырехзначный предел [9: 68].

В «сплошном звукоряде», – считал исследователь, – «человечество найдет и научно обоснует все без исключения народно-песенные лады, которые, к тому же, впервые в истории музыки удастся наконец точно зафиксировать и расшифровать» [там же]. А. Авраамов размышляет о ***«новой» нотной письменности,*** распространение которой среди неевропейских народов, по его мнению, может «послужить импульсом к созданию ими «*самостоятельных музыкальных форм*» [7: 220].

В обозначенный период А. М. Авраамов особенно внимательно следит за достижениями ключевых фигур микротонового направления[18] в европейском музыкознании, которые видели пути преодоления кризисных явлений в академическом искусстве через введение в музыкальную практику четверти тона, а также поддерживали «научный интерес к культурам подлинного Востока»: теоретиков, физиков, акустиков, изобретателей, композиторов Й. Магера, Р. Штайна, У. Мёллендорфа (Германия); Ф. Бузони, С. Бальони (Италия); А. С. Лурье и Г. М. Римского-Корсакова (Россия), И. А. Вышнеградского (Россия, Франция); А. Хабы (Чехия). Осенью 1922 г. в Берлине в квартире Рихарда Г. Штейна состоялся первый интернациональный съезд композиторов-реформаторов, на котором обсуждался болезненный путь преобразования полутоновой системы, новые мелодические и гармонические возможности, а также сложности модернизации и изобретения инструментария, пригодного для исполнения новой музыки, и др. В результате многочасовых дебатов, как отмечал Р. Штайн, не было достигнуто «единения» ни по одному из обсуждаемых вопро-

[18] Под микротоновой музыкой понимаются звуковысотные системы, отличные от 12-ступенной равномерной темперации. В связи с обширной практикой деления тона на части для контраста «полутону» появился термин «микротон».

сов, в том числе и по вопросу нотации [об этом подробнее см: 68; 66].

Немаловажен и тот факт, что взявший на себя организаторскую инициативу немецкий композитор, изобретатель и теоретик микротоновой музыки Рихард Генрих Штайн[19] живо интересовался неевропейскими культурами и экзотическими ладами. В берлинском Фонограммархиве Р. Штайн изучал музыкальные записи жителей острова Ява и Таиланда, знакомился с традиционными культурами арабов, персов, индусов, турок, первобытных племен Америки и Африки, много путешествовал. Именно опыт соприкосновения с музыкальным искусством устной традиции привел композитора к экспериментированию с четвертями тона [см.: 68: 12–13].

22 марта 1926 г. на открытом заседании Отдела теории и истории музыки Государственного института истории искусств А. Авраамов защитил диссертацию на тему «Универсальная система тонов». Докладчик «сопроводил свое сообщение рядом диапозитивов и музыкальными иллюстрациями на роялях и фисгармониях, настроенных для демонстрации музыки в 48-ступенной гамме» [29: 17]. В качестве музыкального примера был представлен фольклорный образец – русская народная песня. «Особенно сильное и убедительное впечатление, – писала критика, – оставило воспроизведение на фисгармонии русской народной мелодии двухголосного склада, звучавшей так, как ее поют в народе и как нельзя ее передать в 12-ступенной темперации» [там же].

Исполнительская деятельность для Арсения Михайловича являлась неотъемлемой частью и «доказательной базой» его научных экспериментов. Так, для одного из совместных выступлений с певицей О. Д. Татариновой в целях точного воспроизведения оригинальных интонаций донской песни ученый избрал «натурально настроенный «*гармониум*», с помощью которого стремился передать принципы народного многого-

[19] Рихард Генрих Штайн (Richard Stein, 1882–1942) – немецкий композитор, теоретик микротоновой музыки.

лосия и ансамблевого исполнительства. Для реализации идеи ему пришлось отказаться от привычных приемов гармонизации песни, «реставрируя не только строй, но и всю систему песенной полифонии, оперируя исключительно с вариантами и подголосками таким образом, что музыкальное сопровождение замещало собой вокальный ансамбль подлинника» [10: 286–287]. «Подлинная “реставрация”, – считал А. Авраамов, – требует расширения мелодико-интонационных средств современной музыки – не в сторону “политональных”или “четвертитонных” ухищрений, но в сторону логического обогащения системы новыми элементами натуральных звукорядов <…> ***искусство заключено в фольклоре, а не в так называемых переработках его***» [там же].

В 1935 г. композитор приехал на Северный Кавказ надолго и связал свою творческую деятельность с культурой народов Кабардино-Балкарии, где проработал более 5 лет [17].

В этот период фиксация фольклора с целью его сохранения и творческого претворения стала важным направлением деятельности творческих союзов Ленинграда и Москвы. Импульс был продиктован докладом И. Сталина на XII съезде партии «О национальных моментах в партийном и государственном строительстве», в котором указывалось на важность преодоления отсталости народов, «не прошедших капитализма, не имеющих <…> своего пролетариата, <…> отставших ввиду этого в хозяйственном и культурном отношении», путем «действительной и длительной помощи русского пролетариата отсталым народам Союза в деле их хозяйственного и культурного преуспевания» [27: VI]. Важное значение имели выступления А. М. Горького на Первом всесоюзном съезде советских писателей 1934 г., призвавшего собирать фольклор, обрабатывать его, учиться на нем. По мнению И. И. Земцовского, «горьковская концепция фольклора как творчества трудового народа, как отражения его истории, как родоначальника искусства, как основы для понимания настоящего сыграла большую роль в становлении советской фольклористики» [32: 233].

Плановый «подъем национальных художественных культур» осуществлялся с помощью долгосрочных творческих командировок или «ударных штурмов “профхудбригад” твор-

ческих союзов» и имел также целью создание национального репертуара для повсеместно организуемых «образцовых» профессиональных коллективов: государственных ансамблей песни и пляски, филармонических оркестров и ансамблей, национальных театров драмы, музыкальной комедии, оперы и балета, музыкальных коллективов радиокомитетов. Композиторы не только собирали и нотировали образцы народной музыкальной традиции – при их участии в предвоенный период было сделано значительное количество записей – они также были призваны заложить основы национальной профессиональной музыкальной культуры.

Музыкальный фольклор в регионах Северного Кавказа стал систематически собираться еще с середины 1920-х годов по инициативе научно-исследовательских институтов краеведения, образованных в каждой из его автономий, в частности, Кабардино-Балкарии (1926), Адыгее (1926), Карачаево-Черкессии (1929), Северной Осетии (1925)[20]. Вхождение их в состав СССР повлекло за собой формирование национальной идентичности посредством создания письменности у народов, которые прежде ее не имели (балкарцы, кабардинцы, некоторые народы Дагестана) и выявления своеобразия истории и культуры каждого этноса. Основное внимание в деятельности научно-исследовательских институтов было сфокусировано на практических задачах развития культуры, образования, издательского дела, становления литературных языков.

Обращение к гуманитарным наукам, активно влияющим на формирование мировоззрения человека, героическому опыту прошлого было обусловлено утверждением новой марксистско-ленинской идеологии и нового общественного сознания, что в свою очередь придавало особую актуальность и зна-

[20] К началу 1930-х гг. на Северном Кавказе было организовано девять научно-исследовательских институтов краеведения на базе существующих научных обществ. Необходимость в координирующем центре научных исследований Северного Кавказа привела к образованию Северо-Кавказского краевого горского НИИ краеведения в Ростове-на-Дону (ноябрь 1926 г. по постановлению № 73 Совнаркома) [подробнее см.: 7: 101].

чимость историческим, филологическим, этнографическим изысканиям. Помимо национального вопроса научные и научно-просветительские учреждения были призваны решить одну из самых важных и трудных задач – проблему дефицита профессиональных исследовательских кадров.

На первых порах работу по документированию и изучению песенных традиций народов Северного Кавказа вели местные исследователи и музыканты-практики. Со временем помощь новым научным центрам стали оказывать музыковеды и фольклористы из учреждений науки Ростова-на-Дону, Ставрополя, Баку, Тбилиси [об этом см.: 36; 37].

В первые годы советской власти активную деятельность по исследованию адыгского (кабардинского, адыгейского, черкесского), балкарского и карачаевского песенного наследия развернул Северо-Кавказский НИИ краеведения, снарядивший несколько фольклорных экспедиций, результатом которых стала коллективная монография «Карачаевское музыкальное песнетворчество», но по ряду причин она не увидела свет [50: 24]. Большую полевую работу по собиранию и нотации народно-песенного творчества Балкарии проделал в 1924 году по поручению Всеукраинской академии наук известный украинский фольклорист-исследователь Михаил Петрович Гайдай (1878–1965). Его рукопись «Балкарские народные мелодии» составили 108 образцов разножанровых произведений (96 – балкарские; 10 – кабардинские; 2 – киргизские мелодии, записанные в Ставрополье; 10 записей были сделаны на фонограф), снабженных краткими аннотациями, и небольшая этнографическая заметка о путешествии[21]. А. П. Гайдай, как и С. И. Танеев, в своем труде дал научную классификацию карачаево-балкарских песен: трудовые; обрядовые; песни нартского эпоса; колыбельные; танцевальные; исторические; любовные;

[21] Оригиналы нотных записей и статьи хранятся в рукописном отделе Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рыльского АН Украины (Киев), см.: *Гайдай М. П.* О балкарской народной песне. 1924 // Архив Института искусствоведения, фольклористики, этнологии им. М. Ф. Рыльского НАН Украины. Ф. 6–3/63.

песни, созданные во время революции, также рассматривались исследователем в качестве образцов современного народного творчества.

По материалам фольклорно-этнографической экспедиции по Карачаю (август-сентябрь 1927 г.), осуществленной штатным сотрудником Северо-Кавказского краевого горского НИИ краеведения (с 1927 по 1936), композитором и фольклористом Адрианом Павловичем Митрофановым (1895–1955) совместно с видным московским музыковедом и композитором Дмитрием Романовичем Рогаль-Левицким (1898–1962) была опубликована статья Д. Р. Рогаль-Левицкого «Песенное творчество карачаевцев» [52: 63–66] и конспект доклада «Карачаевская народная песня», прочитанного ученым на Этнографической секции ГИМНа[22] [51: 24–40]. В них автор произвел краткую жанровую классификацию карачаевских песен, указал на их мелодическое строение, особенности метроритмики и формы напевов. Также был опубликован развернутый очерк А. П. Митрофанова[23] «Музыкальное искусство горцев Северного Кавказа» [43: 120–126]. Историк науки С. Б. Калинченко указывает на девять успешных экспедиций, проведенных в период 1927–1928 гг., в Карачаевскую, Адыгейскую, Кабардино-Балкарскую, Северо-Осетинскую автономии «для изучения культуры и быта народов Кавказа»; в числе участников он

[22] Государственный институт музыкальной науки.

[23] Митрофанов Адриан Павлович – композитор, фольклорист. Окончил Ростовскую консерваторию по классу композиции у Н. З. Хейфеца (в 1927 г., когда консерватория была преобразована в музыкальный техникум) и Ленинградский заочный институт повышения квалификации музыкантов-педагогов (1940). В 1930-е гг. являлся научным сотрудником Северо-Кавказского НИИ краеведения (1932–1936) и Дома народного творчества в Ростове-на-Дону (с 1937 г.), преподавателем музыкального училища. Участник многих фольклорных экспедиций. Среди сочинений – опера «Новгород» (неоконч.), Горская сюита, Фантазия на адыгейские темы для симфонического оркестра, Концерт для виолончели и симфонического оркестра, романсы на стихи русских и советских поэтов, обработки народных песен. Материалы о нем находятся в Государственном архиве Ростовской области (ГАРО). Ф. Р-4387. Оп. 1 [подробнее см.: 1: 14].

отметил и научного сотрудника А. П. Митрофанова [37: 103]. Обладая профессиональными навыками и знанием нескольких языков народов Кавказа, исследователь не только зафиксировал и обработал собранный материал, но и предпринял попытку его обобщения в оставшемся неизданным научном труде «Музыкально-песенное творчество горцев Северного Кавказа». В нем были отражены вокальная и инструментальная традиции карачаевцев, балкарцев, адыгов, чеченцев, ингушей, осетин, горских евреев и некоторых народов Дагестана. Среди песен ученым были выделены героические, сатирические, трудовые, шуточные, любовные, свадебные, погребальные, исторические, религиозно-мифологические, пастушьи, охотничьи, путевые, колыбельные, застольные, танцевальные и пр. – всего 256 нотаций. Работа прошла рецензирование, но была опубликована лишь в 1980 году в составе свода «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» (М.: Советский композитор, 1980) [1; 53].

Целенаправленных крупных экспедиций по сбору произведений устной музыкальной традиции в начале 1930-х гг. в Кабардино-Балкарии практически не предпринималось, большая часть предвоенных исследований Абхазии, Адыгеи, Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии носила локальный характер [69: 48]. И результаты находили свое отражение большей частью на страницах публикаций в региональных периодических изданиях «Бюллетень института» (Северо-Кавказского горского краевого НИИ краеведения), «Горский краевед», журнале «Революция и горец». Наиболее значительные собрания исчезли во время Великой Отечественной войны. В докладе А. Ю. Бозиева «О сборе и публикации произведений устного народного творчества балкарского народа» и в комментариях А. Х. Соттаева, сделанных во время научной сессии Кабардино-Балкарского НИИ о проблеме периодизации, отбора и публикации адыгейского, кабардинского, черкесского, балкарского и карачаевского фольклора в 1959 году [22: 53–55], касающихся полевых исследований в Кабардино-Балкарии, упомянута лишь одна экспедиция 1939 г., побывавшая во всех ущельях Балкарии и зафиксировавшая обширный материал, в том числе большое количество песен (*жырла*) – древних,

обрядовых, нартских, «старых песен» исторического содержания (*эски жырла*), так называемых новых песен (*жангы жырла*), куда вошли лирические, любовные песни и частушки (*сюймеклик жырла*, *инарла*). По предположению докладчиков, материалы экспедиции погибли или же были разобраны участниками экспедиции[24].

Тогда же на помощь местным силам были командированы московские и ленинградские ученые и музыканты В. Г. Мессман[25], М. Ф. Гнесин, А. Ф. Гребнев[26], Г. М. Концевич[27], Н. Н. Ми-

---

[24] У профессора В. И. Филоненко сохранилась небольшая часть экспедиционных материалов.

[25] Мессман Владимир Львович (1898–1972) – музыковед, композитор, дирижер. Участник Гражданской войны. Военный капельмейстер (1917–1919), инспектор военных оркестров (1919–1920), начальник военных оркестров РККА (1920–1922). С 1922 г. – редактор журнала «Музыка». В 1925–1926 гг. руководил музыкально-этнографической экспедицией Главнауки Наркомпроса РСФСР на Северном Кавказе. Автор сочинений для симфонического оркестра, среди которых: «Картина 1917 год», поэмы: «Два мира», «Роман», «Эпическая»; «Абхазская легенда», Две восточные сюиты, автор многих маршей и музыки к фильмам, в т. ч. «Абрак Заур» (1926), «Война – войне» (1927).

[26] Гребнев Александр Филимонович (1886–1973) – хоровой дирижер, педагог, фольклорист. Окончил Московскую консерваторию по классу композиции у М. М. Ипполитова-Иванова и С. Н. Василенко. Научный сотрудник ГИМНа. Записал и исследовал в 1937–1941 гг. адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии, реконструировал ряд киргизских и адыгских национальных музыкальных инструментов, создал их оркестровые разновидности. Автор первого нотного сборника: «Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии». Сб. первых записей. Сост. и ред. А. Ф. Гребнев. М.–Л., 1941 (с прил. ст. «Критический обзор музыкального творчества народа адыге (черкесов)».

[27] Концевич Григорий Митрофанович (1863–1937) – хоровой дирижер, композитор, хормейстер, педагог, фольклорист. Окончил Кубанскую учительскую семинарию (1883), затем – регентские курсы Петербургской Придворной певческой капеллы (1887), был приглашен на должность регента Кубанского войскового казачьего хора в Екатеринодаре (1887–1906). В 1936 г. возглавил Государственный ансамбль песни и пляски кубанских казаков. После гастролей в Москве (1937) был обвинен в покушении на И. В. Сталина и расстрелян. Им опубликовано 7 вы-

ронов[28] и др.[29]. Если в Кабарде в начале 1930-х гг. специальных крупных экспедиций не предпринималось, то в Адыгее, напротив, велась масштабная собирательская деятельность: в экспедиции 1931 г. принял участие находившийся в это время в Краснодаре Григорий Митрофанович Концевич. Проработав в 11 аулах со 101 информатором, он записал 164 образца народного песенного творчества. Следующие экспедиции состоялись в 1932 и 1935 гг. В последней зафиксировано 413 песенных мелодий и наигрышей. В подготовленный композитором сборник «Музыка адыгов» были включены более 200 песен и инструментальных мелодий. Собрание Г. М. Концевича увидело свет только в 1997 г. под редакцией Ш. Шу [44].

пусков «Малороссийских песен», в которые вошли 200 трехголосных и четырехголосных песен без сопровождения из репертуара Кубанского войскового певческого хора; сборники «Малороссийские народные песни кубанских казаков» для голоса в сопровождении фортепиано; «Бандурист», составленный из 200 текстов малороссийских песен без напевов; сборник «Песни казаков» из 20 линейных песен; подготовил к изданию труд «Музыка адыгов», в который были включены более 200 образцов песен и инструментальных наигрышей. Автор хоровых сочинений: кантаты «Памяти К. Д. Ушинского», «Памятник» на стихи А. С. Пушкина, духовного сочинения «Молебное пение» и др. [31].

[28] Миронов Николай Назарович (1870–1952) – композитор, дирижер, фольклорист, музыкально-общественный деятель. Участник фольклорных экспедиций в Ташкентскую, Самаркандскую и Бухарскую области, в Крым, Восточную Сибирь, на Кубань. Записал свыше 2000 народных песен народов СССР. Под его редакцией в 1924 г. была издана запись В. А. Успенским бухарского «Шашмакома». Его транскрипции использовали М. М. Ипполитов-Иванов, Р. М. Глиэр, В. А. Золотарёв, С. Н. Василенко. Автор четырех опер, двух музыкальных драм, кантаты «Витязь в тигровой шкуре» (1936, совместно с М. А. Ашрафи), двух оркестровых сюит на темы узбекских народных мелодий, песен. Автор научных трудов: «Музыка узбеков» (Самарканд; М., 1929), «Песни Ферганы, Бухары и Хивы» (М., 1931), «Музыка таджиков. Музыкально-этнографические материалы» (Сталинабад, 1932), «Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока» (Самарканд; М., 1932), «Музыкальная грамота» (Ташкент, 1932).

[29] В Дагестане работали композиторы А. Г. Абрамянц и П. Ф. Проскурин, в Северной и Южной Осетии – Б. А. Галаев и П. Б. Рязанов.

В 1932 г. приехал в творческую командировку в аулы Афипсип и Панахес на Кубани, а также посетил Краснодар профессор Московской консерватории Михаил Фабианович Гнесин. Его целью был сбор музыкально-этнографического материала для последующей обработки. После знакомства с песенной культурой черкесов композитор опубликовал в журнале «Народное творчество» очерк «Черкесские песни» [26], где отразил свои «сильнейшие музыкальные впечатления» от широко бытующей в регионе живой исполнительской традиции. Научная ценность статьи заключалась в анализе характерных черт стиля народно-национального исполнения, структуры мелоса, специфики ладовой организации, ритмоинтонационного содержания черкесских песен. Кроме того, М. Ф. Гнесин обозначил круг различных композиторских подходов к преломлению этнического материала в авторских произведениях. «Наиболее убедительным и ценным типом обработки является тот, – писал композитор, – при котором автор стремится воссоздать в своей работе услышанный им и захвативший его облик песни» [26: 32–33]. Также в очерке были опубликованы 7 зафиксированных им одноголосых образцов инструментального и песенного искусства адыгов и несколько полноценных транскрипций.

Фольклор привлекал к себе внимание, прежде всего, как языковой и дидактический материал при составлении учебников, учебных пособий или же при изучении национальных языков [13: 140–159], потому в музыкально-этнографических экспедициях наряду с известными композиторами работали местные поэты и писатели И. С. Цей[30], Т. М. Керашев[31], А. А. Шоген-

---

[30] Цей Ибрагим (1890–1936) – адыгейский писатель, один из основоположников адыгейской литературы. Писал на адыгейском и русском языках.

[31] Кера́шев Тембот Магометович (1902–1988) – адыгейский писатель. В 1929 г. окончил Московский промышленно-экономический институт, после чего вернулся в Адыгею, работал управляющим Адыгейским национальным издательством. В 1931 г. возглавил Адыгейский НИИ краеведения. Т. М. Керашев собирал образцы устного поэтического творчества, составлял сборники фольклорных произведений; в соавторстве с А. Д. Хатковым создал три первых учебника по адыгейской литературе для средней школы.

цуков[32] и др. Часть собранного материала была опубликована в книге участника экспедиций, писателя, основоположника новописьменной адыгейской литературы Т. М. Керашева «Адыгэ орэдыжъхэр» в 1941 году.

Первый нотный сборник адыгских народных песен «Адыгские (черкесские) народные песни и мелодии» (М.; Л., 1941) был издан в Москве фольклористом Александром Филимоновичем Гребневым (1886–1973), принимавшим постоянное участие в экспедициях по приглашению Адыгейского научно-исследовательского института в период с 1937 по 1941 год. В сборник вошли полевые записи, зафиксированные ученым у западных адыгов: песни нартского эпоса, историко-героические песни, песни-плачи, бытовые песни, врачевательные, трудовые, любовные, свадебные, колыбельные, шуточные, детские, песни о животных и птицах.

В этот период появились исследовательские работы о музыке народов Дагестана. Одна из них – статья выдающегося отечественного этномузыколога Евгения Владимировича Гиппиуса «Дагестанская музыка» (1930), опубликованная в 20-м томе первого издания БСЭ [24: 132–133]. С тем же названием в 1937 г. вышла статья Готфрида Алиевича Гасанова [23], где были затронуты важные проблемы национальной музыкальной культуры: о происхождении фольклора и народном инструментарии, стилистике старинных и современных песен, особенностях мелодического склада. По предложению Е. В. Гиппиуса Ленинградский институт истории искусств организовал этнографические экспедиции в районы Северной и Южной Осетии, осуществленные Борисом Александровичем Галаевым (Аслан-Гирей Галати, 1889–1986) в 1928, 1929, 1930 и 1936 гг., целью которых было «пополнение фонограмм

[32] Шогенцуков Али Асхадович (1900–1941) – советский кабардинский поэт, писатель, основоположник кабардинской литературы. С 1934 г. работал в Союзе писателей республики, занимаясь выявлением и продвижением молодых писателей. Являлся научным сотрудником Кабардино-Балкарского НИИ краеведения; участвовал в экспедициях по сбору и обработке фольклорных материалов. Заведовал литературной частью Кабардинского хора.

архива». В последней принял участие профессор Ленинградской консерватории композитор Петр Борисович Рязанов (1899–1942). Из отчета Е. В. Гиппиуса (1936), опубликованного в журнале «Советский фольклор», следует, что секцией искусства народов СССР Института «был предпринят первый опыт раздачи фонографов ряду собирателей» и в результате «фонотека ГИИИ в течение лета 1928 г. пополнилась сразу 450 валиками» [25]. Данные записи за указанные четыре года были включены в опись коллекций, составленную и выстроенную в хронологическом порядке Софьей Давидовной Магид [39].

О приобретении фонографов и первых опытах их использования в полевых условиях в конце 1920-х гг. сообщает сотрудник кабинета краеведения Ленинского учебного городка (Кабардино-Балкарского НИИ краеведения) Д. А. Сарахан в двух публикациях под единым названием «С фонографом по Кабарде и Балкарии» (Известия ЦБК. М., 1929. № 9. С. 20–23; Революция и горец. Р. н/Д. 1929. № 11–12. С. 89–91).

В начале 1930-х гг. в автономных республиках и областях Северного Кавказа проводились конференции и съезды народных сказителей, где устраивались состязания между знатоками устно-поэтического творчества, выявлялись наиболее талантливые сочинители и исполнители. В 1931 г. в Кабардино-Балкарии прошла Первая краевая олимпиада, в 1932, 1933, 1934 гг. конференции состоялись в Кабарде, в 1936 г. – в Майкопе. Подобная работа с информаторами впоследствии стала традиционной для северокавказских научно-исследовательских институтов [64].

Арсений Михайлович Авраамов был приглашен в Кабардино-Балкарию прежде всего, как известный ученый-этномузыковед. С ним был заключен договор «на изучение местного фольклора» [49: 50], но на первых порах работа продвигалась с трудом из-за отсутствия транспорта, переводчиков, бытовой неустроенности[33]. Этот период отражен в дневниках писателя Михаила Михайловича Пришвина, который в течение не-

[33] А. М. Авраамов приехал в Нальчик со всем своим многочисленным семейством (8 детей) и долго не мог получить жилье.

скольких месяцев находился в Кабардино-Балкарии для написания биографического очерка о кабардинском вожде Бетале Калмыкове. Он часто встречался и беседовал с А. М. Авраамовым, брал его в свои поездки и называл «человеком с гениальной мыслью по теории музыки» [49: 55]. М. М. Пришвин и А. М. Авраамов посетили Баксанское и Чегемское ущелья, побывали в Голубых озерах Верхней Балкарии и других местах. Писатель наблюдал творческий метод ученого и описал его следующим образом: «<…> сидят два и пальцами отщелкивают по столу ритм плясовой, который там (в Кабарде. – *М. С.*) означает и звук (важная деталь, говорящая о символической трактовке тембра ударных инструментов. – *М. С.*). Другой, видя меня, задерживает его (Арсения. – М. С.) пальцы, а сам потом мало-помалу начинает отбивать, и за ним другой и третий, и сам Авраамов» [49: 160]. Можно предположить, что предмет исследования ученому был хорошо знаком. Арсений Михайлович работал легко и с воодушевлением, о чем свидетельствуют отдельные заметки на полях дневников писателя: «Просто обидно: поди изучи хозяйство, историю, народ, вождей, природу, а он (Арсений Авраамов. – *М. С.*) услышал балкарскую песенку в каменной сакле у Голубых озер, еще раз сел отдохнуть – едет из гор всадник в бурке, старый человек едет на ишаке: ему скучно, он и поет. Арсений записал эту песенку, дочка (Алла. – *М. С.*) на скрипке сыграла, и вот тут вся Балкария. И Кабарда…» [49: 51].

Судя по записям М. М. Пришвина, некоторые маршруты совместных поездок определял Михаил Евгеньевич Талпа[34], он же консультировал композитора. Исследователь-энтузиаст, ученый, обладающий огромным опытом полевой работы, научный сотрудник Кабардино-Балкарского НИИ краеведения,

[34] Михаил Евгеньевич Талпа (1894–1937) – русский исследователь-подвижник, литературовед, автор работ о народном творчестве кабардинцев: «Устное народное творчество кабардинцев» (Литературный критик, 1935, № 12), «Кабардинский фольклор» (Северокавказский большевик, 1935, 12 июля), «О связи некоторых кабардинских мифов с античными» (Социалистическая Кабардино-Балкария, май). В мае 1937 г. обвинен в антисоветской деятельности, арестован и расстрелян.

в это время завершал работу над своим знаменитым трудом «Кабардинский фольклор» (М.; Л., 1936). В издание были включены обширные материалы экспедиции, проводимой институтом при помощи Союза советских писателей КБАО, а также «ряда товарищей, сообщивших свои записи институту» [59: VII]. В качестве собирателей фольклора им были привлечены Б. Балкаров, Т. Борукаев, Б. Кажаева, С. Кажаев, П. Кишоков, А. Пшеноков, Т. Шеретлоков, А. Шортанов, а также П. Цагов, издавна записывающий песни и сказания кабардинского народа. Ценный материал привнесла созванная Областным исполнительским комитетом Кабардино-Балкарии в 1934 г. конференция народных певцов и сказителей[35]. Некоторые из собирателей (П. Кишоков, А. Шортанов и др.) в дальнейшем оказывали А. М. Авраамову значительную помощь в экспедиционной и творческой работе.

М. Е. Талпа, представляя кабардинский фольклор в его богатом и разнообразном содержании, подготовил вступительную статью, составил словарь собственных имен и бытовых названий, а также снабдил каждый из разделов довольно развернутыми и содержательными «общими замечаниями». Рассуждая о собранных в издании песенно-поэтических жанрах устного народного творчества – исторических, обрядовых, бытовых, любовных, колыбельных, поминальных песнях и др., выявляя их архитектонику, закономерности и музыкально-поэтическую стилистику, сослался на авторитетное мнение А. М. Авраамова, опубликованное в газете «Социалистическая Кабардино-Балкария»: «Наиболее оригинальна и своеобразна кабардинская песня. В старинной форме она представляет собой почти декламационное повествование, обычно мастерски исполняемое стариком-солистом на фоне унисонной хоровой мелодии (без слов), повторяющейся на каждом стихе или

[35] Летом 1935 г. в Нальчик выехала бригада московских поэтов под руководством проф. Ю. М. Соколова в составе А. П. Глобы, В. А. Дынник и М. А. Зинкевича. С помощью научных работников института, кабардинских писателей и народных певцов бригада знакомилась с особенностями поэтики кабардинского фольклора, а затем в течение 1935–1936 гг. выполнила переводы песенных текстов [59: VII].

строфе рассказа. Партия солиста почти не поддается записи нотно-музыкальными знаками: это драматический, глубоко выразительный речитатив, притом индивидуально варьируемый <…> из строфы в строфу» [59: XIII]. Вслед за А. М. Авраамовым М. Е. Талпа сформулировал еще одно из «самых характерных качеств кабардинского фольклорного стиля» – его эмоциональную насыщенность, «как бы постоянное участие рассказчика в действии, стремление вызвать активную реакцию у слушателя», подчеркнув, что большую роль при этом играет само повествование – в виде прямого сообщения или воспоминания [59: XIV].

Исследование А. Авраамова отталкивалось от исполнительского искусства джегуако (джэгуакIуэ, дословно с кабар. – *играющий*)[36] – старика-сказителя, сочетающего в себе поэта-певца и рассказчика-импровизатора. Ученый считал чрезвычайно важным для понимания функционально-стилевой специфики исполнительского творчества кабардинцев – *феномен импровизации*, ведь его основой являлось активное, непосредственное проникновение в жизнь, в события дня, острое и яркое комментирование происходящего, с опорой на реалистические приемы и живой разговорный язык [69: 11]. В частности, он указал на «нестабильную, вариантно-изменчивую» (Б. Г. Ашхотов) – из строфы в строфу – мелодическую линию солиста: «Старик-солист <…> как бы рассказывает окружающим о событиях, которых он был непосредственным свидетелем или участником, при этом почти непрерывно импровизирует новые музыкальные интонации в связи с развитием словесного рассказа» [4: 40]. Ученый увидел в песне «давно утраченный музыкальным искусством Европы импровизационный склад, дающий возможность исполнителю ***творчески участвовать*** в интерпретации произведения (даже в коллек-

[36] Джегуако (джэгуакIуэ) – артист-профессионал, существует за счет артистического труда. Творческий диапазон исключительно многообразен. В творческую группу ДЖЕГУАКО входило до 10 человек, в том числе 2-3 музыканта-исполнителя на национальных инструментах (ударный иннструмент *пхацич* – трещотка, *бжами* – свирель, *нарыкэ* – зурна, *шикапшина* – род скрипки [69: 10].

тивном исполнении), в то время как “наш” (европейский) оркестровый или хоровой исполнитель ***низведен до роли механического чтеца нот*** по фиксированной автором “партии”» [9: 68].

Среди типичных признаков ритмической организации эпической песни ученый также отметил свойство, которое крупнейший исследователь Б. Г. Ашхотов определил, как «четкую времяизмерительную пульсацию метро- и ритмодвижения» [18: 42]: « <…> певучий речитатив <…> переходит в речевую декламацию, сохраняя <…>, повторность метра и ритма, и только унисонный хор строго ведет свой напев до конца песни» [4: 40]. Немаловажную роль А. М. Авраамов отвел наличию в традиционном песенном исполнительстве «элементов драматизации», благодаря которым создаваемые исполнителем образы приобретали рельефность, типичность и прочно запоминались [59: XIV]. По мнению исследователя, они выражены не только на уровне текста – «в диалогах или в описании жестов, связанных с (конкретной) эмоцией» джегуако [там же], в исполнительской артикуляции – когда «певучий речитатив сменяется речевой декламацией», – но и **в *чрезвычайно выразительной мимике* и *жестикуляции*** сказителя – запевалы [4: 40]. «Старый быт кабардинцев сильно пропитан элементами театра, – писал выдающийся представитель российской филологической школы академик Ю. М. Соколов. – Подтверждение можно найти не только в старинных обрядах, но и в изумительном фольклоре Кабарды, очень часто драматизированном, включающем в себя диалог…» [58].

Собирательская деятельность Арсения Михайловича стала более целенаправленной после его приглашения в Государственный ансамбль песни и пляски Кабардино-Балкарии[37], возглавляемый Александром Михайловичем Покровским.

[37] Коллектив был образован по итогам участия кабардино-балкарских коллективов художественной самодеятельности в Первой Всесоюзной олимпиаде самодеятельного искусства, где КБАССР заняла второе место. Музыкально-танцевальная группа стала костяком будущего ансамбля песни и пляски, преобразованного несколькими годами позже в Ансамбль песни и пляски Кабардино-Балкарии.

К середине 1930-х гг. коллектив переживал свое профессиональное становление и представлял собой танцевальную группу из 40 человек с небольшим ансамблем национальных инструментов [42: 7; 34: 277]. А. М. Авраамову как специалисту «по старой песне» предстояло заняться формированием репертуара хоровых коллективов: сначала кабардинского (1939), а затем – балкарского (1940). Помимо обучения хористов музыкальной грамоте и разучивания новых произведений, он привлекал к сотрудничеству талантливых мелодистов, подлинных наследников старинных джегуако, наиболее известных и популярных народных песнетворцев Кабардино-Балкарии: Амирхана Хавпачева (с. Кахун, Урванского р-на), Идриса Кажарова (с. Алтуд, Нальчикского р-на), Кильчуко Сижажаева, Асхада Шогенова, Мамишу Казиева (с. Заюково, Баксанского р-на) [40] и др. Близкое общение позволило композитору более отчетливо осознать безграничное богатство и огромный творческий потенциал традиционного певческого искусства, оценить главенствующую роль его тембро-артикуляционной, исполнительской составляющей, что явилось мощным фактором развития коллектива как ориентированного на изучение, воссоздание и развитие этнических музыкальных традиций. «Они очень многое дали мне», – вспоминал впоследствии композитор [38: 127]. Привлеченные к участию в коллективе народные певцы не только прекрасно знали «старые» песни, но и слагали новые, быстро входящие в песенный обиход [59: XVI]. Ряд песен А. Хавпачева и К. Сижажаева были включены в репертуар кабардинского хора и исполнялись вместе с обработками «старинных песен», сделанными А. М. Авраамовым [42: 22]. По свидетельству А. Покровского, абсолютно все кабардинские народные песни из репертуара Государственного кабардинского хора были обработаны Арсением Михайловичем [48].

Богатейшее песенное наследие, зафиксированное и претворенное композитором, литературно оформил поэт и переводчик, заведующий литературной частью хора Али Асхадович Шогенцуков. В довоенные годы он явился создателем поэтических текстов к написанным композиторам лирическим вокальным произведениям, воспевающим новую советскую действительность: это, в частности, «Песня о колхозе», «Ста-

хановская», «Лина-трактористка», «Накулен», «Хамид», «Колыбельная»; к высоко оцененным современниками обработкам кабардинских народных песен для хора и солиста (1937–1939), среди которых – «Андымиркан», «Мартина», «Дамалей»; к переложению для хора песни легендарного сказителя Бекмурзы Пачева «Уазы (Озов) Мурат» [67: 108; 34: 278].

При подготовке песенного репертуара балкарского хора были использованы некоторые материалы, записанные композитором от собирателя и исполнителя балкарских и карачаевских песен Омара Отарова (пел в хоре с 1940 г.) и обработки полевых записей, сделанных А. М. Авраамовым в Нижнем Боксане, Гунделене, Верхнем Боксане, Нижнем Чегеме, Белой речке: «Гапалау» (об отважном джигите Мирисби), «Бийнегер», «Жюрме», «Ногъай-къыз», «Долай», «Эски жир хож» и др. В конце 1980-х гг. в архиве композитора, хранимом его сыном Г. А. Авраамовым, были обнаружены шестнадцать нотаций балкарских песенных мелодий, некоторые из которых впоследствии были переданы в Российский национальный музей музыки [38: 127].

В 1939 г. выездной бригадой Государственной фабрики звукозаписи на граммофонные пластинки были записаны 120 образцов северокавказского музыкально-поэтического творчества (представителей 11 народов Дагестанской, Чечено-Ингушской, Кабардино-Балкарской и Северо-Осетинской автономных республик). В собрание вошли восемь обработок кабардинских народных и современных песен в исполнении Кабардинского хора [42: 21].

Свои исследовательские, творческие и научно-просветительские устремления А. М. Авраамову удалось реализовать при Республиканском радиокомитете в Нальчике. С развитием национального художественного вещания радио проникло в культуру и быт горских народов, оказав огромное влияние на традиционные формы бытования и функционирования музыкальной культуры адыгов, балкарцев, карачаевцев и других народов северокавказского региона. С самого начала местное радиовещание использовало музыкальный фольклор, вставляя аутентичное звучание песен в программы передач в живом исполнении, без комментариев. Радио таким образом поддерживало традиционную установку на слуховое восприятие песен-

ного фольклора и развивало интерес к устному слову, а через него – и ко всему новому [подробнее см.: 28]. Ученый подготавливал радиопередачи и лекции-концерты, основной целью которых было исполнение народной музыки в первозданном виде. Для этого на радио им приглашались подлинные знатоки этнической традиции, песнетворцы Амирхан Хавпачев (голос), Маша Назаров, Кру Тхагалегов, Кильчука Сижажаев (камыль), Асхад Шогенов (шикапшина), Мамиша Казиев (пхацич), Бибял Казиев и др., гармонисты Идрис Кажаров, Курацы Каширгова и др.[38]. По свидетельствам очевидцев, в республике не было такого певца-сказителя, с которым бы композитор не был знаком [67: 105–106]. Народные певцы слагали новые современные песни на основе популярных образцов традиционного песенного фольклора. Оптимистичные и зажигательные по звучанию танцевальные мелодии, исполненные на гармонике, – как нельзя лучше соответствовали содержанию и настроению нового времени и радиопередачам, отражающим его.

Для радиоконцертов А. М. Авраамов создавал собственные обработки народных мелодий и сочинял авторские произведения для организованных при областном радиокомитете небольшого симфонического ансамбля (с 1936 г. его возглавлял композитор и дирижер Артемий Григорьевич Шахгалдян (1910–1985) [34: 277] и трио национальных инструментов, руководимого собирателем и исполнителем этнической музыки на шу-шу, зурначом-виртуозом Танахумом Рувимовичем Ашуровым (1890–1964)[39]: в частности, Марш для трио национальных инструментов, для симфонического оркестра – «Фантазию на кабардинские темы», «Кабардино-Балкарский марш», «Кафу», «Старинный удж», «Балкарскую песню о Кирове», «Песню о Сталине» и др. Созданные А. М. Авраамовым для симфонического оркестра произведения были за-

[38] В те годы не существовало возможности записи звука на магнитную пленку. Музыкальные передачи шли в прямом эфире, «вживую». Поскольку исполнители, в основном, жили в аулах и селениях, их приходилось специально доставлять на радио на лошадях.

[39] В состав коллектива вошли Хацерон Алхасов (гармоника) и Арон Исаков (бубен). Трио функционировало также в составе небольшого оркестра Ансамбля песни и пляски Кабардино-Балкарии.

писаны Всесоюзным радиокомитетом на грампластинки и исполнялись вместе с отрывками из произведений С. И. Танеева, М. М. Ипполитова-Иванова и др. [48].

Полевое, экспедиционное наследие ученого-композитора стало источником для сочинения произведений на этническом материале, созданных выдающимися советскими композиторами, которые были эвакуированы в Нальчик из Москвы в августе 1941 г[40]. Темы Второго струнного квартета (F-dur, op. 2, 1941), созданного С. С. Прокофьевым в Кабардино-Балкарии, позаимствованы композитором из песен и инструментальных наигрышей, зафиксированных А. Авраамовым: для первой части автор отобрал танец «Удж стариков» и песню нартского эпоса «Сосруко», для второй части – кабардинский танец «Удж Хацаца» и мелодию народного танца «Исламей», для финала – кабардинскую героическую песню «Гетигежев Огурби» [46: 458–459].

Нотации трех кабардинских мелодий, выполненных А. М. Авраамовым, – «Гетигежев Огурби», «Исламей» и современной героической «Баксанстрой» – использовал Н. Я. Мясковский в своей Симфонии-сюите № 23 (a-moll, op. 56, 1941). В произведении народно-песенные образцы распределялись следующим образом: для I ч. были избраны кабардинские народные песни «Сосруко и Сатаней» (песня нартского эпоса, «прародительского эпоса всех северокавказских народностей» (Мясковский Н. Я.), «Баксанстрой», «Халимат» (лирическая) и «Гетигежев Огурби», во II ч. – балкарские песни: «Солтан-Хамид» (эпическая), «Сюймеклик жыр» (лирическая) и «Ариу Батай, акъ Батай» – «Красавица Батай, белая Батай» (лирическая); в III ч. – «Исламей» (лезгинка), «вторая тема, как писал композитор, – балкарская, веселая, шуточная, в середине –

[40] В середине августа 1941 г. в Нальчик из Москвы приехали многие деятели советской культуры, среди них С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, Ю. А. Шапорин, А. Н. Александров, В. В. Нечаев, А. Б. Гольденвейзер, С. Е. Фейнберг, К. Н. Игумнов и др. Композиторы проявили большой интерес к народным танцам и песням Кабардино-Балкарии, которые прозвучали в исполнении Ансамбля песни и пляски КБАССР и ряда народных исполнителей в специально устроенном для гостей концерте [50: 25; 46: 459].

эпизод на балкарской песне застольного характера» [45: 376; 33: 289; 50: 26]. Музыкальные записи этнических материалов кабардинцев, черкесов и адыгейцев московским композиторам предоставил после отъезда Арсения Михайловича в Москву его единомышленник и сподвижник, композитор Трувор Карлович Шейблер (1900–1960), приехавший в Нальчик в конце лета 1939 г. и принявший деятельное участие в его культурной жизни.

Все время пребывания в Кабардино-Балкарии А. М. Авраамову удавалось сочетать собственно научные цели поиска и фиксации музыкального материала в его традиционных формах бытования с практическими задачами «основателя профессиональной композиторской школы», совмещая энтузиазм неутомимого собирателя-исследователя с композиторской деятельностью на радио, в ансамбле песни и пляски, местном драматическом театре. Ученый сумел создать уникальное собрание записей песенных мелодий, танцев и инструментальных наигрышей. Помимо значительной работы по сбору этнической музыки, ученый трудился над рукописями, которые так и остались неопубликованными: «Характеристика особенностей ладового строения кабардино-черкесской и балкаро-карачаевской народной музыки и песни»[41], «О народных музыкальных инструментах Кабардино-Балкарии», «По Танеевским следам», тезисы исследования об индийской музыке[42]. По ряду причин увидела свет лишь развернутая научная статья «Музыка и танец Кабарды». Работа посвящена аутентичному исполнительству северокавказского региона, жанровым и стилевым особенностям его народно-песенных культур. В публикации ученый опирался на внушительный музыкальный материал – множество документированных им лично песен и наигрышей – от наиболее раннего (о Сосруко) до наиболее поздних циклов эпических песен (о героях нового времени – Губжокове, Кучинове); обширный пласт танцевальной музыки

[41] Рукопись хранится в Российском национальном музее музыки в Москве: Ф. 473, № 48, 24 л.

[42] Рукописи переданы на хранение в архив КБНИИ под номерами 2358, 2358а.

(мелодии *каф*, *уджей*, *исламеев*); образцы старой бытовой песни – колыбельные, лирические, любовные; обрядовые песни, в том числе свадебные, среди которых была выделена заздравная «Оредада». Остановимся на этой статье подробнее.

Так же, как и С. И. Танеев, А. М. Авраамов дает следующую классификацию эпического песенного творчества:

– древнейшие легенды о языческих божествах и титанах («Пишмазитха» – лесной царь, «Тхашуб» – аналог Прометея-богоборца, великий «Тха», неизменно карающий смельчаков, пытающихся взойти на Эльбрус и освободить титана). Исследователь указывает на видное место в древнейшем эпосе мотивов похищения огня и особенно мощно звучащей «прометеевской» темы, тесно связанной с горой Эльбрус (Ошхо-Махо)[43];

– богатырские песни о героях – «нартах» – и их вечных врагах, глупых великанах – «эмеченах» (излюбленные герои этих песен – нарт Сосруко и его мачеха Сатиней). А. М. Авраамов обратил внимание на распространение нарсткого эпоса далеко за пределами Кабарды: у черкесов, кабардинцев, осетин, абхазцев, сванов, шапсугов, других кавказских народов, сохраняя сходные жанровые признаки и формы бытования;

– воинственные песни (среди которых наиболее популярен цикл песен о Кундетове: «Куркужин», «Жештец», «Кара-Кашкатац»). К данной группе А. М. Авраамов также относит песни о князьях, называемые по имени этих князей: «Кучукужи», «Тахтамышев», «Шогяшов-ужи» («Хесинж»), «Дзугуровкяш» и др., песни социального содержания: «Каледес» – о войне карахалка (с *кабард*. – черный народ) с князьями и знаменитую «“Гъыбзэ”[44] – печальную надгробную песню об

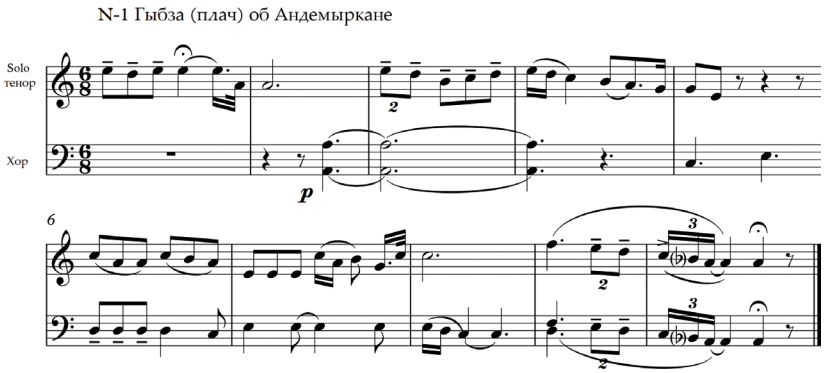
---

[43] М. Е. Талпа, как и А. Н. Веселовский, считал, что прометеевский миф имеет кавказское происхождение – в кабардинском фольклоре он существует в эмбриональной форме, в более древней редакции [35: 77].

[44] *Гъыбзэ* дословно – «язык плача». В адыгской фольклористике существует также и другая трактовка – «песня-плач» – плач об убитом во время поминок, тризны. По мнению Б. Г. Ашхотова, *гъыбзэ* – это особая стилистическая форма, где поэтическое содержание песен в плачевом характере раскрывает героизм народа или отдельных его представителей, оказывавших активное сопротивление иноземным захватчикам, выражавших недовольство произволу местной знати.

Андемыркане[45], непобедимом враге князей, погубленным лишь хитростью и коварством изменившего друга» [4: 40].

А. Авраамов отметил «широкое распространение» *гъыбзэ* в фольклоре этнически родственных адыгских народов – кабардинцев, адыгейцев, черкесов, шапсугов [4: 42]. Ученый обратил также внимание на то, что песня об Андемыркане – одна из немногих, мелодия которой существует в устойчивом варианте и поддается записи. «Гыбза по своей природе, – пишет М. И. Талпа, – песня “идеализирующая”. Ее основная функция – создавать достойные подражания “образцы” поведения», а также «клеймить трусов и предателей» [35: 135]. Анализируя *гъыбзэ* в плане корреляции поэтического текста и напева, а также закономерностей формообразования, исследователь указал на каноничность ее структуры [там же]. Старинные песни-плачи часто заканчивались призывами к кровной мести [4: 40]:



– к четвертой группе А. Авраамов отнес песни о женщинах и девушках и их печальной судьбе («Гаушагих», «Хомсад», «Ханифа», «Хасес», «Жальдус» и др.).

На рубеже XVII–XVIII вв. возникают величальные лирико-эпические и лирические песни с характерной «женской» тематикой (смерть мужа, трагическая судьба девушки, мотивы несчастной любви и т. д.).

[45] Андемыркан – широко известен во всем адыгском эпосе. Сказания об Андемыркане представляют огромное разнообразие мотивов. Разнообразна и социальная трактовка сюжета и героя.

Хоровые партии[46] этих песен чрезвычайно разнообразны, отмечал ученый, – от ритмически чередующихся на малой терции двух звуков («Сосруко») до величественной хоральной мелодии *гъыбзэ* об Андемыркане.

В ракурсе этномузыкального взаимодействия интересны наблюдения Д. Р. Рогаль-Левицкого. В своей статье он подробно остановился на *эжиу – «сопровождающем», «контрапунктирующем голосе»* карачаевских двухголосных песен. Музыковед писал, что обладающий относительной неподвижностью *эжиу* исполняется обычно всем хором в унисон, допускающим октавные удвоения, в зависимости от нормальной тесситуры голосов. «Обычно второй голос образует с мелодией самые разнообразные интервалы, нередко переходящие в ряд параллельных квинт, октав или унисонов, придающих песням суровый и подчас даже величавый оттенок» [51].

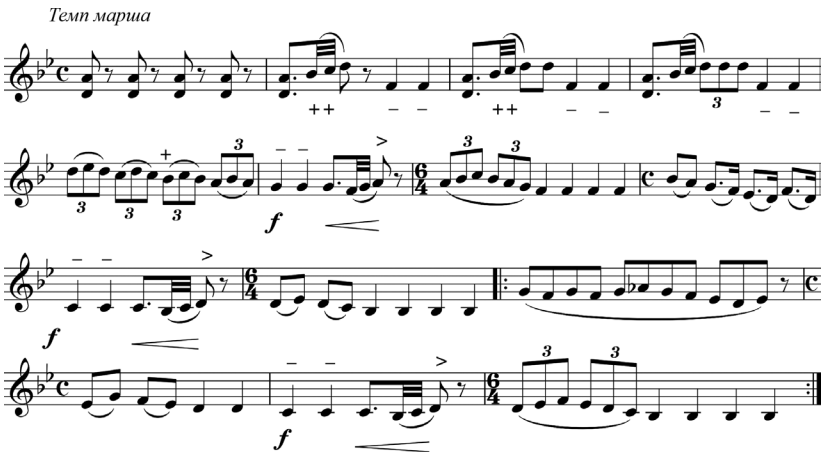
Своеобразие эпического повествования некоторых песен «речитативного характера», бытующих у черкесов, их многоголосную природу также обнаружил М. Ф. Гнесин. В числе важнейших «деталей исполнения» он определил «элементы полифонии и почти всегда – полиритмию, особенно заметную при наличии ударных инструментов с их самостоятельной ролью» [26: 32]. Он считал большим недостатком то, что ранние записи песен Кавказа были сделаны «под гипнозом укоренившейся идеи об одноголосной природе этих песен, совершенно игнорируют «детали исполнения» [там же]. Как известно, М. Ф. Гнесина и А. М. Авраамова связывали давние дружеские и творческие связи. В архиве А. М. Авраамова нами была обнаружена переписка композиторов и подробнейшие нотации сванских, балкарских, осетинских, кабардинских напевов и танцевальных мелодий, сделанные А. М. Авраамовым в 1937 г.: в том числе «Гыбза об Андемыркане» (№ 1), героическая «Мартина Тлох» (№ 2), эпическая «Куленыжь» (№ 3), «Бздахаль» (№ 4), свадебная «Шузыше оред» (№ 5), историческая «Коджебербуко Махомет», старинные уджи (№ 7, № 10 – «Удж стариков», № 8 – «Удж Хацаца», № 9 – «Сипак»), кафа

[46] Имеются в виду ансамблевые партии.

«Жан-кдеш» (№ 18) и др. [72]. Помимо вариантов, каждая из перечисленных нотаций содержит партии ансамбля (или подголосков) и комментарии к ним.

Второй по значению группой кабардинской музыки А. М. Авраамов считал *танцевальную*. При научном описании народных кабардинских и балкарских танцевальных мелодий он учитывал не только их связь с хореографией, но и их место в контексте традиционной культуры. Среди исследовательских аспектов для ученого была важна взаимосвязь танца с ритуальным действом, песней, инструментальной музыкой и инструментом, национальным костюмом. Как действующему практику композитору была близка идея комплексного подхода к изучению танцевального фольклора. Например, кабардинский танец *удж,* записанный от Каданова Лакумана из села Псагынсу, по мнению А. М. Авраамова, имеет архаическое происхождение и представляет собой, осколок древнего языческого культа: мужчина ведет женщину об руку в медленном марше и через определенные промежутки, отмечаемые музыкальными акцентами, толкает ее в сторону, сам приседая при этом на правую ногу; затем оба выпрямляются, и шествие продолжается. По имеющимся у него сведениям, в языческом *удже* мужчины вели обнаженных по пояс женщин шеренгой к изваянию божества и бросали толчком к его подножию [4: 41].

Удж, записанный от Карданова Лакумана (с. Псагынсу)



В музыкальном примере исследователем выделены мелодические акценты, которые соответствуют «моментам приседания» танцующей пары. Также во всех нотных примерах крестиком над нотой или под ней композитор обозначил звуки, которые невозможно зафиксировать знаками традиционной нотации.

Кабардинский танец *кафа*[47] рассматривался ученым как «мимическая сцена, разворачивающаяся на узкой горной тропинке между джигитом и его возлюбленной. <…> Девушка танцует с гармоникой в руках, самостоятельно исполняя музыку танца; нарастание и падение волн звуков, плывущих вместе с “крылатым” (рукава национального костюма) обликом танцующей, создает изумительно гармоническое целое» [4: 40]. По наблюдениям А. М. Авраамова, старинные *кафы* часто сопровождались хоровым пением и обязательно поддерживались ударным инструментом *пхацич* – соударяемым идиофоном трещоткой (с *кабард*. пха – дерево), представляющей собой связку чинарных пластинок, дробно щелкающих в такт с десятками ладоней зрителей [4: 40–41]. В основе сюжетов, как правило, лежали забавные истории: например, о разборчивой невесте (Кара-Камыль) или о том, как нерадивый хозяин, позвав гостя, угощал его пловом из вороны (Енукой).

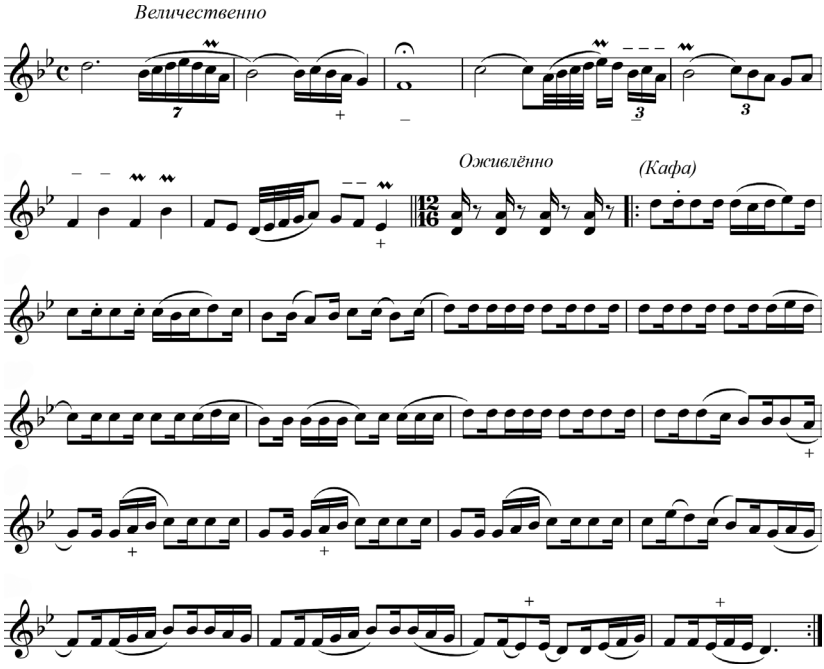
Широкое торжественное вступление старинной кафы «Жан-кдеш» композитор отождествлял с величавым выходом княгини, которая выносит угощение для почетных гостей. Эта кафа была записана им от Лакумана Карданова и исполнялась на кабардинской скрипке, настроенной по квартам в альтовом, низком ключе. Композитор был впечатлен мелодией танца и впоследствии на ее материале создал произведение для симфонического оркестра (см. нотный пример на с. 178).

Двигаясь в общем русле исследований предвоенного времени, А. М. Авраамов отвел важную роль новейшим явлениям устного народно-песенного искусства, его активному творческому началу и непосредственной, живой связи с современностью. М. Азадовский, призывая ученых и собирателей изучать «новые творческие потоки» и «миры новых явлений», подчеркнул

---

[47] Слово *кафа* в переводе с кабардинского – танец, но название «кафа» подразумевает совершенно определенный танец.

Кафа «Жан-кдеш»



«глубочайшее общественное и историческое значение» такого рода материалов [14: 27]. В своем относительно небольшом, но очень емком очерке А. М. Авраамов описал значительный свод появившихся за последние десятилетия эпических песен о вождях революции и героях гражданской войны (песни о И. Сталине, К. Ворошилове, С. Орджоникидзе, С. Кирове, Б. Калмыкове, Т. Шукове и др.); о стахановцах, орденоносцах, победах в соцсоревновании; представил новую любовную лирику с ее сюжетами из новой советской действительности. А. Т. Шортанов охарактеризовал фольклор этого периода как «очень точный, весьма интересный близостью к историческим фактам» [69: 38]. Т. Керашев, подчеркивая исключительную роль устного народного творчества в формировании мировоззрения народа адыге, сравнил его воздействие с современными средствами массовой информации [цит. по: 41: 37].

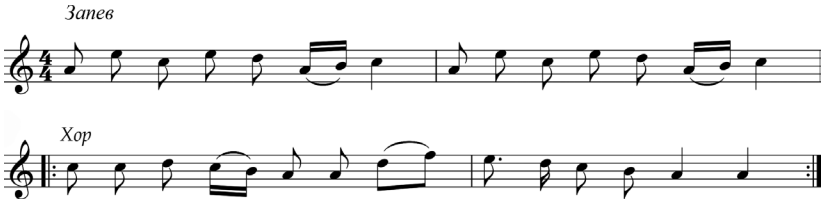
Длительное время, наблюдая музыкальную традицию в регионе, А. М. Авраамов обратил внимание на последовательное вытеснение диатонической (двухрядной) гармоникой местных музыкальных инструментов в большинстве современных танцевальных мелодий *уджей* и *каф*[48], выраженное, прежде всего, в *ритмических формах: «*трехдольные по своей природе танцевальные мелодии стали исполняться на четыре четверти» [4: 42], что в определенной степени лишило их этнического своеобразия и сблизило с общекавказской лезгинкой. Эту особенность современных черкесских песен увидел и М. Ф. Гнесин, считая, что значительная часть старинных мелодий возникла в эпоху, предшествующую внедрению в черкесский быт гармоники: «Этот инструмент, с одной стороны, дал возможность как-то гармонизовать мелодию, с другой – наложил известный штамп на гармоническую, а отчасти и ритмическую трактовку песни» [26: 32]. Оба композитора придерживались мнения, что в фольклоре адыгов с внедрением гармоники связано «постепенное стирание интонаций чистого строя» [там же].

Размышляя о бытовании современного музыкального фольклора, А. М. Авраамов, как и М. Ф. Гнесин, подробно остановился на еще одном *типичном* явлении северокавказской песенности – «старые» мелодии с «присочиненными» новыми текстами: если мелодия становилась популярной и любимой, она надолго удерживалась в народной памяти, на смену «обветшавшему» тексту создавался новый, и песня таким образом жила несколькими жизнями, а народные исполнители говорили о ней как о новой, имея в виду новую отекстовку известных мелодий [об этом см.: 26: 30]. «Старые» мелодии в применении к новому тексту часто оказывались маловыразительными и со временем претерпевали изменения. А. М. Авраамов подошел к данной проблеме с позиций изучения межэтнических общностей и межнационального взаимодействия, которые продолжают оставаться чрезвычайно актуальными и в современном

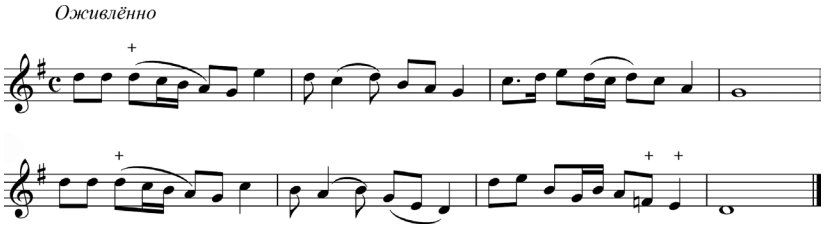
[48] В отличие от *уджа* и *кафы исламей* представляет собой типичную лезгинку и исполняется на зурне с барабанчиком, в виде многочисленных повторений одного-двух коротких, слегка варьируемых мотивов [4: 42].

этномузыкознании, особенно в условиях пограничья. Многообразие традиций народов Северного Кавказа предоставило ученому благодатное поле для сравнительных исследований сложнейших процессов взаимопроникновения музыкальных культур различных по своему происхождению этносов.

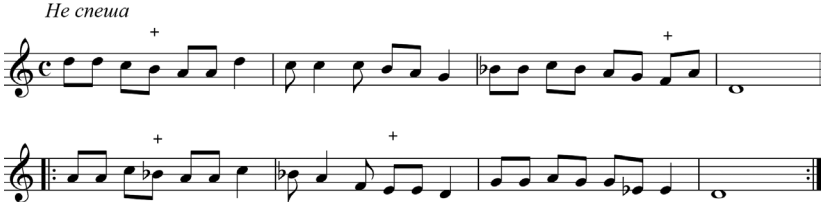
В своей статье А. М. Авраамов рассмотрел образец широко бытующей в Кабарде терской казачьей песни, претерпевшей со своей стороны, – уже у самих терцев – значительные ладовые и ритмические изменения. Далее казачья песня «внедрилась» в Балкарию, где она также часто считалась родной. А. М. Авраамов представил в качестве примера популярную песню о К. Ворошилове, мотив которой им был услышан еще в дореволюционное время.



Популярные в Кабарде частушки, где напев оригинальный, но ладовое влияние казачьей песни, по мнению композитора, бесспорно.



В Балкарии тот же мотив звучит совершенно по-другому.



А. М. Авраамов искал «общие знаменатели» в переинтонированных образцах весьма далеких друг от друга мелодических культур, прослеживая, как поначалу чуждые характерные песенные черты вписываются в новый национальный мелодический контекст. Выявление интеркультурных связей требовало от него хорошего знания взаимодействующих культур, владения хотя бы одним из региональных языков, наличия собственных записей инструментальных и песенных образцов изучаемых культур в широком временном охвате, наконец, простой доступности материалов для исследований.

Не вызывает сомнения тот факт, что опубликованная в 1937 г. статья интересна и ценна для своего времени. В ней содержится множество тонких, проницательных и точных наблюдений, которые прозвучали впервые, опередив, по крайней мере, на десятилетие своих последователей. В ней автор выступил как знаток многих этнических традиций, представив огромный фактологический материал. Описывая музыкальный язык той или иной культуры, он вышел на уровень интереснейших теоретических обобщений, которые могут быть по достоинству оценены и современной наукой.

По мнению исследователя творчества А. М. Авраамова В. Кодзокова, ученый записал около 700 кабардинских, балкарских, черкесских, карачаевских, адыгейских, дагестанских, терских казачьих народных песен и танцевальных мелодий. [38: 127]. В открытом письме (подписанном художественным руководителем Государственного кабардинского хора А. М. Покровским и музыкальным руководителем Радиокомитета А. Г. Шахгалдяном и адресованном Управлению по делам искусств Кабардино-Балкарии), опубликованном в газете «Советская Кабардино-Балкария» за 1939 год «О создании национального музыкального репертуара» (№ 110 от 14 мая), представляющего А. М. Авраамова как настоящего «знатока местного музыкального фольклора», указана цифра – 500. В юбилейной радиопередаче, прозвучавшей на Новочеркасском радио и посвященной 30-летию творческой и общественно-музыкальной деятельности Арсения Михайловича, было обозначено «4-значное число» инструментальных и песенных мелодий [75]. Война помешала композитору осу-

ществить свои амбиционные научные планы. В ее пожарищах бесследно исчезли сделанные композитором записи. Документы свидетельствуют о том, что сгорел весь архив музыкальных произведений, хранившийся в Управлении по делам искусств и в радиокомитете, безвозвратно погибли и некоторые партитуры, в том числе партитура первой национальной оперы «Кызбурун», над которой А. М. Авраамов работал совместно с автором либретто А. Шогенцуковым [38: 127]. О трагической гибели бесценных музыкально-этнографических материалов, собранных в 1920-е годы, заявлял Б. Янковский. За скобками остались осуществленные на местном и Всесоюзном радио грамзаписи созданных композитором обработок и многочисленные черновики, отдельные транскрипции, наброски нотаций, обрывки текстов, наконец, перечни собранных инструментальных и песенных образцов, внушительные списки информантов и зафиксированных от них произведений, говорящих об Арсении Михайловиче как о блестящем специалисте и его колоссальной работе в течение многих десятилетий.

Экспедиционная деятельность большей части композиторов и музыковедов довоенных лет остается малоизученной областью источниковедения и музыкального краеведения. Представленная вниманию читателя статья о методах собирания и изучения фольклора является первой попыткой осмыслить фольклористическую деятельность А. М. Авраамова. Остаются нерешенными вопросы выявления и описания не введенных в научный обиход источников, создания достоверной исторической картины этого вида деятельности. Дальнейшего осмысления также требует проблематика практического преломления сделанных А. М. Авраамовым музыкальных записей в его композиторском творчестве и другие аспекты обозначенной темы.

Литература

1. *Абдуллаева Э. Б.* Композиторы – собиратели дагестанского фольклора // Вопросы теории и практики. Тамбов, 2017. № 12 (86): в 5-ти ч. Ч. 4. С. 12–16. [Электронный ресурс] URL: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/1.html

2. *Авраамов А. М.* Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Музыкальный современник. Вып. 6. 1916. С. 81–98.

3. *Авраамов А. М.* Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Музыкальный современник. Вып. 2. 1916. С. 80–103.

4. *Аврамов А. М.* Музыка и танец Кабарды // Народное творчество. 1937. № 6. С. 40–43.

5. *Аврамов А. М.* Музыка насквозь математична // Музыкальная академия. № 4. 2013. С. 126–128.

6. *Аврамов А. М.* Народ и художественное творчество // Искусство и народ: сб. статей / под ред. К. Эрберга. Пг., 1922. С. 79–91.

7. *Аврамов А. М.* Проблемы Востока в музыкальной науке // Русский современник. Л.; М., 1924. Кн. 3. С. 216–227.

8. *Авраамов А. М.* Смычковый полихорд // Музыкальный современник. № 3. 1915. С. 44–52.

9. *Авраамов А. М.* У истоков великой проблемы // Искусство народов СССР. Вып. 1. М, 1927.

10. *Авраамов А. М.* «Ультрахроматизм» или «омнитональность»? // Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 157–168.

11. *Авраамов А. М.* Фольклор и современность // Современная музыка. № 22. 1927. С. 286–287.

12. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии. Сб. первых записей / сост. и ред. А. Ф. Гребнев. М., Л. 1941.

13. Адыгская фольклористика в КБНИИ за 1926–1995 гг. // 70 лет научных поисков и открытий. Нальчик, 1995. С. 140–159.

14. *Азадовский М.* Проблема фольклора // Народное творчество. Л. 1939. № 4. С. 27–30.

15. *Алексеева Л. Д.* Московский университет и становление преподавания этнографии в дореволюционной России // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. № 6. 1983.

16. Анфилов Г. Б. Физика и музыка. М., 1962.

17. Арсений Авраамов. Материалы к биографии. Статьи Curriculum vitae А. М. Авраамова-Краснокутского // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 297–299.

18. *Ашхотов Б. Г.* Об онтологических основаниях адыгских нартских пшинатлей // Музыкальная культура народов России. 2010. № 1 (6). С. 41–49.

19. *Ашхотов Б. Г.* Гьыбзэ – особая стилистическая форма адыгского фольклор / Автореф. канд. дисс. [Электронный ресурс] http://cheloveknauka.com/gybze-osobaya-stilisticheskaya-forma-adygskogo--folklora#ixzz5eg99udN6)

20. *Беляев В. М.* По поводу записей музыки кавказских горцев С. И. Танеева // Памяти Сергея Ивановича Танеева: 1856–1946:

сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения / под ред. В. В. Протопопова. М.; Л., 1947. С. 212– 19.

21. *Бернадт Г. С.* И. Танеев: Монография. М., 1950.

22. *Бозиев А. Ю.* О сборе и публикации произведений устного народного творчества балкарского народа // Материалы научной сессии Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института о проблеме периодизации, отбора и публикации адыгейского, кабардинского, черкесского, балкарского и карачаевского фольклора. 26–28 марта 1959 года. Нальчик, 1960. С. 49–57.

23. *Гасанов Г. А.* Дагестанская музыка // Дагестанский альманах. Пятигорск, 1937. С. 145–147.

24. *Гиппиус Е. В.* Дагестанская музыка // Большая советская энциклопедия: в 65-ти т. Изд. 1-е. М., 1930. Т. 20. С. 132–133.

25. *Гиппиус Е. В.* Фонограмм-архив Фольклорной секции Института антропологии, этнографии и археологии Академии Наук СССР // Советский фольклор. 1936. № 4–5. С. 405–413.

26. *Гнесин М. Ф.* Черкесские песни // Народное творчество. 1937. № 12. С. 29–33.

27. *Диманштей С.* Тов. Сталин и национальная политика партии // Новый Восток. Научная ассоциация востоковедов. Кн. 28. М., 1930. С. III–VII.

28. *Емыкова Н. Х.* Трансформация традиционной песенной культуры адыгов в условиях функционирования радио (20–30 гг. XX в.) // Эпический текст: проблемы и перспективы изучения. Материалы I Международной научной конференции (Пятигорск, 21–23 сентября 2006 г.) // [Электронный ресурс] URL: http://mith.ru/epic/5g01.htm

29. *Еремин И.* Отзывы. U.T.S. // Жизнь искусства. Пг., 1926. № 13. С. 17.

30. Записка о введении преподавания народной музыки в консерваториях и музыкальных училищах // Труды музыкально-этнографической комиссии состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. Т. 1. М., 1906.

31. *Захарченко В. Г.* Слово о Г. М. Концевиче [Электронный ресурс] URL: http://rodnayaladoga.ru/index.php/iskusstvo/1373-slovo--o-g-m-kontseviche

32. *Земцовский И.* Русская советская музыкальная фольклористика (1917–1967 гг.) // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. научных трудов. Вып. 6–7 / под ред. Ю. Кремлева. Л., 1967. С. 215–263.

33. *Иконников А. А.* Художник наших дней Н. Я. Мясковский. Изд. 2-е доп. и перераб. М., 1982.

34. История музыки народов СССР. В 5 т. Т. 2: 1932–1941 / под ред. В. Ю. Келдыш. М., 1970.

35. Кабардинский фольклор / общ. ред. Г. И. Бройдо; вступ. статья, комментарии и словарь М. Е. Талпа; ред. Ю. М. Соколова. М.; Л., 1936.

36. *Калинченко С.* История научных организаций Северного Кавказа // Обозреватель – Observer. 2006. № 6 (197) [Электронный ресурс] URL: http://militaryarticle.ru/ obozrevatel/2006-obozrevatel/ 13668-istorija-nauchnyh-organizacij-severnogo-kavkaza

37. *Калинченко С. Б.* Роль горского института краеведения в становлении научно-образовательного пространства Северного Кавказа // Научная мысль Кавказа. 2006. № 3. С. 100–104.

38. *Кодзоков В. К.* По следам старой фотографии // Советская музыка. 1988. № 3. С. 126–127.

39. *Магид С. Д.* Список собраний Фонограмм-архива Фольклорной секции ИАЭА Академии Наук СССР: Сб. статей и материалов // Советский фольклор. 1936. № 4–5. С. 415–428.

40. *Макаренков Я.* Народный певец Кабарды // Народное творчество. Л., 1939. № 2. С. 42–45.

41. *Максимов И.* Прославленный джегуако (Народный поэт Адыгеи Теучеж Цуг) / Народное творчество. Л., 1939. № 2. С. 37–38.

42. *Мидов Х. Х.* Кабардино-Балкарский государственный ансамбль песни и пляски. Нальчик, 1995.

43. *Митрофанов А. П.* Музыкальное искусство горцев Северного Кавказа // Революция и горец. 1932. № 2–3. С. 120–126.

44. Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича / сост. и ред. Ш. Шу. Майкоп, 1997.

45. *Мясковский Н. Я.* Из переписки. Н. Я. Мясковский – В. В. Держановский. Тбилиси, 22 марта 1942 / Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания в 2 т. / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. 1-е изд. Т. 2. М., 1960.

46. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973.

47. *Остряков П.* Народная литература кабардинцев и ее образцы // Вестник Европы. Т. IV. Кн. 8–9. 1879. С. 700–704.

48. *Покровский А., Шахгалдян М.* О создании национального музыкального репертуара // Социалистическая Кабардино-Балкария. Нальчик, 1939. № 110. 14 мая.

49. *Пришвин М. М.* Дневники. 1936–1937. СПб., 2010.

50. *Рахаев А. И.* Традиционный песенной фольклор Балкарии и Карачая. Нальчик, 2002.

51. *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Карачаевская народная песня // Музыкальное образование. 1928. № 2. С. 31–36.

52. *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Песенное творчество карачаевцев // Советское искусство. 1928. № 3. С. 63–66.

53. *Рудиченко Т. С.* Ростовские композиторы – собиратели фольклора // Творческие союзы на постсоветском пространстве и композиторская деятельность: сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов н/Д., 2015. С. 170–180.

54. *Румянцев С.* Арс Новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М., 2007.

55. *Сарахан Д. А.* Библиография Кабарды и Балкарии: Библиографический указатель. Вып. 1. Нальчик, 1930.

56. *Смирнов Д. В.* К вопросу о зарождении музыкальной фольклористики как учебной дисциплины в России начала XX века // Современные проблемы науки и образования: Электронный научный журнал. 2013. № 1. [Электронный ресурс] URL: https://www.science--education.ru/ru/article/view?id=8401

57. *Смирнов Д. В.* К вопросу о музыкально-фольклористической деятельности С. И. Танеева // Московская консерватория в ее историческом развитии (к 150-летию со дня основания). Материалы всероссийской научной конференции пятой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. М., 2016. С. 132–148.

58. *Соколов Ю. М.* О кабардинском фольклоре // Социалистическая Кабардино-Балкария. 1935. № 151. 6 июля.

59. *Талпа М. Е.* Кабардинский фольклор // Кабардинский фольклор / общ. ред. Г. И. Бройдо; вступ. статья, комментарии и словарь М. Е. Талпа; ред. Ю. М. Соколова. М.; Л., 1936.

60. *Танеев С. И.* О музыке горских татар // Вестник Европы. Кн. 1. 1886. № 1. Январь. С. 84–112.

61. *Танеев С. И.* О музыке горских татар / Иванюков И., Ковалевский М. У подошвы Эльбруса // Вестник Европы. 1886. Кн. I. № 2. Февраль. С. 554–580.

62. *Танеев С. И.* О музыке горских татар // Памяти С. И. Танеева: сб. статей и материалов /под ред. В. В. Протопопова. М.; Л., 1947. С. 195–212.

63. Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. 4. М., 1913.

64. *Унарокова Р. Б.* Народная песня в системе традиционной культуры адыгов // Автореф. докт. дисс.[Электронный ресурс] http://cheloveknauka.com/narodnaya-pesnya-v-sisteme-traditsionnoy-kultury--adygov#ixzz5cRMlbrLU].

65. *Фадеева Е.* Союз музыки и техники // Знамя коммуны. 1987. 18 ноября. ГЦММК. Ф. 473. № 204.

66. *Хаба А.* Гармоническая основа четвертитоновой системы // К новым берегам. 1923. № 3. С. 6–10.

67. *Хавпачев Х.* Арсений Михайлович Авраамов // Профессиональная музыка Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1999. С. 104–108.

68. *Штайн Р. Г.* Четвертетонная музыка // К новым берегам. 1923. № 3. С. 10–15.

69. *Шортанов А. Т.* Периодизация, отбор и публикация адыго-кабардино-черкесского фольклора // Материалы научной сессии Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института по проблеме периодизации, отбора и публикации адыгейского, кабардинского, черкесского, балкарского и карачаевского фольклора. 26–28 марта 1959 года. Нальчик, 1960. С. 5–48.

Архивные материалы

70. *Авраамов А. М.* Записи народных песен. Рукопись // РНММ. Ф. 473. № 51

71. *Авраамов А. М.* Характеристика особенностей ладового строения кабардино-черкесской и балкаро-карачаевской народной музыки и песни. Автограф // РНММ. Ф. 473. № 48.

72. Кабардинские, адыгейские, дагестанские, узбекские, тувинские, латышские и др. песни и танцы для голоса с хором, народных инструментов и мелодии, записанные А. М. Авраамовым, Т. К. Шейблером, В. М. Тарнопольским, К. Джаббаровым и др. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 981. 8 л.

73. Личное дело Авраамова А. М., действительного члена Государственной Академии Искусствознания. Автограф // РГАЛИ. Ф. 984. Оп. 1, ед. хр. 46.

74. *Пасхалов В. В.* Из прошлого русской музыкальной этнографии. Деятельность Московской Музыкально-Этнографической Комиссии Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии // РНММ. Ф. 134. № 359.

75. Радиопередача, посвященная А. М. Авраамову. Машинописная копия // РНММ. Ф. 473. № 179.

Татьяна Ямбердова
(Санкт-Петербург)

ИСТОКИ МАРИЙСКОЙ ЭТНООРГАНОЛОГИИ

В 1920-х гг. значительный вклад в этнографию народа мари внес один из зачинателей марийского краеведения, основатель областного музея, собиратель и этнограф Тимофей Евсеевич Евсевьев* (1887–1937). В 2013 г. в фондах МарНИИЯЛИ нами была найдена его рукописная работа «Марийские национальные музыкальные инструменты», созданная им в 1936 г., – первое инструментоведческое исследование традиционной музыкальной культуры народа мари. Основываясь на работах чувашского ученого Н. В. Никольского и марийского исследователя Ф. Егорова, Т. Е. Евсевьев произвел первую в марийской этноорганологии классификацию инструментов согласно опыту их использования в европейской профессиональной музыке, изучил историю происхождения инструментов, охарактеризовал их морфологию, эргологию, сферу функционирования в народном быту, описал исполнительские приемы, сопоставил некоторые инструменты с их видовыми аналогами у других финно-угорских и тюркских народов.

Безусловную ценность представляет вводная часть работы. Из текста мы узнаем, что «по поручению Марийского Областного Отдела Народного Образования мною (Т. Евсевьевым. – *Т. Я.*) была совершена поездка по Маробласти с целью собирания типичных старинных народных марийских инструментов и для выявления музыкальных исполнителей, играющих на музыкальных инструментах. Для осуществления этой цели по указанию Эшпайкина (Я. Эшпая. – *Т. Я.*) в 1930 г. Мароблисполкомом было отпущено для начала этого дела триста рублей, специально предназначенных для подготовки материалов по этому вопросу, а также для собирания в Марийском областном музее исчерпывающей коллекции марийских народных музыкальных инструментов, относящихся к различным груп-

* Написание *Евсевьев* приводится в соответствии с официальными документами; в архивных материалах также встречается написание *Евсеев.*

пам марийцев. В результате поездки была собрана для марийского музея коллекция из различных типов музыкальных инструментов, являющаяся почти исчерпывающей для области. Таким образом, впервые удалось выявить старинные инструменты марийского народа… » [2: 5–6][1]. Т. Евсевьевым также обосновывались цели и задачи исследования: «я в настоящей работе хотел бы по возможности остановиться на выяснении и описании народных музыкальных инструментов, на способах их изготовления и на обучении игре на них в марийской деревне…» [2: 6]. Отдельное место занимал блок, посвященный историографическому изучению вопроса.

Далее исследователь подробно рассматривает идиофон – *ковыж* (варган; 121.2), хордофоны – *конг-конг* (музыкальный лук; 311.1), *кӱсле* (гусли; 314.12), *комыж* (смычковый хордофон; 311.2); аэрофоны – *олым шӱвыр* (свободный аэрофон; 422.211.2), *шиялтыш* (флейта; 421.121.12), *арама шӱшпык* (свирель; 421.221.11), *шун шӱшпык* (окарина; 421.221.42), *шыже пуч* (осенняя труба), *ӱдрамаш пуч* (девичья труба; 423.121.11), *тӧтрӧт пуч* (труба; 423.121.12), *сӱрем пуч* (труба; 423.121.121), *шӱвыр* (волынка; 422.22 – 62), мембранофон – *тӱмӱр* (барабан; 211.212). Особо ценным является его высказывание по поводу значимости музыкального инструмента в традиционной среде мари: «музыкальные инструменты играли довольно большую роль как в общественной жизни марийцев, так и в различных ритуальных церемониях. Моления, поминки, торжества, празднества, свадьбы – это все требовало употребления тех или иных народных музыкальных инструментов, при этом нередко резкие и громкие звуки, извлекавшиеся из музыкальных инструментов, служили сигналами для собраний марийцев» [2: 12–13]. Автор обращает внимание и на материал изготовления, указывая на то, что «огромное большинство музыкальных инструментов <…> делаются из материалов или находящихся и получаемых в хозяйстве марийца или непосредственно его окружающих. Так одним из важнейших материалов <…> явля-

[1] Научно-рукописный фонд Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории им. В. М. Васильева (МарНИИЯЛИ). Оп. 1. № 86. Евсевьев Т. Е. Марийские национальные музыкальные инструменты. 1936 г. С. 5–6.

ется дерево, растущее кругом в изобилии» [2: 14]. Длительное общение с подлинными знатоками марийской музыкальной традиции позволило Т. Евсевьеву с особой точностью описать технологию изготовления каждого из инструментов, подробно зафиксировать их размеры, сформировать научно обоснованное представление о целостном музыкально-этнографическом комплексе традиционного инструментализма. Среди уникальных этнографических материалов – различные суеверия, предания, легенды о марийских музыкальных инструментах. Так, в Моркинском районе республики Марий Эл ему удалось зафиксировать легенду о происхождении *кӱсле*; суеверия, связанные с *олым шӱвыр* и с *шиялтыш*, поведанные музыкантом Н. Кудрявцевым из д. Поланур Цибикнурского района (ныне Медведевского района республики Марий Эл).

Огромный материал содержит раздел, посвященный смычковой традиции. Изучая двухструнный *комыж*, автор приводит уникальные сведения об изготовлении инструмента: «“комыж” делается из одного куска дерева, из того же куска делается и гриф, на конце которого находится высокая тонкая деревянная пластинка, стоящая перпендикулярно, и два деревянных колка. Длина этого инструмента составляет пятьдесят-восемьдесят сантиметров; ширина до пятнадцати сантиметров, а вес доходит до двух килограммов. Сверху “комыж” прикрепляется тонкой дощечкой. Обе струны представляют пучки конского волоса, причем один пучок больше (тридцать восемь волосков), а другой меньше (одиннадцать-пятнадцать волосков). Смычок делается из согнутого прута с натянутым конским волосом. Натирается вместо канифоли воском или серой» [2: 31–32]. Ценными являются сведения о функционировании комыжа в традиционном быту: «звуки струнных и смычковых сопровождали пение или танцы на различных празднествах и торжествах, как в закрытых помещениях, так и на открытом воздухе» [2: 13]. «На “комыж” играют, главным образом, во время вечеринок и реже во время праздников. Этих инструментов осталось уже мало, а игроков на них еще меньше. Цена “комыж” в настоящее время – от одного рубля до шести рублей» [2: 32]. И что немаловажно, работа включает фотоснимок комыжа, сделанный исследователем в ходе этнографических экспедиций по марийскому краю.

Необходимо сказать, что Т. Евсевьев с 1926 г. был руководителем Марийского общества краеведов, а с 1934 по 1937 г. стоял во главе Марийского краеведческого музея. На протяжении нескольких лет – с 1908 по 1929 г. – работал и сотрудничал с Финно-угорским обществом: посылал в Финляндию собранные им предметы крестьянского быта, описания марийских обрядов, фольклорные тексты (легенды, предания, сказки, пословицы, песни, молитвы). Часть его коллекций хранится в Российском этнографическом музее в Санкт-Петербурге.

Труд Т. Е. Евсевьева «Марийские национальные музыкальные инструменты» в 1936 г. был подготовлен к изданию. Об этом свидетельствует рецензия, написанная Я. А. Эшпаем 25 октября этого же года: «Труд товарища Евсевьева Т. Е. “Марийские национальные музыкальные инструменты” вполне заслуживает одобрения и напечатания как описательный материал о марийских инструментах…» [2:1]. Однако работа так и не была опубликована. В 1931 г. во время гонений на национальную интеллигенцию исследователь был обвинен и приговорен к ссылке. После возвращения на родину был повторно арестован, а затем расстрелян 10 ноября 1937 г. Рукопись Т. Евсевьева как первый серьезный документ по инструментальному творчеству мари заслуживает огромного внимания исследователей и музыкантов.

Литература

1. *Газетов В. М.* Марий калык музыкальный инструмент – влак. Йошкар-Ола, 1987.

2. *Евсевьев Т. Е.* Марийские национальные музыкальные инструменты // Научно-рукописный фонд МарНИИЯЛИ. Оп. 1. № 86. 1936 г.

3. *Ефремов Т. Е.* Легенды марийцев о действии волыночной музыки (шувыр) // Научно-рукописный фонд МарНИИЯЛИ. Оп. 1, д. 538. Тетрадь № 19. С. 20–21.

4. *Никольский Н. В.* Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья. Казань, 1920.

5. Фольклорные материалы 1965 г. // Научно-рукописный фонд МарНИИЯЛИ. Тетрадь № 2. МФЭ – 65. № 23. С. 108.

6. Фольклорные материалы 1965 г. // Научно-рукописный фонд МарНИИЯЛИ. Тетрадь № 3. МФЭ – 65. № 22. С. 98.

Мария Тимонен
(Петрозаводск)

ОБ ИЗУЧЕНИИ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СЕВЕРНОЙ КАРЕЛИИ

Переселение карел на территорию Северной Карелии, начавшееся во второй четверти XVII века, привело к существенным изменениям в системе расселения и этническом составе населения и его хозяйственном укладе. Придя на эти земли, карелы принесли с собой самобытную культуру, которую им удалось сохранить почти неизменной вплоть до начала XX века. Доминирующей в традиционной музыкальной культуре являлась рунопевческая традиция, которая и вошла в сферу исследовательских интересов.

Рунопевческое традиционное искусство было, естественно, более сложным для осмысления и потому, возможно, оказалось менее привлекательным для ученых. Описание малострунного кантеле Онтрея Маллинена, осуществленное Э. Лённротом, явилось стимулом для исследователей, отправившихся в Беломорскую Карелию в поисках доказательств существования утраченных архаичных пластов традиционной культуры прибалтийских финнов.

С 1870-х гг. началась вторая волна исследований народных художественных традиций севера Карелии финскими учеными. Так, в 1877 г. в путешествие по Беломорской Карелии из Соткамо через Кухмо отправился А. А. Борениус. Его целью являлась фиксация народных мелодий и приобретение традиционных карело-финских музыкальных инструментов.

Архиву Финского литературного общества исследователь, совершивший в период 1871–1889 гг. восемь экспедиций в Беломорскую Карелию, передал нотные записи 820 народных мелодий и около 1000 вариантов напевов и текстов рун. Для Национального музея им были приобретены 28 кантеле, 4 йоухикко и традиционные карело-финские пастушеские аэрофоны. Деятельность А. Борениуса репрезентирует новый подход в записях образцов традиционной музыки. Он разработал свою систему документации, где указывал имя исполнителя,

откуда он пришел в эти места, род его занятий, кратко описывал манеру исполнения.

Существенный вклад в исследование карело-финских музыкальных традиций внес А. О. Вяйсянен. Экспедиция, совершенная им летом 1915 г., проходила через деревни Войница, Вокнаволок и поселок Ухта [8: 14]. Тем не менее, исследователь зафиксировал лишь два музыкальных инструмента: *гармонь* и *пайменторви*, о чем он сообщил в статье *Vienan – Karjala kylissa. Piirteita keraysmatkalta kesalla 1915* («В деревнях Беломорской Карелии. Зарисовки о летнем путешествии 1915 года»).

В 1960 г. исполнительство на кантеле в п. Ухта (с 1968 г. – Калевала) было возрождено В. Ф. Пяллиненом. Отмеченный А. О. Вяйсяненом «современный» способ игры, изначально как бы «ненародный», но уже в 1870-х гг. появившийся в Северной Карелии (исторической провинции Финляндии) и далее распространившийся в приграничной Карелии, имеет характерные особенности: «Здесь, – пишет А. О. Вяйсянен, – руки функционально разделены; для такого способа исполнения характерно и изменение аппликатуры, где используют первые пальцы обеих рук, кантеле держат традиционно горизонтально (на коленях или столе) короткими струнами к себе» [9: 24]. Наиболее ярким воплощением «нового способа» в исполнительстве является сложившаяся в Финляндии традиция Перхонеккилааксо.

Понятие реконструкции подразумевает восстановление первоначального или близкого к первоначальному виду объекта культуры прошлых эпох. Школа В. Ф. Пяллинена целиком использовала указанный способ в исполнительстве, перенеся его на хроматическое кантеле, созданное карельским музыкантом и мастером музыкальных инструментов В. П. Гудковым. Отметим, что особо важным является наличие сохранившегося репертуара, отражающего региональную специфику в жанровом отношении (Шоттиси, Римпа, Раатикко, Хумахуш и др.). Диатонический звукоряд этих наигрышей позволяет предположить, что они исполнялись на кантеле еще до момента его усовершенствования в самой традиции. Подобное состояние традиционного исполнительства, где танцевальные наигрыши составляли основу репертуара, фиксировали в начале XX сто-

летия А. О. Вяйсянен и В. П. Гудков в районах Южной Карелии. Исполнительству на кантеле в Северной Карелии посвящено дипломное исследование 2011 г. Ю. А. Гладышева [2].

Во время экспедиций 1977–1978 гг. видный карельский музыковед А. П. Черепахина осуществила запись образцов традиционной инструментальной музыки Северной Карелии (п. Калевала) на звукозаписывающее устройство – магнитофон [6: 9]. Всего в ее записях – 60 единиц, из которых большая часть мелодий, исполненных на скрипке; 3 мелодии на мандолине; 4 мелодии на *huuliharppu* – губной гармонике; от исполнителя на губной гармонике зафиксированы 4 наигрыша на гармони, 3 образца на *kampa* – гребне; 2 наигрыша записаны от П. Пекшуева на *liru*; зафиксированы также обработки народных мелодий от ансамбля кантелистов В. Пяллинена.

Репертуар скрипачей состоит из танцевальных и песенных мелодий. Среди них: традиционные танцы «Римпа», «Шоттиси», «Крууга», «Польки», «Кадриль», а также общерусские – «Яблочко», «Коробочка», «Златые горы», песни «Катюша», «Подмосковные вечера», «Синий платочек», и даже – «Сулико». В танцевальном репертуаре везде используется бурдон (в ч. 5 и ч. 8, характерный для смычковой лиры), тогда как песенный всегда исполняется в унисон.

Обращает внимание наличие в репертуаре некоторых скрипачей *joululaulu* (лютеранских рождественских песен). Известно, что еще в 1817 г. К. А. Готтлунд, совершивший экспедицию к так называемым лесным финнам[1], компактно проживающим, в том числе, в провинции Даларна (центральная

---

[1] Продвижение финско-саамской границы на север продолжалось на протяжении XVII–XIX вв., пока практически вся территория современной Финляндии (кроме небольшого саамского анклава на крайнем севере у оз. Инари и р. Утсйоки) не стала финской. В поисках новых земель для расчистки финские этногруппы, практиковавшие подсечно-огневое земледелие, продолжали двигаться на север. Они проникали на территории северной Швеции и, особенно, Норвегии, где получили название лесных финнов. После официального запрещения подсечно-огневого земледелия в Швеции в середине XIX в. и проведения активной государственной ассимиляционной политики «лесные финны» перешли в своем быту к середине XX в. на шведский и норвежский языки.

Швеция), отмечал: «К нашему большему удивлению, на этом необычном инструменте, оснащенном лишь двумя струнами, одна из которых способна воспроизводить только основной тон, часто исполняются *русские кадрили* и еще более неподходящие наигрыши... Я слышал о виртуозных исполнителях на этом инструменте, которых господа часто нанимали в качестве народных музыкантов на Рождество» [7: 112].

Калевальский этномузыковед Ю. А. Гладышев собрал интересную информацию от В. Лашиной (1949 г. р.), детство и юность которой прошли в д. Вокнаволок. Брат ее матери – Юсси Мякеля (1923 г. р.) играл на гармони, аккордеоне и балалайке, его приятель Пекка Ремшу – на мандолине. В начале 1960-х гг. в их деревне было принято собираться в местном Доме культуры, где проходили вечера танцев. Так, согласно Ю. А. Гладышеву, «скрипач Хуоти Богданов играл на самодельной скрипке. Хуоти предпочитал сольную игру, иногда он играл дуэтом с Пеккой Ремшу, но результат не удовлетворил обоих. В указанное время танцевали местные танцы «Шоттиси», «Раатикко», «Румппу», «Падеспань», «Римпу», а также танго, вальсы и кадрили»[2]. В то время популярную танцевальную музыку обычно имел в своем репертуаре любой местный музыкант-инструменталист. Обладающие отличной памятью, легко подбирающие на слух исполнители играли и песенный репертуар: популярные в местной традиции песни, русские, финские, даже современные шлягеры.

В 2009 г. в ходе экспедиции в д. Вокнаволок петрозаводским этномузыковедом Д. Пахомовой было зафиксировано исполнительство на свободном мерлитоне – *kampa*. Инструмент бытового музицирования *kampa* в конце 1940-х – начале 1950-х гг. ввиду отсутствия гармони активно звучал на посиделках и гуляниях, где танцевала молодежь. Д. Пахомова отмечает, «по видеозаписям, сделанным в экспедиции, видно, как информанты подражают способу игры на губной гармошке: водят музыкальный инструмент из стороны в сторону. Такой прием игры не свойственен для данного свободного мерлитона» [5: 75].

---

[2] Из разговора Ю. А. Гладышева с В. Лашиной (апрель, 2016).

Имеет место и такое описание быта северных карел в «Известиях Архангельского общества изучения Русского Севера» за 1913 г.: «Летом <…> парни и мужики по целым ночам проводят в игре в мяч или «гоняют попа». По вечерам молодежь собирается на вечеринки «кизапирти», где под песни или звуки губной гармоники устраиваются танцы. Парни, всегда трезвые, держат себя вполне прилично…» [1: 108].

Важной в истории фиксации инструментализма Северной Карелии является дипломная работа этномузыковеда А. Э. Маликиной «Манковые наигрыши в традиционной музыкальной культуре Карелии» [3]. Звуковые подражания – голосовые имитации и манковые наигрыши – у многих народов мира появились еще в глубокой древности и связаны с процессом охотничьего хозяйства. Звукотворчество охотников традиционно функционировало в рамках политембровых синкретических комплексов, включавших элементы инструментального, вокального, хореографического (пластического), а также вербального и драматического оформления художественных действ. Доминирующей чертой архаичного искусства является однородность его форм повсюду, где оно существовало. После отделения от своего первоначального охотничьего прообраза оно стало самостоятельной сферой духовной деятельности человека. В настоящее время в традиционной культуре многих этносов еще сохранились образцы реликтового синкретизма. Использование традиционных форм охоты способствовало сохранению архаики в сфере функционирования инструментализма и изготовления манковых инструментов в культуре охотников: не только Карелии, но и ряда других, в том числе финно-угорских этносов.

Главным источником информации о формах и способах традиционной охоты в Карелии, а главное – об особенностях звуковой культуры манковых инструментах и манковых наигрышах как части этой культуры – стали опыт и знания потомственного охотника Э. Х. Маликина – отца этномузыковеда А. Э. Маликиной. Важность изучения звукоподражаний обусловлена тем, что набор звукоподражательных средств во многом связан с особенностями природного ландшафта, в котором голоса определенных видов животных и птиц не только передают неповто-

римый звуковой облик местности, но и обусловливают специфику звуковой картины мира традиционных культур.

Традиционное исполнительство на гармони в Калевальском районе Карелии стало темой дипломной работы этномузыковеда Н. Ольшакова и основано на материалах, зафиксированных им в ряде экспедиций (с 2007 по 2010 г.) [4]. Благодаря своей исследовательской деятельности и переезду в п. Калевала Н. Ольшаков освоил в совершенстве ранее ему не известный репертуар. В течение трех лет экспедиционной работы ему удалось собрать значительный музыкальный – органологический и этнографический – материал, позволивший максимально полно описать традиционное исполнительство на гармони. Им была зафиксирована игра восьми гармонистов.

Таким образом, традиционный инструментализм северных карелов, явившийся объектом почти 200-летней истории исследований финских и карельских ученых на финском, русском и шведском языках, представляет собой полистадиальный историко-культурный феномен, требующий дальнейшего глубокого изучения.

Литература

1. *Б–ков М.* Быт карела // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1913, № 3. С. 107–111.

2. *Гладышев Ю. А.* Роль традиции в сфере ансамблевого исполнительства на кантеле (на примере калевальского ансамбля кантелистов) / Дипломная работа. Петрозаводск, 2011.

3. *Маликина А. Э.* Манковые наигрыши в традиционной музыкальной культуре Карелии / Дипломная работа. Петрозаводск, 2012.

4. *Ольшаков Н. Ю.* Традиционное исполнительство на гармони в Калевальском районе Карелии / Дипломная работа. Петрозаводск, 2009.

5. *Пахомова Д.* Kampa – традиционный мирлитон северных карел // Этническая культура и XXI век. Петрозаводск, 2012. С. 75–79.

6. *Черепахина А. П.* О формах бытования карельской инструментальной музыки // Музыкальное искусство Карелии. Л., 1983. С. 9–16.

7. *Gottlund, C. A*. Runola. Helsingfors, 1840. [Электронный ресурс] URL: http://www.doria.fi/handle/10024/100874 (14.01.2019).

8. Kallberg, M. A. O. Väisänen ja Miitrelan Ilja vienankarjalaisen joikujen piirteita. Oulu, 2004.

9. Väisänen, A. O. Kantele – ja jouhikkosavelmia. Helsinki, 1928.

Анна Калаберда
(Петрозаводск)

ОБ ИЗУЧЕНИИ ТРАДИЦИОННЫХ ХОРДОФОНОВ КАРЕЛ И ФИННОВ В ПЕТРОЗАВОДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

На кафедре музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова органология как дисциплина преподается с момента образования в 1993 г. ее идейным лидером И. В. Мациевским. Поэтому изучение традиционной инструментальной культуры финно-угорских народов стало одним из приоритетных направлений кафедры.

Изучению традиционных карело-финских хордофонов посвящено несколько дипломных исследований. Так, основой дипломной работы Н. Б. Дробышевской [2] являются две важные публикации – исследование А. О. Вяйсянена Kantele – ja jouhikkosavelmia [18] и А. Смоландер–Хаувонен Paul Salminen – suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kenittaja [16]. Фундаментальное исследование традиционного исполнительства на кантеле и йоухикко А. О. Вяйсянена стало особенно актуальным в связи с появлением нового типа кантеле П. Салминена, органично продолжившего многовековую историю культуры кантеле. Эту концепцию наглядно иллюстрирует и поэтапное обучение исполнительству на кантеле, в котором 5 и 10-струнное кантеле олицетворяют традицию, а кантеле П. Салминена – современное исполнительство. Деятельность П. Салминена по усовершенствованию традиционного хордофона карел и финнов, которую высоко оценил А. О. Вяйсянен (его современник и соотечественник), стала своевременной и наиболее перспективной. Конструктивное решение, минимально изменившее облик традиционного кантеле, позволило решить важные проблемы – сохранить исполнительство на кантеле, сделать его инструментом функционально универсальным, обогатить репертуар, а главное, сформировать новый тип музыканта-исполнителя с мышлением, основанным на традиционной культуре, способным к созданию авангардных произведений.

Известно, что исполнительство на кантеле к концу XIX в. стало угасать, как и калевальская руническая песенность: «В Саво, Похъянмаа и Северной Карелии (провинция Финляндии) кантеле вытеснила скрипка, в приграничной Карелии его почти заменила гармоника» [18: 27]. Это важное замечание А. О. Вяйсянена, а также известная публикация И. Тынуриста стимулировала поиск данных, касающихся бытования кантеле в Северной Карелии. Кроме того, автор статьи был не согласен с усеченным регионом распространения древнейшего ладьевидного хордофона [9: 126]. Появившаяся в 2010 г. дипломная работа студента консерватории Ю. А. Гладышева содержала важную информацию об исполнительской школе В. Ф. Пяллинена, имеющую в своей основе традиционные формы исполнительства на кантеле, вероятно, не только своего региона, но и приграничной Финляндии [1]. Имеются образцы наигрышей регионов, устойчиво сохранявших исполнительство на малом кантеле, – Хаапавеси (Финляндия), а также наигрыши, зафиксированные А. Борениусом во время путешествий по Беломорской Карелии в 1880 гг. от двух исполнителей Северной Карелии (д. Понкалахти и д. Вуоннинен).

Зафиксированная финским ученым аппликатура позволяет выделять не только территориальные, но и временные различия. Известно, что процессы, связанные с усовершенствованием кантеле, начались в Финляндии еще в XIX столетии, с момента проникновения европейской танцевальной культуры и были направлены преимущественно на увеличение количества струн[1]. Отмеченный А. О. Вяйсяненым «современный» способ игры, изначально «ненародный», но уже в 1870 г. появившийся в Северной Карелии (как исторической провинции Финляндии) и далее распространившийся в приграничной Карелии, имеет явное различие с традицией. Здесь руки функционально разделены: правая отвечают за мелодию, а левая – за аккомпанемент. Для такого способа исполнения характерно изменение аппликатуры, где используют первые пальцы обеих рук.

[1] Несмотря на имеющиеся в издании А. О. Вяйсянена Kantele – ja jouhikkosavelmia образцы наигрышей для 30-струнного кантеле, в среднем количество струн не превышало 20.

Кантеле держат традиционно горизонтально (на коленях или столе) короткими струнами к себе. Наиболее ярким воплощением «нового способа» в исполнительстве является традиция Перхонеккилааксо в Финляндии.

Школа В. Ф. Пяллинена заимствовала этот исполнительский прием, перенеся его на хроматическое кантеле, созданное В. П. Гудковым. Особо важным является наличие сохранившегося репертуара, отражающего не только региональную специфику в жанровом отношении (Шоттиси, Римпа, Хумахуш и др.), но и использование диатонического звукоряда в указанных наигрышах.

Целью дипломной работы А. О. Картынен являлось изучение и координация имеющихся фактов, связанных с экспедиционной деятельностью А. О. Вяйсянена (1916–1919) и В. П. Гудкова с В. Я. Евсеевым (1933) в районах Южной Карелии [3]. Очевидно, что традиционное исполнительство на кантеле в указанном регионе еще не переживало кризиса, так как отечественным исследователям удалось встретить 18 исполнителей. Описание конструкции, процесса изготовления, способа настройки, репертуар оставались традиционными. Даже появившееся многострунное кантеле С. Тупицына вполне вписывается в систему этнической музыки, однако не соответствует территориально. Знаток рун, мастер С. Тупицын владел исполнительством на кантеле и *йоухикко*.

Об использовании *йоухикко* в Финляндии, где его называли *йоухикантеле* или *йоухикко*, имеются сведения из областей Саво и Карелии. Известно, что в музейных коллекциях Финляндии находятся более двадцати *йоухикко* из указанных регионов. Основная часть информации об исполнителях и наигрышах собрана в Восточной Карелии – Импилахти, Сортавале. Данной теме посвящена дипломная работа О. Е. Тереховой [8].

Дипломное исследование Д. А. Козлова, посвященное волынке как заимствованному музыкальному инструменту, оказавшему огромное влияние на эстонскую народную музыку, помогло понять, что традиционное исполнительство на смычковой лире не узко локальное явление (как это представлялось ранее), ограниченное шведоговорящими островами, западным побережьем Эстонии и Северным Приладожьем, а «сканди-

навский след» в традиционной инструментальной культуре финно-угров [4].

Известно, что еще в середине XVIII столетия исполнительство на строкхарпе (*sotharpa)*, волынке и нюккельхарпе *(nyckelgiga)* находилось в стадии расцвета в Даларна и Смоланде. Но к началу XX в. оно полностью угасло в самой Швеции и сохранилось в районах исторического проживания шведов – в первую очередь на эстонских островах[2].

Смычковую лиру в Эстонию привнесли переселенцы из Швеции и Финляндии в процессе заселения северо-западных островов Эстонии в конце XII в. Территория распространения шведских поселений, определенная П. Йохансеном на основе обширных архивных материалов, охватывала острова Вормси, Парки, Рухну, северную часть о. Хийумаа, полуостров Ноароотси и прилегающие части материка на южном побережье залива Хаапсалу и дальше на восток в пределах прихода Ристи [14:49]. Столицей эстонских шведов был центр Ляанемаа – город Хаапсалу. Общим для всех эстонских шведов является шведский язык, на котором говорили они и их предки.

У эстонских шведов смычковая лира имела названия *talharpa* или *harpa.* Частица *tal* – шведская диалектная форма слова *tagel* (конский волос), *harpa* – древнее скандинавское слово, обозначающее любой вид струнного инструмента или игру на нем. Часто слово считается синонимом различных типов инструментов, как *kantele* в Финляндии и *kannel* в Эстонии.

Ареал исполнительства на смычковой лире в средние века был значительно шире – инструмент распространился с Британских островов через Шетландские острова в Норвегию и Швецию, а затем попал в Эстонию и Финляндию. В связи с тем, что шведская традиционная инструментальная культура значительно лучше сохранилась не в самой Швеции, а в районах «компактного» проживания шведов Финляндии и Эстонии, то многие исследователи с целью ее фиксации отпра-

---

[2] Традиционные регионы проживания шведов в Финляндии стабильны на протяжении одиннадцати столетий, к ним относятся всё южное и юго-восточное побережье страны, центральная часть западного побережья (Остроботния) и Аландские острова.

вились именно туда. Результатом экспедиций О. Андерссона (1903–1904) к эстонским шведам стали 140 наигрышей, среди них 30 – на талхарпе от исполнителей о. Вормси, 20 – от Х. Ренквиста и 10 – от У. Андерса. Остальные наигрыши были исполнены на скрипке или волынке. Некогда скрипка главенствовала почти всюду, но теперь преобладало исполнительство на гармони. Традиция исполнительства на скрипке продолжала существовать лишь на островах Рюне, Нюке и Одинсхольм, тогда как жители Роге, Даге и Витерпалу остались верны волынке, талхарпу своим народным инструментом считают только жители Ормсе [12: 18].

О традиционном исполнительстве на *хийуканнеле* в Эстонии можно судить и по публикациям Х. Тампере, в которых представлены скоординированные сведения об инструментальной и танцевальной традициях согласно административному делению на уезды[3].

Роль музыканта в свадебном церемониале шведов, а также эстонских и финских шведов была исключительно важна, независимо от пристрастий в инструментальном отношении. На свадьбе была твердо установленная последовательность танцев и шуточных действ, сопровождаемых музыкой. Музыкант играл, пока танцоры плясали, импровизируя наигрыш так долго, пока в этом была необходимость, учитывая, что танцы могли длиться от нескольких часов до нескольких дней [10: 322]. А. О. Вяйсянен зафиксировал случай летального исхода от переутомления во время свадьбы исполнителя на *йоухикко* К. Хатти (учителя Ф. Праччу) из Импилахти [19: 37].

Как правило, финские исследователи традиционной карело-финской хореографии выделяют в Финляндии три региона: шведоговорящее побережье Ботнического залива, православные области Карелии на востоке и вся остальная Финляндия. Танцы Восточной Карелии предоставляли танцорам больше свободы для импровизации во время исполнения фигур, нежели в западной Финляндии, где правила достаточно

[3] Ареалами традиционного исполнительства на *хийуканнеле* являлись Лянемаа, отчасти Харьюмаа, – территории с наиболее сильным шведским влиянием.

строги. В танцах Восточной Карелии прослеживается русское влияние, проявившееся не только в хореографии, но и в мелодиях наигрышей. В. Мальми описывая хореографию Маанитус, отмечает, что в д. Ковайни (Северное Приладожье) его исполняли не под наигрыш Маанитус, а под одну из кадрильных мелодий [6: 70]. В данном случае наигрыш не заключал в себе определенного количества шагов или фигур, он лишь аккомпанировал танцующим, главное, чтобы инструмент воспроизводил ритм [7: 32].

В экспедиционном отчете о поездке в Суйстамо (за 1914 г.) А. Пулккинен дал объяснение факту отсутствия в его публикации некоторых из зафиксированных им же танцевальных наигрышей: «Наигрыш *Risticontra* – это скучная, монотонная мелодия с короткой темой размером с такт, ее музыкант без конца варьирует, играя, будто сам для себя» [15: 9]. Отметим, что все исследователи – современники живых форм бытования исполнительской традиции на кантеле и смычковой лире, ограничивались записями темы, имея в виду импровизационную природу этой музыки.

Известно, что в Эстонии свадьба в силу консервативности обряда сохраняла в активном бытовании архаичные наигрыши и танцы, поэтому многие наигрыши из репертуара волынщиков (традиционного свадебного инструмента эстонцев и шведов) перешли к скрипачам, а позднее и гармонистам [10: 321]. Тем не менее, волыночные наигрыши имеются не только в репертуаре скрипачей Пярнумаа, где традиция исполнительства на волынке сохранялась дольше, но и в репертуаре исполнителей на *хийуканнеле* Лянемаа. «Волыночный» тип мышления обнаруживается и на мелодическом уровне, где нормой является использование «бурдона» (на I или V ступени). Тем не менее, наличие бурдона иллюстрирует не столько «волыночный», а, скорее, инструментальный шведский тип мышления, где и волынки, и традиционные хордофоны (*нюккельхарпа*, *срокхарпа*, позднее скрипка) – участники свадебных церемоний имели бурдон.

Традиция исполнительства на смычковой лире в Финляндии была обнаружена А. О. Вяйсяненом еще в 1914 г. Тогда исследователь познакомился с традиционным исполнителем на скрипке Ю. Вилланеном в Савонранта. При встрече вы-

яснилось, что раньше Юхо играл на *йоухикко*. Репертуар *йоухикко* и скрипки оказался идентичным и состоял из танцевальных мелодий (польки, вальсы, кадрили и местные танцы). На основе данной преемственности в сфере инструментария А. О. Вяйсянен сделал вывод, согласно которому исполнитель на *йоухикко* должен был в прошлом являться исполнителем и на кантеле. Это отчасти подтверждается, так как М. Каасен являлся исполнителем на каннеле и *хийуканнеле*, С. Тупицын совмещал исполнительство на кантеле и *йоухикко*. Это предположение не подтверждается в Импилахти, где А. О. Вяйсянен зафиксировал игру кантелистов Ю. Уймонена и И. Ширго, а также исполнителей на *йоухикко* Ю. Вайттинена и Ф. Праччу, которые владели только одним инструментом, несмотря на наличие общего репертуара. По просьбе исследователя И. Ширго и Ю. Вайттинен сыграли дуэтом танцевальный наигрыш *Маанитус*: «Сходство между двумя наигрышами обнаруживается только в темпе. Музыканты едва строили друг с другом, что объясняет, почему исполнение не стало художественным событием» [19: 7]. Ансамблевая игра в эстонской и финской инструментальной культуре явление позднее, распространившееся лишь к середине XIX столетия [10: 322]. В ансамбле каннель мог звучать со смычковой лирой и гармоникой, кантеле – со скрипкой, позже с мандолиной, для карельских исполнителей игра в ансамбле была совсем не характерна.

Однако наличие общего репертуара в одном регионе обнаруживается не только в среде местных хордофонов (кантеле – *йоухикко* – скрипка), имеется ряд случаев заимствования *йоухикко* репертуара пастушьих аэрофонов (например, пастушьего рога). Вероятно, целесообразнее говорить о влиянии автохтонного музыкального инструментария на инструментальные традиции, пришедшие на данную территорию позже. Необходимым становится изучение всего «инструментального комплекса», нашедшего отражение в исполнительской традиции кантеле и смычковой лиры.

Напомним, что конструктивные особенности традиционных хордофонов обычно являются территориальным признаком. Так, шведский аналог 4-струнной *талхарпы* с прямоугольной формой корпуса присутствует только у «островных»

эстонских шведов – Х. Ренквиста, А. Ахольстрема, У. Андерса, Ю. Брууса (о. Хийума). Форма корпуса *хийуканнеля* эстонцев – М. Каасена, П. Пиилпярка имеет очертания скрипки (изготовители считали, что такая форма имеет лучшие акустические свойства).

Карело-финское *йоухикко* имело «ручку» и три струны в Импилахти, Сортавале, Суоярви и Суйстамо; 2-струнные *йоухикко* – в Иломантси, Кесялахте, Корписельке и Кихтелюсваа-ре. Идентичные йоухикко в конструктивном отношении *талхарпы* с 2-я и 3-я струнами были зафиксированы и в Даларна[4].

Когда говорят о шведском влиянии в сфере традиционной инструментальной музыки, неизбежно возникают вопросы, связанные с автохтонностью инструментария самих шведов. Известно убеждение Я. Линга, считавшего традиционно шведскими только аэрофоны, а остальные – импортированными из других мест, как правило, из стран Европы [5: 26].

Многие из традиционных аэрофонов (стран Балтийского пояса) не связаны с культурой конкретного этноса, так как один набор инструментов обнаруживается на большом географическом пространстве, в связи с идентичными климатическими условиями и формами ведения хозяйства [11: 189]. К другой группе относятся музыкальные инструменты, распространенные только в странах Северной Европы, попавшие в народный музыкальный быт прибалтийско-финских народов (эстонцев, карел и финнов) позже, но приобретшие функции народных инструментов. Среди них волынка у эстонцев, а также смычковая лира у эстонцев, карел и финнов.

Всплеск исследовательского интереса к традиционной инструментальной культуре финно-угорских народов обусловлен особенностями современного периода деятельности кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова и способствует приобщению к данной проблематике молодого поколения музыковедов и этнографов.

---

[4] В 1869 г. этнолог Х. Мандельгрен нашел *стрекхарпу* с тремя струнами и узким отверстием для руки в Öije (Даларна). К. А. Готлунд в отчетах экспедиции в Даларна сообщает об исполнителях на 2-струнной смычковой лире в домах аристократов в канун Рождества.

Литература

1. *Гладышев Ю. А.* Роль традиции в сфере ансамблевого исполнительства на кантеле (на примере калевальского ансамбля кантелистов): дипломная работа. Петрозаводск, 2010.

2. *Дробышевская Н. Б.* Традиция и новаторство в культуре кантеле Финляндии: дипломная работа. Петрозаводск, 2009.

3. *Картынен А. О.* Роль традиции в становлении инструментального состава профессиональных ансамблей Карелии в 1920–1930-е годы: дипломная работа. Петрозаводск, 2009.

4. *Козлов Д. А.* Волынка в Швеции, Финляндии и Эстонии: история и современность: дипломная работа. Петрозаводск, 2010.

5. *Линг Я.* Шведская народная музыка. М., 1981.

6. *Мальми В.* Народные танцы Карелии и Ингерманландии // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 65–86.

7. *Мальми В. В.* Истоки карельской хореографии. Петрозаводск, 1994. С. 32–38.

8. *Терехова О. Е.* Йоухикко: вопросы истории и исполнительства: дипломная работа. Петрозаводск, 2011.

9. *Тынурист И.* Кантеле от земли вепсов до земли сету // Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977. С. 126–132.

10. *Тынурист И.* Музыкант на эстонской свадьбе // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Таллин, 1986. С. 320–324.

11. *Тынурист И.* Псалмодикон в Эстонии (О скандинавских влияниях в эстонском народном музыкальном инструментарии) // Скандинавский сборник. Таллин, 1976. С. 188–198.

12. *Andersson, O.* Stråkharpan. En studie i nordisk instrumenthistoria. Stockholm, 1923.

13. *Andersson, O.* The Bower Harp. A study in the history of early musical instrument / Budgavlen, 1954. № 1–4. S. 1–22.

14. *Johansen, P.* Siedlung und Agrarwesen der Esten im Mittelalter. Dorpat, 1925.

15. *Pulkkinen, A.* Kertomus kansantanhujen keraysmatkoilta v. 1914. Osa I // Kansanmusikki, 1983. № 3. S. 8–11.

16. Smolander – Hauvonen, A. Paul Salminen – suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kenittaja. Helsinki, 1998.

17. *Tampere, H.* Eesti rahvapillid ja rahvatansud.Tallin, 1975.

18. *Väisänen, A. O.* Kantele – ja jouhikkosavelmia. Helsinki, 1928.

19. *Väisänen, A. O.* Suomalaisesta jouhikanteleesta (jouhikosta) ja sen soitosta. Painamaton esitelma. Vaisanen aineistot. SKS Kirjallisuusarkisto, 1917.

Юлия Фиденко
(Владивосток)

ПУТЕШЕСТВИЕ ПОЛЬСКОЙ КОЛЯДКИ: ОТ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ДО ВЛАДИВОСТОКА

Польская духовно-песенная традиция имеет древние исторические корни. В Россию церковные и паралитургические песнопения из Польши были привнесены переселенцами вместе с другими обычаями. Бережно хранимые и передаваемые из поколения в поколение, они часто исполнялись вне храмовой католической среды. В сложные советские времена польские гимны звучали на «катакомбных» мессах. Особенно отчетливо влияние данной традиции на музыкальную культуру отечественных приходов можно отметить начиная с конца XX в., когда в связи с легализацией церковной жизни переживает второе рождение и Римско-католическая Церковь.

В духовно возрождающейся России верующие остро нуждались в молитвенниках и богослужебных текстах, так как на протяжении многих десятилетий они здесь не публиковались. Для удовлетворения этих духовных потребностей начали подготавливаться переводимые с латыни на русский язык книги для священнослужителей, а также сборники песнопений для исполнения общиной. В них наряду с образцами западнохристианского латинского наследия оказались включены и польские гимны.

К сожалению, до сих пор проблемы современного отечественного католического репертуара не попадали в поле зрения исследователей. Не освещались в научной литературе и вопросы адаптации польских песнопений в литургической практике католических приходов России. В центре внимания данной статьи находится рождественская песня *Gdy sie Chrystus rodzi*, впервые опубликованная с русским переводом в Санкт-Петербурге в начале 1990 гг. Проделав путь от западных до восточных границ нашей страны, она органично вошла в рождественскую мессу большинства российских католических общин.

Рассмотрение репертуарных процессов позволяет осознать значение инкультурации песен соседней страны в целостной картине российской версии католического обряда. Особую актуальность подобного рода изыскания приобретают в связи с обновлением католического богослужения во второй половине XX в. Отличительным моментом реформ Второго Ватиканского Собора (1962–1965) стало «полное, деятельное и совместное участие в совершении богослужения» всей общины [4: 88]. Модернизация литургической практики затронула пересмотр чинопоследования, введение национальных языков и привнесла значительные изменения в звуковой облик мессы.

В первой половине 1990 гг. русская музыкальная католическая культура «находилась еще в младенческом возрасте» [5: 5]. В храмах остро ощущался дефицит музыкального богослужебного русскоязычного репертуара. Частично восполнить эти пробелы помог первый печатный «Сборник церковных песнопений», подготовленный в 1994 г. в Санкт-Петербурге [7]. Солидное издание открыло новую страницу в музыкальной практике приходов. В него вошли песнопения из сокровищницы Вселенской Церкви, в том числе и польские.

Импульсом к появлению «красного песенника» (так часто называют сборник в приходах) стало знакомство прихожанина Андрея Викторовича Куличенко (1963–2006) с польским священником о. Марианом Радваном – профессором Люблинского университета, представителем фонда Иоанна Павла II. Он предложил Андрею Викторовичу как профессиональному музыканту заняться составлением русскоязычного песенника для католиков латинского обряда. А. Куличенко принял это предложение после паломничества в Ченстохову в 1990 г., откуда он привез богатый нотный материал [3].

Приобщение к польской традиции отразилось в содержании «Сборника церковных песнопений». Во многом благодаря деятельности А. Куличенко в обиход мессы вошли мелодии и переведенные им тексты духовных песнопений из Польши. Наиболее богато в издании были представлены литургические песни с фольклорными истоками – подлинные сокровища народной поэзии. В них много искренней наивности и простоты, но вместе с тем и определенного очарования. Одной из самых

популярных песен рождественского времени стала колядка *Gdy sie Chrystus rodzi*.

Неприхотливый текст, переведенный А. Куличенко как «Ныне Бог родился», выражает основную идею праздника – прославление Боговоплощения. Немного неуклюжие рифмы (*землю – приемля, Бога – убогим, Христову – новой*) компенсируются искренностью слов, понятных прихожанам, которые акцентируют внимание на важнейших событиях праздника Рождения Спасителя.

Использование скромных лексических средств восполняется необычной структурой поэтической строфы. Словесный ряд включает два компонента. Первый, собственно куплет, состоит из повторения шести и восьмисложных фраз (6+6, 6+6, 8+8 слогов с рифмой aa bb). Вместо симметричного замыкания формы несколько неожиданным представляется включение иного поэтического материала. В четвертой строке, ставшей рефреном гимна, цитируется текст великой доксологии «*Слава в вышних Богу*».

В соответствии с составной структурой текста решена музыкальная композиция. Начальное интонационное звено характеризуется размашистым движением по аккордовым звукам. Второй мотив, изложенный секвенционно, представлен поступенной последовательностью в терцовых рамках и откатом на исходную позицию. В строении припева реализуется принцип масштабного усечения (4+4 2+2). Хвалебное восклицание «*Слава*» передано тройным фанфарным призывом. При этом остинатное «топтание» компенсируется пунктирной энергетикой и восходящей направленностью секвентного повторения.

Колядка обрела широкое признание среди русских католиков. Но в большинстве российских приходов польская песня исполняется в переводе Елизаветы Перегудовой с инципитом «*Вот Христос родился*». Эта начальная строка совпадает с текстом Ответного Псалма полночной рождественской мессы. Интересно, что в своей версии автор сохранила латинский текст в рефрене (*Gloria, gloria, gloria in excelsis Deo*).

Впервые два куплета стихотворения Е. Перегудовой с нотами колядки были напечатаны в самиздатовском владиво-

стокском сборнике [1]. Затем четыре строфы опубликованы в песеннике молодежного хора при московском храме св. Людовика [6]. Параллельно рождественскую песню стали помещать в свои сборники компилятивного типа другие общины (в Красноярске, Южно-Сахалинске и др.), внося при этом некоторые изменения. Например, в самиздатовских «хрестоматиях» омского и новосибирского прихода в текст «Вот Христос родился» было добавлено пятое четверостишие и русскоязычный рефрен А. Куличенко.

В зависимости от местоположения гимна в мессе каждого прихода также возникают особые смысловые и образные параллели. Так, в кафедральном соборе Новосибирска польская колядка звучит во время выхода. Ее исполнение в завершение мессы воспринимается как своеобразный итог в череде событий рождественской ночи. Во Владивостоке же появление гимна знаменует новый этап богослужения: «Вот Христос родился» сопровождает процессию детей к яслям и Благословение Вертепа. Тем самым возникает своеобразная арка между «Господи, помилуй» и «Слава в вышних Богу».

Важным симптомом католической практики в России конца XX в. становится подвижность фиксации в различных сборниках – неодинаковый перевод иноязычного первоисточника, иная звуковысотность, различия в метрическом воплощении. Небольшое разночтение музыкально-поэтических текстов может быть объяснено стремлением более точно записать транскрипцию слов и удобством тесситуры, но в первую очередь – нестабильностью репертуара в первые годы восстановления литургической практики.

Попытка унифицировать музыкальный облик русскоязычной мессы была предпринята в первом официальном издании литургических песнопений «Воспойте Господу» [2]. Начатая в санкт-петербургском сборнике линия польского культурно-духовного «донорства» продолжилась и в этом песеннике, куда вошло большое число сочинений, опубликованных впервые А. Куличенко, в том числе колядка «Вот Христос родился» с переводом Е. Перегудовой.

Безусловно, истоки адаптации гимнов соседней страны в отечественном богослужении следует усматривать в поль-

ской доминанте священнослужителей и прихожан, особенно на первом этапе возрождения Католической Церкви в России. Важную роль при отборе культового репертуара играют также механизмы идентификации родственной славянской культуры, потенциальной способности польских духовных песнопений создавать сакральную среду общения. Культурная трансмиссия в известной степени является показателем коммуникативности музыкальной лексики современной мессы, которая корреспондирует с интерактивными особенностями церковного обряда и обеспечивает деятельное участие прихожан в богослужении.

Настоящая статья является первым шагом в изучении современной музыкально-литургической практики российских приходов. Процесс анализа и оценки проблем религиозной музыки представляется непрерывным, а многие вопросы духовного творчества открытыми для дальнейшей разработки в литургическом музыковедении. Работа в этом направлении позволяет не только оценивать картину музыкально-культовой жизни католиков, но и прогнозировать пути ее развития.

Литература

1. Величит душа моя Господа / Русской литургическое общество св. Августина. Владивосток: б. и., 1993.

2. Воспойте Господу. Литургические песнопения Католической Церкви в России. М., 2005.

3. *Касьяненко М.* Памяти Андрея Куличенко // Портал Католическая Церковь в России [Электронный ресурс]. URL: http://catholic-russia.ru/library/articles/pamyati-andreya-kulichenko/ (дата обращения: 28.08.2014).

4. Конституция «О Богослужении» // Второй Ватиканский Собор: Конституции. Декреты. Декларации. Брюссель, 1992. С. 79–117.

5. *Куличенко А.* Вступительное слово // Сборник церковных песнопений /сост. А. Куличенко. Рим; Люблин, 1994. С. 5–6.

6. Приходим к Тебе. Сборник песен молодежного хора при московском храме св. Людовика / сост. Л. Бучко, Л. Ибрагимова. М., 1993.

7. Сборник церковных песнопений / сост. А. Куличенко. Рим; Люблин, 1994.

Станислав Юферев
(Петрозаводск)

«ВОЗРОДИВШИЙ КРЕЗЬ…» (о творчестве С. Н. Кунгурова)

> Инструменты интересны сами по себе. Некоторые из них уходят, они утеряны навсегда. Другие возвращаются. По-разному, но возвращаются. Очень трудно подчас бывает что-либо разглядеть в потоке информации, но если получается найти что-то стоящее и таким образом возродить инструмент, получаешь огромную радость.
>
> *С. Н. Кунгуров*

Имя Сергея Николаевича Кунгурова широко известно в Удмуртии. Заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики, лауреат международных конкурсов, лауреат артиады народов России, он был одним из выдающихся деятелей национальной культуры – Учителем, Музыкантом, Человеком с большой буквы. По инициативе Сергея Николаевича был создан ресурсно-методический центр по восстановлению, изготовлению и реставрации традиционных финно-угорских музыкальных инструментов. По аналогии с инструментами андреевского оркестра, он разработал разновидности инструмента крезь – приму, альт, бас, реконструировал быдзым-крезь, пыж-крезь, пукыч-крезь, кубыз, шулан. Мастер не только изготавливал крезь собственными руками, но и являлся блестящим виртуозом-исполнителем, писал музыку.

С. Н. Кунгуров был доцентом, заведующим кафедрой народных и традиционных инструментов Удмуртского государственного университета, художественным руководителем и главным дирижером оркестра народных инструментов «Зарни крезь». На факультете искусств Удмуртского университета благодаря Сергею Николаевичу был открыт класс традиционной инструментальной музыки.

Любовь к музыке Сергею Николаевичу привила мама, профессиональный музыкант-дирижер. После окончания музыкального училища в Ижевске в 1984 г. Сергей Кунгуров поступает в Петрозаводский филиал Ленинградской консерватории. Здесь он знакомится с музыкантами, деятелями культуры, ко-

торые повлияли на становление и формирование его дальнейших профессиональных интересов.

Сергей Николаевич Кунгуров внес неоценимый вклад в возрождение удмуртского традиционного музыкального инструмента – *крезь*. В фольклоре удмуртов крезь является одним из древнейших и самобытных инструментов. Игра на нем издревле имела не только бытовое, но и обрядовое, религиозно-мистическое значение: как молитва она соединяла душу удмурта с миром божественного.

Тайну изготовления крезя Кунгуров начал постигать с 1984 г., а в 1989-м состоялось второе рождение инструмента. Вот как вспоминает о презентации в УдНИИ Сергей Николаевич: «С первых аккордов стены конференц-зала как бы раздвинулись. Ученые слушали в высочайшем эмоциональном напряжении. На глазах некоторых появились слезы. Дебют продемонстрировал то, что никогда не выскажешь словами. Этот инструмент генетически связан с душой удмуртского народа».

В 1990 г. в школе-интернате для одаренных детей в Ижевске был открыт класс по изучению удмуртских традиционных инструментов, куда были приняты дети из разных районов республики. Из них и был сформирован первый ансамбль. Но, к сожалению, уже в 1993 г., несмотря на востребованность ансамбля, успешные выступления коллектива на международных фестивалях, республиканских конкурсах, класс был закрыт министерством культуры Республики Удмуртия.

В 1992 и 1994 гг. по инициативе Сергея Николаевича в республике состоялись научно-практические конференции, посвященные проблемам развития традиционных инструментов Поволжья. В них приняли участие известные ученые, исполнители и мастера из Удмуртии, Карелии, Чувашии, Марийской Республики и Татарстана.

В 1993 г. С. Н. Кунгуров организовал оркестр народных инструментов «Зарни крезь» из учащихся музыкальных училищ и школ Ижевска и успешно выступил с ним на фестивале композиторов Поволжья. Немного позже, на факультете искусств Удмуртского госуниверситета благодаря Кунгурову был открыт класс традиционной инструментальной музыки.

Сергей Николаевич активно включал в репертуар оркестра «Зарни крезь» традиционные инструменты: крезь, кубыз, шулан и другие. В 1999 г. на Международном конкурсе «Классическое наследие» ансамбль солистов оркестра в составе Людмилы Масловой, Елена Сурниной и Сергея Кунгурова был удостоен звания лауреата. Крезь впервые прозвучал на большой сцене Большого зала консерватории в Москве.

По воспоминаниям С. Н. Кунгурова, специалисты отмечали, что этот инструмент является самым экологически чистым, благотворно влияющим не только на духовное состояние человека, но и на его здоровье.

Благодаря Сергею Николаевичу был реконструирован забытый удмуртский инструмент – *пыж-крезь*. История восстановления загадочного инструмента началась более двадцати лет назад, во время раскопок средневекового удмуртского городища Иднакар. Археологами, работавшими на объекте, была найдена деталь музыкального инструмента – костяная подставка. Она была передана в Удмуртский научно-исследовательский институт истории языка и литературы доктору исторических наук Кузьме Куликову, который одним из первых загорелся идеей восстановления всех видов крезей. Благодаря ему подставка попала в руки Сергея Кунгурова. Занявшись его изучением, музыкант выяснил, что пыж-крезь функционировал как культовый и бытовой инструмент, на нем исполнялись магические напевы, наигрыши и аккомпанемент к песням и танцам. Играли на нем сидя, положив инструмент на колени с наклоном, извлекая звук при помощи пальцев левой и правой руки, защипывая струны поочередно или вместе.

Сергей Николаевич рассказывал, что раньше этот культовый инструмент, пришедший из далекого прошлого, использовался для совершения обрядов, в ритуале выбора жрецов, хранителей Великого святилища и в родовых молениях. Сейчас он применяется для игры в фольклорных коллективах, используется в дошкольном обучении.

По подставкам, найденным на городище Иднакар, Сергеем Кунгуровым был реконструирован пятиструнный инструмент X века. Форма его напоминала лодку (отсюда и название *пыж* – удм. лодка) без нижней деки (крышки), а струны натягивались вдоль нее при помощи деревянных колков. Внеш-

не он напоминает русские гусли, но имеет иной внутренний резонатор, дающий оригинальный звук. Крезь традиционно хранился в родовом святилище удмуртов и был скрыт от посторонних глаз. Считалось, что мелодии, сыгранные на крезе, имеют магическую силу. Как вспоминают коллеги Сергея Николаевича, «впечатление от музыки действительно непередаваемое, это ни на что не похоже. Она завораживает, в ней есть какая-то тайна…».

Сергей Николаевич Кунгуров был идейным вдохновителем и инициатором создания мастерской «Крезь», которая стала организационным центром для проведения образовательных, проектных и научно-практических семинаров, конференций, мастер-классов на темы сохранения и развития национальных музыкальных инструментов. Одним из приоритетных направлений и основных задач мастерской стало создание открытой информационной базы (каталога) мастеров, исполнителей, педагогов, ученых, организаций, работающих в сфере традиционной музыкальной культуры.

Одновременно мастерская «Крезь» занималась разработкой методических материалов и непосредственно изготовлением и реставрацией финно-угорских музыкальных инструментов, выполняя заказы исполнительских коллективов, научных и образовательных учреждений, музеев, фольклорных театров, детских театральных студий из областей и краев России, стран Балтии, Венгерской республики, северных стран.

Сергей Николаевич был чутким, строгим, но справедливым педагогом. Под его руководством студенты отделения ИИиД (Институт искусств и дизайна Удмуртского государственного университета) подготовили множество работ, посвященных традиционным инструментам удмуртов. Сам же мастер изготовил более 90 крезей, на которых играют в Удмуртии, Финляндии, Германии, Норвегии, Италии, Греции, Венгрии, Испании, Великобритании, США, Канаде.

В 2000 г. С. Н. Кунгуров опубликовал первый в республике сборник «Школа искусства игры на крезе». Им выпущены CD с записями крезя в авторском исполнении («Быдзым крезь», 2003; «Новая песня древней земли», 2004).

В феврале 2016 г. семья Сергея Николаевича Кунгурова передала в Национальный музей Удмуртской Республики им. Ку-

зебая Герда более 600 предметов – документы, фотографии, рукописи, афиши, личные вещи, а также более 100 музыкальных инструментов. Это традиционные инструменты многих народов мира – струнные, духовые, самозвучащие: крезь, марийские гусли, белорусские цимбалы, итальянская мандолина, редкий музыкальный инструмент хантов и манси – угловая арфа, коллекция традиционных глиняных свистулек разных регионов России. В кунгуровской коллекции, переданной музею, – первый воссозданный Сергеем Николаевичем крезь, на котором он лично играл на концертах.

Сергей Николаевич Кунгуров выполнил свою миссию на этой земле. Благодаря его начинаниям традиция исполнительства на удмуртских народных инструментах постепенно возрождается. Во многих школах республики появились классы по обучению игре на забытых инструментах. У Сергея Николаевича есть ученики и последователи: Сергей Сергеевич Трофимов, Юрий Николаевич Любимов, Анатолий Степанов и другие. Мы уверены, что благодаря неиссякаемой энергии и творчеству Сергея Николаевича Кунгурова наши потомки будут наслаждаться звучанием пленительных мелодий крезя.

Литература

1. *Владыкин В.* Народная музыка. Ижевск, 1993.
2. *Голубкова А. Н.* Сокровище народное. Ижевск, 1987.
3. *Голубкова А. Н.* Музыкальная культура Советской Удмуртии. Ижевск, 1978.
4. *Голубкова А. Н.* Истоки искусства Удмуртии. Ижевск, 1989.
5. *Голубкова А. Н.* Роль музыкальных инструментов и инструментальной музыки в духовной культуре удмуртов // Вестник Удмуртского университета. 1997. № 8.
6. *Голубкова А. Н.* Роль удмуртских музыкальных инструментов и инструментальной музыки в духовной культуре удмуртов. 1996. № 6.
7. *Ившин В.* Шур сьӧрысь бӧдёно. Ижевск, 1990.
8. *Кунгуров С. Н.* Удмуртские традиционные инструменты. Ижевск, 1994.
9. *Кунгуров С. Н.* Школа искусства игры на крезе. Ижевск, 2000.
10. *Мерзлякова С. И.* Фольклор – музыка – театр. М., 1999.
11. *Трофимов С. С.* Я золотые гусли взял. Ижевск, 2006.
12. *Перевощиков А.* Зэмлык синъёс. Ижевск, 1989.

Айшат Гаджиева
(Санкт-Петербург)

ИЗ ИСТОРИИ КОМПЛЕКТОВАНИЯ, АТРИБУЦИИ И ПРЕЗЕНТАЦИИ ПОЛЕССКОЙ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Коллекция музыкальных инструментов и звуковых орудий Российского этнографического музея[1] формировалась в период с середины XIX в.[2] по настоящее время и охватывает временной интервал от начала XVIII в. до наших дней[3]; включает около 2500 памятников, характеризующих традиционную культуру народов России и сопредельных стран, фото- и архивные документы. Звучание некоторых образцов было зафиксировано на современных для своего времени носителях. Около трети фонда было укомплектовано до Первой мировой войны. Данная часть фонда обладает особой научной значимостью, так как отражает тот пласт традиционной музыкальной культуры, который в XX в. подвергся серьезным преобразованиям: некоторые типы инструментов вышли из активного бытования; во многих регионах самодельные образцы оказались вытеснены кустарной и фабричной продукцией.

Народы России и сопредельных территорий представлены в коллекции неравномерно. Самой крупной является коллек-

---

[1] Бывший Этнографический отдел Русского музея Императора Александра III (ЭО РМ, 1902–1934 гг., с 1918 г. – Государственного Русского музея), с 1934 по 1992 г. – Государственный музей этнографии (ГМЭ, с 1948 – ГМЭ народов СССР), с 1992 г. по настоящее время – Российский этнографический музей (РЭМ).

[2] С учетом памятников, переданных в 1948 г. из расформированного московского Музея народов СССР (подробнее – ниже).

[3] Время сбора этнографических предметов, как правило, не совпадает со временем их изготовления и бытования.

ция музыкальных инструментов и звуковых орудий (далее – МИ) народов Сибири, вторая по численности – коллекция из Центральной Азии, за ней следуют восточнославянская и литовская коллекции. Собрания МИ народов Поволжья, Кавказа и Крыма невелики, но включают ряд уникальных образцов. Полесская коллекция составляет небольшую, но значимую часть собрания РЭМ. Первый период комплектования коллекции (1860-е – конец XIX в.) связан с исследовательской работой членов Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ИОЛЕАЭ), устроенной обществом серией Всероссийских выставок и деятельностью двух курируемых ИОЛЕАЭ московских музеев – Дашковского этнографического (ДЭМ)[4] и Политехнического (МПМ)[5].

Основу собрания ДЭМ составили экспонаты Всероссийской этнографической выставки, проходившей в московском Манеже в 1867 г. Всего на выставке было представлено около 100 МИ, двадцать из которых были размещены в «Отделе групп, изображающих племена, населяющие Россию и соседние с нею славянские земли» (далее – «Отдел групп»), другие демонстрировались в Общем этнографическом отделе (ОЭО), в трех подотделах: музыкальных инструментов, предметов быта и труда, воспитания детей[6]. Кроме того, в ОЭО экспонировались этнографические рисунки и фотографии, среди которых имелись изображения музыкантов и инструментов.

Восемь МИ – идиофон и семь аэрофонов были доставлены из Люблинской губернии (см. таблицу 1)[7]. Пастушеская труба «лигавка» экспонировалась в «Отделе групп» в руках манекена

---

[4] Составная часть Московского Публичного и Румянцевского музеев (с 1918 – Государственный Румянцевский музей).

[5] Этнографические коллекции МПМ передавались в ДЭМ неоднократно.

[6] В инвентаре 1868 г., составленном Н. Г. Керцелли, есть список только 74 музыкальных инструментов, поступивших с выставки [13: 58–59 об]. Однако в этот список не вошли трещотки, колотушки, а также некоторые из инструментов, находившихся при манекенах. Указатель выставки [9] также не полон (подробнее см.: [2]).

[7] Знак «*» маркирует атрибуцию автора.

№ 110 (группа IX [10]), представлявшего «подлясского овчаря» с р. Буг (ил. 1)[8]. Кроме того, в ОЭО был представлен «объяснительный рисунок» с идентичным изображением. На одной из флейт сохранилась надпись черной тушью: «свисталка Царства Польского. Дар кн. В. А. Черкасского», те же сведения зафиксировали печатные издания (в частности, [9; 10]). Однако сопроводительные списки, описания и «объяснительные рисунки» содержат подписи других лиц: генерала-губернатора Люблинской губернии М. А. Буцковского и делопроизводителя начальника канцелярии М. Загурского [12]. Можно предположить, что В. А. Черкасский организовал и финансировал сбор и пересылку коллекций, но сам непосредственно этой работой не занимался.

Музыкальные инструменты из Белорусского Полесья и Поднепровья впервые экспонировались в Москве на Антропологической выставке в 1879 г., материалы Этнографического отдела которой должны были, по замыслу устроителей, дополнить выставку 1867 г. «коллекциями, которые были упущены из виду». Экспонентами выступили губернские статистические комитеты – Минский и Могилевский. Описание предметов выставки [1: 21] включило 3 хордофона (см. ил. 2), 13 пастушеских аэрофонов (см. ил. 3), экспонировавшихся в отделе музыкальных инструментов, а также по одному идиофону и аэрофону в отделе «Образцы домашней утвари» (см. табл. 1). После закрытия выставки памятники были переданы в МПМ, позднее – в ДЭМ, далее полесская коллекция пополнялась спорадически. В 1891 г. А. Е. Грузинский передал музею колесную лиру, приобретенную им в Речицком уезде (см. ил. 4). В том же году собиратель опубликовал подробнейшие биографические данные владельца инструмента, составил органологическое описание памятника, охарактеризовал этнографический контекст бытования инструмента и высказал предположение о южном происхождении белорусской лиры [5]. В 1894 г. от

[8] Данный манекен, как и другие, был изготовлен художником на основе фотографий фас и профиль, а также антропологических обмеров конкретного человека, имя которого не было сообщено.

М. В. Довнар-Запольского поступает белорусская труба из Минской губернии (см. ил. 5). Исследователь не сообщил о назначении аэрофона; в музее памятник идентифицировали как пастушеский инструмент. В 1897–1898 гг. последним хранителем ДЭМ Н. А. Янчуком переданы два идиофона из греко-униатских церквей.

Скудное финансирование не позволило музею развернуть экспедиционную и должным образом наладить экспозиционно-выставочную и учетно-хранительскую работу. До начала XX в. музей имел минимальный штат сотрудников, а пополнение коллекций происходило исключительно за счет пожертвований. Нехватка выставочных площадей приводила к перегруженности экспозиций, по мере роста коллекций превращавшихся в открытое хранение. Так, группа, изображавшая белорусов Смоленской губернии, включавшая в 1867 г. манекены мужчины – «вожака» медведя и мальчика с барабаном и козой, к началу XX в. разрослась в сцену, первоначальный смысл которой уже не был ясен (см. ил. 6). Манекены со всех сторон обставлены моделями жилища и хозяйственных построек и обложены музыкальными инструментами из разных губерний. На коленях у «вожака» (в некоторых источниках назван лирником) – колесная лира, слева от него лежит неверно собранная волынка (оба инструмента – Минской губернии), на волынке – жалейка. В руках у манекена мальчика – барабан и бубен, на левое плечо опирается узким концом двухметровая труба (жалейка, барабан и труба – Смоленской губернии, о бубне – нет сведений), у ног мальчика лежат пастушеские трубы, флейты и скрипка (Могилевской, Смоленской, Гродненской и Минской губерний – см. табл. 1).

Система учета коллекций была несовершенной и разнилась в музейных отделах. Вплоть до начала XX в. учетные документы представляли собой простые списки экспонатов (без морфологических описаний), зачастую неполные («дублетные» предметы составляли обменный фонд и не включались в списки основного фонда). В ОЭО составлялись тематические списки предметов (особые для каждого подотдела). В «отделе групп» номер присваивался манекену, за номером следовал список вещей, находящихся: 1) на манекене, 2) при манекене,

3) при группе манекенов. Зачастую использовалась обобщенная формулировка: «при них – … музыкальные инструменты» (без перечня), иногда МИ и вовсе не были упомянуты (выявить их наличие удалось по фотоснимкам того времени). Регистрация памятников с присвоением каждому отдельного номера была начата только в 1904 г. последним хранителем ДЭМ Н. А. Янчуком, которому удалось привлечь специалистов для составления описаний экспонатов. А. Л. Масловым в конце 1903 – начале 1904 г. были выполнены органологические описания музыкальных инструментов; фотографии были заранее подготовлены фотографом-любителем Поповым [7]. Сам Н. А. Янчук регистрировал новые поступления и занимался атрибуцией старых коллекций, однако инвентаризация затягивалась и, в конечном счете, так и не была завершена, а главное – ее не удалось объединить с описаниями Маслова. Последние, в свою очередь, оказались оторванными от информации о бытовании предметов, источниках поступления. Отсутствие унификации в каталогизации привело к ряду ошибок, порой общих для обоих исследователей [2]. До революции была зарегистрирована только часть коллекций по этнографии народов Европы: из Ковенской губернии, Галиции, Закарпатья и Бессарабии[9]. Коллекции из Царства Польского и южнославянские были инвентаризированы в 1919 г.[10]. В конце каждого описания были введены рубрики для информации, почерпнутой из архивных документов и публикаций, куда, по мере выявления, вносились сведения об источнике и дате поступления, этнической принадлежности и территориальной привязке экспоната. В этой части описаний встречаются исправления, свидетельствующие о том, что даже после формального завершения регистрации памятника Н. А. Янчук продолжал работу по его атрибуции. Восточнославянские коллекции ДЭМ регистрировались уже во второй половине 1920 гг., поспешно, в процессе демонтажа старой экспозиции и под контролем

[9] Краткие морфологические описания выполнены А. В. Марковым.

[10] Подробнейшие морфологические описания составлены М. Н. Сперанским.

ОГПУ, что привело к массовому обезличиванию экспонатов. Всего в первый период было собрано два с половиной десятка полесских МИ[11], научно-музейное значение которых определяется временем сбора памятников (старейшая в России коллекция) и именами собирателей. От начала XX в. до середины 1920 гг. полесская коллекция ДЭМ не пополнялась. Именно в этот период формируется полесская коллекция ЭО РМ.

В январе 1902 г. был создан Этнографический отдел Русского музея Александра III; сразу после утверждения штата и открытия государственного финансирования началась работа по комплектованию музейного фонда. Главными задачами первых, рекогносцировочных «экскурсий» хранителей отдела были выявление наиболее перспективных для дальнейшего исследования регионов и налаживание связей с представителями местной интеллигенции. Как отмечал Е. А. Ляцкий, «отдел в особенности нуждается в содействии местных любителей и знатоков народного быта, которые могут быть наиболее полезными там, где требуется непосредственное знакомство со всеми подробностями быта и нравственного склада местного населения... Моя экспедиция имела цель сплочения с местными деятелями, из которых могли бы образоваться коллекторы этнографических предметов для будущего музея» [11: 204]. Нередко корреспонденты ЭО РМ (например, А. К. Сержпутовский) впоследствии становились сотрудниками музея. Плановые экспедиционные исследования сотрудников и корреспондентов музея по заранее разработанной программе позволили в короткие сроки создать крупнейшее собрание хорошо аннотированных памятников традиционной культуры народов Российской империи. Основы полесского собрания были заложены в первое десятилетие работы ЭО РМ (см. табл. 2)[12].

---

[11] Половину составили белорусские образцы, десяток – украинские. Атрибуция нескольких польских МИ требует проверки.

[12] Следует отметить, что даже в самый благоприятный для ЭО РМ период звуковые орудия, в частности, МИ, составляли только 0,004% от общего числа экспонатов и встречались далеко не в каждой коллекции. Хотя собиратели и работали по единым программам, состав коллекций определялся в значительной мере научными интересами исследователя, а также степенью его инкорпорированности в исследуемое сообщество.

В 1902 г. Н. М. Могилянским в Брянско-Жиздринском Полесье был приобретен русский пастушеский рожок (см. ил. 7), а из Черниговской губернии была доставлена украинская бандура. В 1906 г. корреспондент Н. М. Могилянского фольклорист, публицист, историк и литературовед Ив. С. Абрамов, собрал в Волынской губернии коллекцию из 173 предметов, включившую несколько МИ, два из которых – скрипка и лира – в настоящее время находятся в постоянной экспозиции РЭМ. Тогда же известным лингвистом, этнографом и фольклористом, исследователем традиционной культуры якутов и эвенков Э. К. Пекарским была доставлена коллекция из Пинского уезда Минской губернии, в состав которой вошел бубен (также находится в постоянной экспозиции РЭМ).

Уроженец города Минска Е. А. Ляцкий уже в 16-летнем возрасте увлекся сбором фольклора. В годы учебы в Московском университете Евгений Александрович неоднократно передавал этнографические предметы в ДЭМ, в частности, в 1892 г. им была подарена белорусская волынка из Борисовского уезда (Инв. № РЭМ 8761–4769*). В начале XX в., будучи хранителем ЭО РМ, Е. А. Ляцкий сумел создать разветвленную корреспондентскую сеть, продолжавшую функционировать и после выхода ученого в отставку. Около 300 предметов (в числе которых несколько пастушеских аэрофонов и охотничьих манков) были приобретены в 1903–1905 гг. в Игуменском и Слуцком уездах земляком Е. А. Ляцкого, студентом Петербургского университета В. К. Костко[13].

Выдающийся вклад в комплектование полесских коллекций внес этнограф и фольклорист А. К. Сержпутовский. По поручению ЭО РМ Александр Казимирович совершил около 20 экспедиционных поездок в разные регионы страны – на Кавказ, Урал, в Московскую, Курскую, Могилевскую, Ковенскую, Седлецкую и другие губернии. В ходе этих поездок А. К. Сержпутовский изучал традиционную культуру народов Дагестана, абхазов, евреев, татар, русских, украинцев,

[13] Параллельно собиратель вел фотосъемку по заданию ИРГО, эти материалы не дублируют, а дополняют сборы для ЭО РМ.

поляков, литовцев. Скомплектованные А. К. Сержпутовским систематические коллекции (около 5000 предметов и 1300 фотографий) получили высокую оценку специалистов и активно используются в научно-исследовательской и экспозиционно-выставочной работе. Но наиболее значимых результатов Александр Казимирович достиг в исследовании своей малой родины – Полесья. Собранные им в 1906–1913 гг. коллекции включили МИ (см. табл. 2), среди которых лучше всего представлены пастушеские аэрофоны (см. ил. 8).

В 1907 г. после ухода из музея Е. А. Ляцкого, вакансию хранителя отдела занял антрополог, этнограф и археолог Ф. К. Волков, сотрудничавший с музеем с 1904 г. (первоначально в качестве корреспондента). В сферу научных интересов Ф. К. Волкова входил широкий круг вопросов, связанных с этногенезом восточных славян. Федор Кондратьевич собрал самые значительные украинские коллекции из различных районов Украины, Галиции и Буковины – более 3000 предметов и 1000 фотографий, в их числе – несколько полесских МИ (см. ил. 9). Корреспонденты музея, привлеченные Ф. К. Волковым, также участвовали в пополнении украинских коллекций.

В 1913 г. полевые исследования приостанавливаются в связи с подготовкой к открытию экспозиций отдела. Первая мировая война, Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война прервали эту работу. Для публики ЭО РМ был открыт в 1923 г., а в 1924 г. коллекции пострадали от сильнейшего наводнения. Часть памятников была повреждена, местами была утрачена маркировка (подробнее см.: [8]), поэтому первоочередными задачами стали сверка фондов и приведение в порядок поврежденных экспонатов. В середине 1920 гг. возобновляется экспедиционно-собирательская деятельность, хотя и в более скромных масштабах, нежели до революции, что было обусловлено как общей разрухой в стране, так и ограниченным финансированием сферы культуры.

В Москве в 1921 г. в результате деятельности «ликвидационной комиссии» был расформирован Румянцевский музей, коллекции которого были распределены между Публичной библиотекой, Третьяковской галереей, Музеем изобразительных искусств, Историческим музеем и другими учреждения-

ми. В 1924 г. на основе этнографических коллекций бывшего Румянцевского музея (остававшихся до 1927 г. в Пашковом доме) был организован Центральный музей народоведения. В ЦМН создаются научные отделы, налаживается экспедиционно-собирательская работа. Особое значение придавалось актуальной для молодой республики теме – исследованию культурных и языковых границ, чем и определялись маршруты экспедиций, а также методы сбора материала. Сотрудниками отдела русской этнографии Н. И. Лебедевой и В. П. Никольской в 1925–1927 и 1930 гг. в белорусско-русско-украинском пограничье было собрано 22 пастушеских аэрофона: 13 амбушюрных, 7 флейт и 2 тростевых инструмента (см. табл. 3); все памятники были снабжены легендами (подробнее см.: [3: 16]; [16]). Большая часть собранных материалов относится к белорусской этнографии, но имеются также и русские образцы (см. ил. 10). Помимо сбора вещевых коллекций исследовательницы занимались фотосъемкой, фиксировали фольклорные тексты и этнографические сведения. В частности, ими был предпринят поиск свидетельств о бытовании дуды (волынки). Результат был получен отрицательный – ни название, ни конструкция инструмента, ни способ игры на нем не были знакомы местным жителям. Толчком для проведения подобного исследования, вероятно, послужило наличие двух волынок из Минской губернии в собрании ДЭМ (одна из Борисовского уезда, о второй данные отсутствуют).

К концу 1920-х гг. отношение власти к музеям меняется, последним предписано стать пропагандистами официальной идеологии. Проводится новая череда реорганизаций музеев и перераспределения музейных ценностей. В 1934 г. Этнографический отдел выделен из Русского музея и преобразован в Государственный музей этнографии (подробнее см.: [8]). В том же году ЦМН реорганизован в Музей народов СССР (см. подробнее: [6]). ГМЭ удалось сохранить историческое здание, построенное специально для Этнографического отдела[14], отстоять свои коллекции (хотя и не в полном объеме) и наладить

[14] В 1903–1916 гг. по проекту В. Ф. Свиньина.

работу в новых условиях. Ведущим направлением полевых исследований становится сбор материалов, отражающих современные этнические процессы[15].

Иначе сложилась судьба МН СССР, который постепенно лишился выставочных площадей и утратил значительную часть своих коллекций[16]. В 1948 г. ЦК принимает решение о слиянии двух этнографических музеев (там же). После передачи коллекций расформированного московского музея ГМЭ был переименован в ГМЭ народов СССР.

В ГМЭ собрание бывшего МН СССР в научно-исследовательской и экспозиционно-выставочной работе долгое время использовалось редко: музей располагал крупнейшей в России, хорошо аннотированной этнографической коллекцией, основы которой были заложены ЭО РМ, и обезличенные, разрозненные, формально зарегистрированные предметы из не существующих ныне музеев (ДЭМ – ЦМН – МН СССР) оставались без внимания. Так, на выставке «Белорусские коллекции в собрании ГМЭ», проходившей в Государственном Художественном музее БССР (город Минск) в июле-сентябре 1983 г., экспонировались 12 МИ из собрания ЭО РМ и только 4 МИ из собрания МН СССР.

К концу XX в., по мере уменьшения экспедиционных привозов, расширяется работа по научной паспортизации старых памятников (подробнее см. [3]). Атрибутированные экспонаты активно включаются в выставочные проекты. Например, на выставке РЭМ «Белая Русь и ее соседи», проходившей с ноября 2013 г. по февраль 2014 г. в Национальном историческом музее Республики Беларусь (г. Минск), МИ из собрания бывшего МН СССР составили почти половину их общего (74) числа.

Полесская коллекция музыкальных инструментов РЭМ – крупнейшая и старейшая в России. До недавнего времени она не была введена в научный обиход, что было обусловлено на-

---

[15] Унифицированные реконструированные МИ выходят за рамки настоящей статьи.

[16] Подробнее см.: [6]. Передача полесских материалов частично отражена в [15].

личием большого числа обезличенных памятников. В течение последних двадцати лет многие из них удалось идентифицировать. Была воссоздана история комплектования коллекции, восстановлены имена собирателей, выявлены ошибки, проникшие в исследования и публикации наших предшественников. Поисковая работа будет продолжена, в планах музея подготовка научного каталога и организация постоянной выставки – открытого хранения.

Литература

1. Антропологическая выставка 1879 г. Т. 3. Ч. 2: Описание предметов выставки. М., 1879–1880.

2. *Гаджиева А*. Из истории атрибуции музыкальных инструментов Дашковского этнографического музея // Вопросы инструментоведения. СПб., 2010. Вып. 7. С. 130–133.

3. *Гаджиева А.* Опыт атрибуции пастушеских аэрофонов белорусов из собрания бывшего Музея народов СССР // Музычная культура Беларусі і свету ў навуковым асэнсаванні / склад. В. У. Дадзиёмава; Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 31. Серыя 1: Беларуская музычная культура. Мінск, 2014. С. 9–24.

4. Галерея типов Дашковского Этнографического Музея [серия почтовых карточек (фотооткрыток)]. М., [1913]. [№№ 43?].

5. *Грузинский А. Е.* Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии // Этнографическое обозрение. 1891. № 4. С. 142–156.

6. *Ипполитова А*. История музея народов СССР в Москве // Этнографическое обозрение. 2001. № 2. С. 144–159.

7. *Маслов А*. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском Этнографическом музее, в Москве / сост. А. Маслов. М., 1909.

8. Российский этнографический музей 1902–2002. СПб., 2001.

9. Указатель русской этнографической выставки, устроенной императорским обществом любителей естествознания, состоящим при Императорском Московском Университете. М., 1867.

10. Этнографическая выставка 1867 года // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. XXIX. М., 1878.

Архивные документы РЭМ

11. Ф. 1. Оп. 2. Д. 384. Переписка с хранителем этнографического отдела Ляцким Е. А., командированным для собирания этнографического материала в Новгородскую, Костромскую и Архангельскую губернии; программа для собирания этнографических предметов. 13 авг. 1902 г. 25 июня 1913 г. – 208 л.

12. Ф. 5. Оп. 2. Д. 9. Описание экспонатов – народной одежды крестьян Варшавской и Люблинской губерний, присланных на I Всероссийскую этнографическую выставку в Москве. 24 мая 1866 г. – 26 л.

13. Ф. 5. Оп. 4. Д. 31. Инвентарь коллекций ДЭМ составленный хранителем музея А. Г. Керцелли. – 119 л.

14. Ф. 5. Оп. 4. Д. 36. Книга приношений в пользу Этнографического Дашковского Музея. – 205 л.

15. Ф. 5. Оп. 4. Д. 74. Акты временных и постоянных поступлений. Л. 12. Список предметов, взятых из МН СССР, крайне необходимых музею «Останкино» и выставленных на выставках «Народные увеселения» и «Крепостная деревня».

16. Ф. 5. Оп. 4. Д. 147. Лебедева, Никольская. Материалы по Белоруссии 1925–1928 гг.

Таблица 1. ПОЛЕССКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ИЗ СОБРАНИЯ ИОЛЕАЭ и ДЭМ

Дата пост.	Фондо-образователь	Место	народ (этнич. группа)	Публикация	Название, краткое описание	Первичная регистрация	Примеч. / инв. № РЭМ
1867	Этнографическая выставка, Буцковский М.А., Черкасский В.А.	Царство Польское, Люблинская губ.	Подлясяне поречья реки Буг	[4: № 31]	Лигавка - труба слегка изогнутая, используется овчарами по реке Бугу	ЦМН (середина 1920-х): малороссы	ГМЭ: поляки/ 8761-15910*
				[7: № 118] (без фото)	Свисталка - деревянная флейта, используется мальчиками - пастухами 6 грифных отверстий (г.о.)	ДЭМ (1919): «~~поляки, Польша~~. Подлясье»	ГМЭ: поляки/ 8761-15912*
				–	Трещетка, используемая пастухами и ночными сторожами	?	?
				–	1 глиняная свистулька	?	?
			Греко-униатское население окрест–ностей г. Грубе–шова	[7: № 119] (без фото)	Свисталка - флейта, 6 г.о.	ДЭМ (1919): «поляки, Польша»	ГМЭ: поляки/ 8761-15913*
				–	3 глиняных свистульки	?	?

1886 // 1879	МПМ // Антропологическая выставка	Могилевская губ., Рогачевский у., Городецкая в., д. Силионовка	белорусы	[7: № 81] (без фото); [4: № 38, около манекена мальчика]	Скрипка со смычком работы крестьянина Тита Захарова	ЦМН: указаны только губерния и уезд	скрипка 8762-34249* смычок 8761-15624*
		Рогачевский у., Полесская вол., с. Полесье		[7: № 177]; [4: № 2: Олонецкая губ.]	Труба работы крест. Антона Павлова, прямая, обвитая берестой	ГМЭ: нет сведений об источнике и дате поступления	8761-4751*
		Рогачевский у., 1 стан, Кистеневская вол., д. Ляховка		[7: № 178]	Труба слегка изогнутая, обвитая берестой		8761-4759*
		Чериковский у., 3 стан		[7: № 187]; [4: № 38, около манекена мальчика]	Труба изогнутая в форме горна, обвитая берестой	ГМЭ: указана только губ.	8761-4763*
		Минская губ.		–	Скрипка со смычком, «крестьянская самодельщина»	–	Передана в музей «Останкино»
		Пинский у., с. Речица (Столинской волости?)		[7: № 184], ошибочно: Минский у.; [4: № 38, справа]	Рог деревянный, изогнутый, обвитый берестой	ГМЭ: Русские / Место и время сбора неизв.	8761-2624*
		Игуменский у, д. Новоселье		[7: № 111]?	«Дудка из бересты»	–	?

1886 и 1896?	МПМ // ?	Гродненская губ. 1 стан	белорусы	[7: № 117]	Дудка, 6 г.о.	ГМЭ: нет сведений об источнике и дате поступления	8761-4773*
				[7: № 115]	Дудка, 6 г.о.	–	?
		Пружанский у.		[7: № 174]	Труба деревянная прямая короткая / утрачен мундштук	ГМЭ: нет сведений об источнике и дате поступления	8761-4762*
		Царство Польское, б. Люблинская губ.	поляки	[7: № 172]	Ligawka – труба прямая	ДЭМ (1919?): поляки	8761-15909
1891	А. Е. Грузинский	Минская губ. Речицкий у.	белорусы	[4: № 38, на коленях у манекена мужчины]	Лира колесная	ЦМН (середина 1920-х)	8762-34252
1894	М. В. Довнар-Запольский	Минская губ. Ельск[ий приход]?- неразб. надпись на экспонате		[7: № 175], неверно: Смоленская губ., Ельнинский у.; [4: № 38, около манекена мальчика]	Труба деревянная изогнутая / утрачен мундштук	ЦМН (середина 1920-х): Смоленская г., Ельнинский у.	8761-4760*

1897	Н. А. Янчук	Седлецкая губ., Константи-новский у., с. Корница	украинцы	–	Трещетка «тараковка» из бывшей униатской церкви, использовалась на Страстной неделе вместо звонков при богослужении	ЦМН (середина 1920-х): малороссы неверно указана дата поступления	?
1898		Г. Бяла Бельска		–	Трещетка «тараковка» из униатской церкви		?

Таблица 2. ПОЛЕССКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В СОБРАНИИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛА РУССКОГО МУЗЕЯ

Дата пост.	Собиратель	Место		народ	Название, краткое описание	Примеч./ инв. № РЭМ
1902	Н. М. Моги-лянский	Орловская губ. Севский у.	с. Бобрик	русские	Рожок пастуший из коровьего рога; 4 г.о.	153-179
		Черниговская губ. и у.	Слобода Чернеча	украинцы	Бандура с плектрами, 4 басовых струны и 12 приструнков	161-182abc
	Е. А. Ляцкий	Могилевская губ. Гомельский уезд	?	белорусы	Труба пастушья деревянная, слегка изогнутая, перевязи лыковые	351-7
			?		Труба пастушья короткая, слегка изогнутая, обвита берестой, со вставным мундштуком	351-8
1903	В. К. Костко	Минская губ., Игуменский у.	д. Милостов		«Трубка» пастушья из корня, коническая, изогнутая, обвита берестой	708-75
			д. Щитковичи		Дудка, слегка расширяющаяся кверху; 7 г.о.	795-53

			с. Омельно		«Вабик» на лося – коническая труба	795-96
					«Вабик» для рябчика – деревянная точеная трубка со вставным пищиком из оловянной трубки и медной пластинки	~~795-97~~ исключен
					«Вабик» на глухаря из камышинки с надрезным язычком	795-98
1905		Минская губ., Слуцкий уезд	д. Подлипцы		Колотушка «калавурка» – деревянный брусок с ручкой, на узком ремешке прикреплен деревянный шарик	789-68
1906	Э. К. Пекар–ский	Минская губ. Пинский у.	с. Лунинец	украинцы	Бубен с ударной палочкой. Используется «музыками» только вместе со скрипкою	951-50/ав
	Ив. С. Абрамов	Волынская губ., Владимир-Волынский у.	с. Грибо–вицы		Скрипка со смычком, деки плоские	1003-92 а,в
			м. Любомль		Лира 3-струнная, 10-клавишная, деки плоские, эфы	1003-91
			с. Лишня		«Свистульки» – флейты деревянные, слегка расширяющиеся кверху, 6+1 г.о.	1003-90/1,2
		Кременецкий у.	г. Кременец		Глиняные свистульки	1003-110-134
1906	А. К. Сержпу-товский	Минская губ., Бобруйский у.	с. Рудобелка	Белорусы	«Руóг пастушечий» из рога быка	941-102
		Слуцкий у., Круговичская вол.	д. Чудин			910-116
					«Свищик» – вабик на рябчика костяной	~~910-114~~ исключен

					Дудка – флейта, 7 г.о.	910-120
					Дудка, 5 г.о.	910-121 /поиск
			д. Любашево		Труба пастушеская – коническая, изогнутая, обвитая веревкой	910-122
			с. Будча		Труба пастушеская – коническая, изогнутая, связанная лыком и проволокой	910-123
		Мозырский у.	с. Телещевичи		«Труба пастушечья» – короткая, коническая, изогнутая, связана проволокой, швы залиты смолой.	941-75
			с. Комаровичи		«Труба пастушечья» – преимущественно цилиндрическая, почти прямая, связанная веревкой, обвитая берестой	941-76
			с. Б. Горо-дятичи		«Руóг пастушечий» из рога быка	941-77
		Пинский у.	д. Речица	Полесские малороссы (пинчуки)	Дудка цилиндрическая, свистковое отверстие на лицевой стороне, 5 г.о.	1225-33
			д. Маньковичи			1225-34
			д. Б.Викаревичи		Дудка -//-, 6 г.о.	1225-35
			м. Столин		Глиняные свистульки	1225-36; 37
					«Свисцелка – пищик, употребляется как детская игрушка… из двух деревянных палочек, образующих между собой голосовую щель, в которую натянута берестяная пластинка»	1225-38

1907	Ф. К. Волков	Волынская губ, Ровенский у.	с. Городок	украинцы	лира колесная 4-струнная, 10-клавишная, деки плоские	2110-43
1908		Черниговская губ.	Сосницкий у. с. Козловка		Сопилка цилиндрическая, свистковое отверстие на тыльной стороне, 6 г.о.	1351-156
						1351-157
						1351-158
			Сосницкий у. с. Козловка		колотушка – деревянный брусок с ручкой, на узком ремешке прикреплен деревянный шарик	1351-160
					Трещетка – детская игрушка	1351-161
1908	Н.П. Красников	Орловская губ., Брянский у.	Волости: Дятьковская, Фошнянская	русские	Рог пастуший – рог коровий, 2 г.о.	1347-1
					Дудки парные пастушьи – по 2+1 г.о.;	1347-2 /a,b
1909	А. К. Сержпу–товский	Седлецкая губ. Радинский у.	гмина Бяла, д. Устржеш	поляки	Fujarka – точеная слабоконическая, скошенный верхний конец, свистковое отверстие на лицевой стороне, 4+1 г.о.	1467-98
					Fujarka – точеная слабоконическая, скошенный верхний конец, свистковое отверстие на лицевой стороне, 6+1 г.о.	1467-99
1910		Минская губ. Мозырский у.	д. Гоцк	белорусы	Лиэра 3-струнная, 12-клавишная, деки выгнутые, эфы	2107-292
					«Скрыпки-игрушки»	2107-293ab; 294
					Дудка – 6 г.о.	2107-287
					Ва́бик для приманивания лосей – трубка из бересты, связанная шнурком	~~2107-275~~ исключен

			с. Чучевичи		«Труба – рожок пастуший» – короткая, коническая, изогнутая, связана крученым лыком, щели залиты смолой	2107-288
					«Труба – рожок пастуший» – длинная, коническая, изогнутая, связана продольно расщепленным ивовым прутом, щели залиты смолой	2107-289
						2107-290
					«Труба – рожок пастуший» – длинная, слабо коническая, слегка изогнутая, обвита берестой	2107-291
	В. В.Сахаров	Волынская губ. Заславский у.	с. Пузырьки	украинцы	Дудка преимущественно цилиндрическая (нижняя часть – граненая), свистковое отверстие на тыльной стороне, 6 г.о.	2148-31
1912	А. К. Сержпу-товский	Седлецкая губ. Влодавский у.	д. Сушно	украинцы	Свісцелка, слегка расширяющаяся кверху; свистковое ответстие с тыльной стороны, 6+1 г.о.	2788-213
	Н. Н. Лебедев	Минская губ	?	белорусы	Свистульки глиняные	2542-1-4
1913	В. В. Варжанский	Волынская губ. Житомирский у.	с. Бейзымовка	украинцы	лира колесная 4-струнная, 11-клавишная, плоские деки	2735-1/ав
	А. И. Ново–дворский	Волынская губ.	?		лира колесная 3-струнная, 10-клавишная, плоские деки	2877-1
1924	П. Ф. Тара–торкина	Коростеньский округ, Подлубецкий р-н	с. Янче-Рудня	украинцы	Сопилка цилиндрическая, свистковое отверстие на лицевой стороне, 4 г.о.	6641-4
					Сопилка преимущественно цилиндрическая, расширяющаяся книзу, 6 г.о.	6641-5
1927	А. Я. Дуисбург	Бобруйский округ, Любанский р-н	д. Убибатька	белорусы	«Ражок» пастуший короткий, конический, изогнутый, оплетен продольно расщепленным корнем сосны	4667-12

Таблица 3. ПОЛЕССКИЕ ПАСТУШЕСКИЕ АЭРОФОНЫ ИЗ СОБРАНИЯ ЦМН

пост.	Собиратель	Место/ владелец		Краткое описание	№ инв / прим.
1925	В. П. Никольская	Брянская губ. Бежецкий у.	д. Глинное	Труба еловая прямая обвитая бечевкой	8761-4761*
			д. Сыренки	Дудка 6 г.о.	?
		Гомельская губ. Новозыбковский	г. Новозыбков, базар	Дудка 6 г.о.	8761-4771
			с. Хохловка	Дудка 6 г.о.	8761-3615*
1926	Н. И. Лебедева	Гомельская губ. Стародубский у.	с. Случевск/ Вас. Калуга	«Рожок пастуха и детей». Амбушюрный, прямой, короткий 3 г.о.	8761-4774*
1927	Н. И. Лебедева, В. П. Никольская	Бобруйский округ	с. Шкова/ Сенкевич Сергей Антонов 16 л.	Рожок сосновый, изогнутый. Сделал брат-пастух, когда делал, было ему 15 лет	8761-4757*
			с. Паречье/ Велимович Аркадий 16 л.	Рожок сосновый изогнутый, обвит берестой. Сделал сам весной	8761-4758*
			с. Таль Любанского р-на/ Седунь Михаил 20 л.	Дудка «свисталка» из сосны, 5 г.о. На «свистелках» играют и дети	?
		Мозырский округ Житковичский р-н	д. Ляховичи/ Лушино Роман 14 лет	«Рожок» воловий. Играют дети, чтобы потом было легче научиться играть на большой трубе. Коней пасут без рогов	8761-4778*
			с. Князь-Озеро/ Бердников Павел 35 л.	Труба слегка изогнутая, обвитая берестой	8761-4756*
		с. Пуховичи	Левдович Семен 15 л.	«Вербóвая дудка», 1 г.о. Сделал весной	?
			Купрацевич Семен 16 л.	«Деревянная дудка» из сосны, 5 г.о.	?
				Труба из «олешины» – ольховой коры, свернутой спиралью. Обе трубы сделал сам	?
				Труба из «олешины»	переданы

			Кокора Иван 16 л.	«Рожок» из бараньего рога. Сделал в прошлом году. Держит в левом углу рта узким концом, широкий перебирает пальцами.	в музей «Останкино»;
				Вербóвая дудка, 4 г.о.	8761-4770*
		Домантовичский р-н	д. Холодники / Попков Яков 14 л.	Кларнет «дудка» из «хвои»	8761-4803абв*
			с. Грабово / Москальчук Борис 14 л.	Труба из «олешины». Сделал очень длинную > 3 арш., но она сломалась, п.ч. летом очень трудно делать. Тогда вторую сделал уже эту – маленькую (31 см). При игре трубу держит в левом углу у рта, по очереди перебирая указательным и средним пальцами обеих рук раструб и таким образом варьируя звук.	- / Трубу из сосны в Грабове не делают совсем
				«Рог» воловий. Держит рожок в левом углу рта, перебирая раструб только указательными пальцами.	8761-4802*

Ил. 1. Почтовая карточка «Малорусс. Люблинская губ.» [4: № 31]

Ил. 2. Скрипка со смычком. РЭМ инв. № 8762-34249 (скрипка), инв. № 8761-15624 (смычок). Могилевская губ., Рогачевский у.

Ил. 3. Труба. РЭМ инв. № 8761-4763. Могилевская губ., Чериковский у.

Ил. 4. Лира колесная. РЭМ инв. № 8762-34252. Минская губ. Речицкий у.

Ил. 5. Труба. РЭМ
инв. № 8761-4760.
Минская губ. Ельский приход

Ил. 6. Почтовая карточка «Белорусы. Смоленская губ.» [4: № 38]

Ил. 7. Рожок. РЭМ инв. № 153-179. Орловская губ. Севский у.

Ил. 8. Труба. РЭМ инв. № 2107-290. Минская губ. Мозырский у.

Ил. 9. Лира колесная. РЭМ инв. № 2110-43. Волынская губ, Ровенский у.

Ил. 10. Рожок. РЭМ инв. № 8761-4774. Гомельская губ. Стародубский у.

Динара Булатова
(Санкт-Петербург)
Айшат Гаджиева
(Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ СМЫЧКОВЫХ ХОРДОФОНОВ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ
(на материале коллекции Российского этнографического музея)

Коллекция музыкальных инструментов Российского этнографического музея – одна из наиболее репрезентативных на сегодняшний день не только в Санкт-Петербурге, но и в России. Она насчитывает около 2000 единиц хранения, в том числе богатейшие коллекции музыкальных инструментов народов Средней Азии, Казахстана, Кавказа и Сибири – регионов исторического расселения тюрков на евразийском континенте. В 2015 и 2016 гг. авторами предпринята работа по атрибуции, научному описанию, систематизации и сравнительному анализу смычковых музыкальных инструментов тюркских народов на материале коллекции музыкальных инструментов Российского этнографического музея (далее – РЭМ)[1].

В собрании музыкальных инструментов РЭМ находятся смычковые хордофоны тюркских народов Центральной Азии, Казахстана, Северного Кавказа, Сибири, Юго-Восточной Европы – тувинцев (сойотов, урянхайцев, тоджинцев), алтайцев, хакасов (качинцев), якутов, казахов, киргизов, карачаевцев, балкарцев, гагаузов, узбеков, каракалпаков, – а также тюрко-иранского населения Туркестана[2].

---

[1] Работа проведена при финансировании Министерства культуры России в рамках государственных контрактов № 3508-01-41/06-15 от 23.07.2015 г. «Актуальные проблемы изучения, атрибуции и сохранения традиционных тюркских смычковых хордофонов (на материалах музейной коллекции)» и № 4584-01-41/06-16 от 28.09.2016 г. «Смычковые музыкальные инструменты в полиэтническом пространстве» (ФЦП «Культура России (2012–2018)»).

[2] Название, получившее широкое употребление в литературе XIX – начала XX в., по отношению к региону Центральной Азии. В связи с отсутствием точной локализации ряда экспонатов использовано наименование региона, фигурирующее в сопроводительных документах.

Здесь представлены ценнейшие образцы смычковых музыкальных инструментов XIX–XX вв., таких как казахский *кыл кобыз*, киргизский *кыл кыяк*, узбекский и каракалпакский *гиджак*, тувинские *игил* и *бызаанчы*, алтайский *икили*, хакасский *ыых*, гагаузский *кэуш* и другие хордофоны, репрезентирующие смычковые традиции тюркских народов разных регионов Евразии.

Одним из важнейших аспектов исследования коллекции смычковых хордофонов тюрков является история ее комплектования. Собрание музыкальных инструментов РЭМ формировалось в течение полутора столетий (коллекция старше музея): около половины его составляют экспедиционные сборы сотрудников и корреспондентов музея, приблизительно по четверти приходится на приобретения у частных коллекционеров и передачу из других учреждений. Самая крупная передача состоялась в 1948 г. – это была коллекция расформированного Музея народов СССР (МН СССР, Москва, 1934–1948 гг.), включившая собрания Дашковского этнографического музея (ДЭМ, 1867–1923 гг.) и его преемника, Государственного центрального музея народоведения (ЦМН, 1924–1933 гг.). Коллекция тюркских хордофонов составляет значимую часть этого собрания.

Начало комплектования коллекции связано с исследовательской работой членов Общества любителей естествознания при Московском университете[3] (ИОЛЕАЭ), деятельностью музеев: Дашковского этнографического (ДЭМ)[4], Политехнического (МПМ)[5] и Антропологического при Московском университете (МАМ)[6], а также организованной обществом серией Всероссийских выставок[7]. Впервые тюркские (казахские) смычковые хордофоны экспонировались в московском Манеже на Этнографической выставке в 1867 г., из числа

---

[3] С 1867 г. – Императорское общество любителей естествознания, антропологии и этнографии.

[4] Составная часть Московского Публичного и Румянцевского музеев. О коллекции музыкальных инструментов ДЭМ [см.: 3]

[5] Коллекции МПМ передавались в ДЭМ неоднократно: в 1886, 1892, 1896 и 1902 гг.

[6] Этнографические коллекции МАМ были переданы в ЦМН в 1932 г.

[7] Этнографическая выставка в 1867 г., Политехническая в 1872 г., Антропологическая в 1879 г., Географическая в 1892 г.

экспонатов которой в собрание РЭМ вошли два кобыза[8]. В комплектовании этнографической коллекции по «сибирским киргизам» принял участие сын последнего хана Среднего жуза казахов полковник Чингис Валиханов[9]. К этому же периоду относится собирательская деятельность генерал-губернаторов Н. А. Крыжановского, К. П. фон Кауфмана, естествоиспытателя А. П. Федченко. Следующий период комплектования коллекции связан с деятельностью Этнографического отдела Русского музея Императора Александра III (с 1918 г. – Государственного Русского музея) от его основания в 1902 г. до начала 1930 гг.[10].

К началу XX в. – периоду интенсивного комплектования этнографических коллекций – относится собирательская деятельность художника и фотографа, знатока среднеазиатского прикладного искусства С. М. Дудина, известного исследователя традиционной музыкальной культуры народов Урала С. Г. Рыбакова. Тогда же время началось комплектование коллекций Сибири и Дальнего Востока, в то время труднодоступных регионов. К сбору материалов привлекались местные корреспонденты, в числе которых политзаключенный, беллетрист, этнограф и антрополог Ф. Я. Кон, собравший коллекцию музыкальных инструментов, среди которых – несколько тувинских *игилов*. В 1911–1912 гг. в селе Чадыр-Лунга Бендерского уезда жителем Кишинева П. А. Шуманским была собрана коллекция инструментов «гагаузского производства», в том числе и гагаузский *кэуш*.

К советскому периоду истории относится деятельность тюрколога и этнографа Ф. А. Фиельструпа (киргизы), С. П. Толстова (каракалпаки), аспиранта Антропологического института М. Г. Левина (тувинцы) и других собирателей, внесших значительный вклад в формирование коллекции музыкальных инструментов РЭМ.

В связи с многократными передачами экспонатов из одного собрания в другое и как следствие – своего рода их «обезличивания»,

---

[8] В списках 1932 г. в поле «примечания» о кобызе Инв. № ДЭМ 1618 сказано: «поломан», о смычке Инв. № ДЭМ 1619: «порван» [Архив РЭМ].

[9] Чингис Валиханов – отец известного ученого Чокана Валиханова.

[10] В марте 1934 г. преобразован в самостоятельный Государственный музей этнографии.

важным этапом работы с коллекцией сегодня является атрибуция инструментов как музейных памятников. Предпринятая нами атрибуция осуществлялась на основе архивных документов, иконографических материалов, рукописей и публикаций по традиционным культурам тюркских народов, содержащих сведения об образцах коллекции, не получивших отражения в музейной документации.

Немаловажным этапом работы явилось исследование систем документирования собрания музыкальных инструментов, тщательное изучение самих образцов и сохранившихся на них изображений, надписей и других опознавательных знаков мастеров/владельцев, собирательской и музейной маркировки, свидетельствующих о принадлежности смычковых хордофонов к той или иной коллекции в прошлом. Это позволило нам переатрибутировать часть изучаемых образцов. Была проведена значительная работа по идентификации памятников, уточнены сведения о времени и месте сбора ряда инструментов, выявлены собиратели и дарители экспонатов, исправлены ошибки и неточности, имеющиеся в инвентарных описях РЭМ.

Основной частью работы стало подробное органологическое описание инструментов, в рамках которого осуществлены детальные замеры составных элементов хордофонов, изучены особенности их эргоморфологии, на основании чего сделаны выводы о структурных особенностях смычковых хордофонов тюркских народов – форм и видов его частей – резонатора (овальный, лодкообразный, цилиндрический и др.), верхней деки, шейки, головки (зоо-, орнитоморфные и др.), колковых коробок, колков, струнодержателей, струн, смычков, их материала, способов крепления (верхней деки, струнодержателя, струн и пр.), видов инкрустации и разного рода украшений инструментов и их частей.

Исследуемые образцы относятся к следующим типам составных хордофонов (по систематике Э. М. Хорнбостеля и К. Закса):

1. 321.32 шейковая лютня, характеризующаяся наличием шейки и резонаторного корпуса;

2. 321.31 пиковая лютня, когда «рукоятка-шейка проходит сквозь резонаторный корпус по диаметру» [7: 252].

К первому относятся образцы казахских (*кыл кобыз*), киргизских (*кыл кыяк*), карачаевского и балкарского (*къыл къобуз*), тувинского (*игил*), алтайского (*икили*), хакасского (*ыых*), гагаузского (*кэуш*)

инструментов, ко второму – образцы тувинского *бызаанчы*, а также *гиджаков* (и *рэджека*), представляющих культуру тюрко-иранских народов Туркестана (узбеков и сартов).

Смычковые инструменты из фондов РЭМ представляют собой уникальные материалы по инструментальным традициям тюркских народов Евразии, традициям – в большинстве своем утраченным. Одним из подобных инструментов является смычковый хордофон *реэджек* (8761-13779) [5: 234] – образец старинного двухструнного *гиджака* с двумя игровыми из конского волоса и десятью металлическими резонансными струнами, вышедший из активного бытования в начале XX в. [4: 110].

Единичные образцы музыкальных инструментов, хранящиеся в музейных фондах и коллекциях, характеризующиеся традиционными способами их изготовления и являющиеся свидетельством бытования этих культур в прошлом – ценнейший материал для изучения инструментального наследия тюркских народов Евразийского континента. Исследование смычковых хордофонов из коллекции РЭМ – памятников XIX–XX вв. – значительно углубляет представление современной науки об этой сфере материальной и духовной культуры.

Литература

1. *Булатова Д. А., Гаджиева А. А.* Актуальные проблемы изучения, атрибуции и сохранения традиционных тюркских смычковых хордофонов (на материалах музейной коллекции): Отчет о научно-исследовательской работе. Режим доступа: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2016/15_03_2016_11.pdf (дата обращения 05.11.2016).

2. *Булатова Д. А., Гаджиева А. А.* Смычковые музыкальные инструменты в полиэтническом пространстве: Отчет о научно-исследовательской работе. Режим доступа: https://www.mkrf.ru/upload/iblock/3a4/3a4fad49ce38d494c30a8a5b6852d6a3.pdf (дата обращения 27.10.2017).

3. *Гаджиева А. А., Первак В. Э.* Коллекция музыкальных инструментов бывшего Дашковского этнографического музея в Российском этнографическом музее // Из истории коллекционирования музыкальных инструментов (к 150-летию со дня рождения барона К. К. Штакельберга): сб. статей и рефератов Международной инструментоведческой конференции (13–15 июня 1998 г). СПб, 1998. С. 30–32.

4. *Кароматов Ф. М.* Узбекская инструментальная музыка (Наследие). Ташкент, 1972.

5. *Маслов А. Л.* Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее, в Москве / сост. А. Маслов // Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 2. М., 1911. С. 205–268.

6. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алма-аты, 2007.

7. *Хорнбостель Э. М., фон Зак, К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1987. Ч. 1. С. 229–261.

Архивные материалы

Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 4. Д. 57. Экспонаты V отдела (узбекские, туркменские, таджикские, киргизские, каракалпакские и др. ср. азиатские и казахстанские) на 1932 г.

Александр Никаноров
(Санкт-Петербург)

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОЛОКОЛЬНЫЙ НАБОР И ПРОБЛЕМА УНИФИКАЦИИ КОЛОКОЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ В КОНЦЕ XIX ВЕКА
(по документальным материалам из архива Святейшего Синода)

В настоящее время понятие *исторический набор колоколов* нередко встречается в работах кампанологического содержания, однако оно недостаточно разработано в науке и используется не всегда однозначно. Чаще всего под ним подразумевают ансамбль, состоящий из старинных колоколов. Когда и как он сложился, обычно во внимание не принимают, тем более, не рассматривают вопрос о способах изначального функционирования каждого колокола. Деление любого набора на три группы (большие, средние, малые или им аналогичные) ошибочно принимается за единственно возможный принцип организации звона.

Эволюция колокольных наборов происходила от небольших одиночных колоколов, имевшихся при церквах в ранний период (XI–XIV вв.), к небольшим ансамблям (XV – начало XVI в.). Постепенное увеличение количества колоколов на звонницах и наращивание их веса в XVI–XVII вв. привели к формированию крупных многосоставных звонов. Менявшаяся со временем техника звукоизвлечения, способы размещения колоколов, системы управления ими непременно отражались на характере функционирования колокольного набора и музыкальной специфике колокольных композиций. *Исторические колокольные наборы* складывались постепенно и достаточно долго, их состав продолжительное время сохранял стабильность в количественном и качественном отношении. Процесс развития наборов зависел от многих причин: хронологического периода, местных условий, от достатка церковной общины, различных исторических событий и проч. Набор мог изменяться в связи с пожертвованием новых колоколов, в результате перемещений некоторых из них на другие звонницы и колокольни. Количество колоколов сокращалось в ходе вы-

нужденных или насильственных изъятий во время нашествий врагов и в периоды гонений. Поэтому исторические наборы, как правило, не являются хронологически однородными и нередко включают колокола разных эпох и литейных школ.

В бытовании исторических наборов действуют несколько тенденций, среди которых в первую очередь следует назвать принципы *незавершенности* и *заместимости*. Первая заключается в том, что колокольный набор или звон, несмотря на тяготение его к стабильности, всегда подвержен мелким преобразованиям, так что не может считаться окончательно сложившимся и совершенно неизменным. Он имеет *«открытую форму»*. В колокольный ансамбль могут добавляться либо исключаться из него отдельные колокола, если это кардинально не меняет традиционно исполняемых на них звонов. Второй принцип реализуется в том, что на смену утраченному или вышедшему из строя колоколу непременно приходит какой-либо другой: либо новый (замещающий), либо один из старых, берущий на себя функцию утраченного. Важно лишь то, чтобы изменения, которые претерпевает ансамбль, были исторически оправданными и не нарушали ранее сложившейся его индивидуальной специфики, системы управления и особенностей функционирования колоколов.

Наиболее подверженными трансформации были и остаются группы средних и малых колоколов. В группе больших колоколов, когда в стабильный и успешно действующий набор добавляли благовестник (превышавший, как правило, вес самого крупного колокола звонницы или колокольни), происходило перераспределение функций. Новый благовестник занимал место главного Большого (Праздничного) колокола, а существовавшая ранее иерархия «понижалась» на одну ступень: старый большой колокол становился Воскресным, бывший Воскресный – Полиелейным и т. д.[1]

---

[1] *Кавельмахер В. В*. Большие благовестники Москвы XVI – первой половины XVII в. // Колокола. История и современность 1990. М., 1993. С. 75–118; *Никаноров А. Б*. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000. С. 18–24.

Подобные преобразования колокольного набора случались довольно часто. Одно из них, связанное с ансамблем колокольни Ивана Великого в Московском Кремле, отразилось в указе патриарха Иоакима[2] 1689 г. «О колокольной фамилии». Патриарх Иоаким предписывал «как докладывать о благовестах, о прозвании колоколов, как их в докладе называть, что новый большой и тот в докладе называть Успенским, а старый Успенский в докладе называть Воскресным, а Реут в докладе называть Полиелейным, а что всегда благовест в него бывает, и тот называть Вседневным»[3].

Далеко не все имевшиеся в наборе колокола использовались в звонах. Причинами их молчания могли быть не только какие-то неисправности или нехватка звонарей, но и избыточность колоколов. Накопление подобного «запасного», а иногда даже своего рода мемориального («музейного») фонда имело место на крупных колоколонесущих сооружениях при соборах и монастырях. Достаточно вспомнить колокольню Иоанна Лествичника (позднее – Ивана Великого) в Московском Кремле, куда свозились колокола из самых разных мест России.

Количественные и качественные закономерности в строении колокольных ансамблей (звонов) в православной традиции для исторических наборов выявить сложно в силу их чрезвычайного многообразия. Определенная стабилизация количественного состава используемых колоколов и их веса наблюдается в конце XIX в., когда наметилась некоторая унификация исполняемых звонов и стандартизация заводских колокольных наборов начала XX в. Нередко они отливались и предлагались храмам уже готовыми ансамблями[4]. В этот период оптимальное – от 2 до 6

---

[2] Иоаким (Савелов Иван Петрович, 1621–1690). Возведен на престол московских патриархов в 1674 г., ранее был новгородским митрополитом.

[3] Древняя российская вивлиофика. 2-е изд. М., 1789. Ч. 9. С. 254.

[4] *Оловянишников Н. И.* История колоколов и колокололитейное искусство. 2-е изд., доп. М., 1912. С. 420–426; Товарищество Гатчинского завода А. С. Лаврова. 25 лет существования завода 1876–1901. Юбилейное издание. СПб., 1901.

(реже 8–9), численность малых обычно была кратна 2, либо 3 (так называемые двойки или тройки). Общее число колоколов на колокольнях, используемых в звонах у приходских храмов, колебалось от 5–7 до 9–10 (иногда и больше), а на крупных соборных и монастырских колокольнях – от 9 до нескольких десятков. Несмотря на значительную условность этих цифр, количество колоколов, используемых в звонах, было выражением музыкально-стилевых, акустических и исполнительских закономерностей, сложившихся в рамках той или иной региональной традиции.

В конце XIX в. поиск оптимального количества и веса колоколов, необходимого и достаточного для звонов на колокольнях и звонницах, с учетом архитектурного и природного ландшафтов пытались осуществить московские и ярославские священнослужители и колокололитейщики. Об этом свидетельствуют документы из архива Синода, а именно, дело: «По возбужденному Военным советом вопросу об установлении нормы, числа и веса колоколов, потребных для церквей различных разрядов»[5].

В 1897 г., как сообщал обер-прокурор К. П. Победоносцев,[6] по решению Военного совета Военное министерство обратилось в Синод со следующим заявлением: «<…> последнее время в Главное Артиллерийское Управление, – сообщал товарищ генерал-фельдцейхмейстер[7], – поступает много ходатайств о бесплатном отпуске лома меди на отливку колоколов для церкви как военного, так и других ведомств, причем размеры этих

[5] Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург), далее – РГИА. Ф. 796. Оп. 178. Д. 1988. 30.IX.1897 – 15.V.1900. 16 л.

[6] Константин Петрович Победоносцев (1827–1907) – обер-прокурор Синода с 1880 по 1906 г.

[7] Генерал-фельдцейхмейстер – главный начальник артиллерии Российской империи. Товарищ – в иерархии гражданских и военных чинов дореволюционной России – помощник или заместитель. В то время должность занимал генерал Александр Андреевич Барсов (1823–1908), участник многих сражений, в том числе Крымской (1853–1856) и Русско-турецкой (1877–1878) войн.

отпусков весьма разнообразны и доходят от 125 до 1000 пудов[8] на церковь»[9]. Далее обер-прокурор К. П. Победоносцев сообщал, что Военное ведомство просило установить определенные правила о *размерах и числе колоколов*, необходимых для каждой церкви, а также указать высшие пределы колокольного звона (наборов колоколов) для церквей различных разрядов[10]. Такие сведения были важны для Главного артиллерийского управления, потому что медный лом (в основном, стреляные артиллерийские гильзы) предоставлялся храмам для отливки колоколов в виде пожертвования, «безмездно», т. е. бесплатно. При этом отмечалось, что имеется необходимость поддержания церквей преимущественно военных или приходских на окраинах среди преобладания иноверческого населения, где распространение православия требует особых забот[11]. В начале 1898 г. Синод принял решение удовлетворить просьбу военных: собрать и обобщить сведения о весе и количестве колоколов, необходимых для звона, используя опыт епархий, в которых сосредоточено больше всего колокололитейных предприятий и где имеются наиболее представительные, характерные звоны крупных соборов и небольших приходских церквей. В документе, датированном 12 ноября 1899 г., сказано следующее:

«Определением Св. Синода от 14/26 января минувшего года за № 172 по возбужденному Военным Советом вопросу об установлении нормы числа и веса колоколов, потребных для церквей различных разрядов, и о порядке отчетности в израсходовании металла, безмездно отпускаемого военным ведомством на отливку колоколов для храмов епархиального ведомства, было постановлено: поручить Преосвященному

---

[8] Пуд – русская мера веса, с введением метрической системы приравненная примерно к 16,38 кг.

[9] РГИА. Ф. 796. Оп. 178. Д. 1988. Л. 1.

[10] РГИА. Ф. 796. Оп. 178. Д. 1988. Л. 1 об., 3, 7.

[11] Там же. Л. 7 об.

Митрополиту Московскому[12] и Архиепископу Ярославскому[13], в епархиях коих находится большинство колокольных заводов, возложить собрание сведений и разработку соображений по настоящему предмету на особые совещания известных своею опытностью в этом деле лиц с приглашением к участию в совещаниях тех из фабрикантов местных колокольных заводов, указания которых могли бы быть полезны в настоящем случае, и выработанные означенными совещаниями соображения, с своими заключениями, представить Св. Синоду.

Ныне Преосвященные Митрополит Московский и Архиепископ Ярославский в рапортах за №№ 298 и 168 донесли, что в исполнение постановления Св. Синода ими учреждены были для обсуждения означенного вопроса особые комиссии из опытных духовных лиц – одна в Москве, при участии заводчиков *Оловянишникова, Самгина, Финляндского* и главного распорядителя звона при Московском кафедральном Христа Спасителя соборе и устроителя церковных звонов во многих городах и монастырях России личного почетного гражданина Кожевникова, и две – в Ярославле и Селе Заозерье Угличского уезда также при участии местных колокольных мастеров.

Московская комиссия по донесению Преосвященного Митрополита Московского выработала следующие нормы числа и веса колоколов для церквей:

1. *Малый сельский* – 5 колоколов (звон в честь Иисуса Христа и 4-х Евангелистов или, *Евангельский*):

1-й в 30 пуд.,
2-й в 12 пуд.,
3-й – 5 пуд.,
4-й – 2 пуда и
5-й – 1 пуд.

Всего 50 пудов.

---

[12] Митрополитом московским в то время был Владимир (Богоявленский) (1898–1912).

[13] Архиепископом ярославским в те годы был Ионафан (Руднев) (1877–1903).

2. *Большой сельский* – 7 колоколов (звон в честь седьми Вселенских Соборов, или *Вселенский*):

1-й в 100 пуд.,
2-й – 50 пуд.,
3-й – 25 пуд.,
4-й – 12 пуд.,
5-й – 7 пуд.,
6-й – 4 пуда и
7-й – 2 пуда.

Всего 200 пудов.

3. *Соборный в уездном городе* – 9 колоколов (звон в честь 9 чинов Ангельских, или *Девятинский*):

1-й – 300 пуд.,
2-й – 150 пуд.,
3-й – 75 пуд.,
4-й – 35 пуд.,
5-й – 20 пуд.,
6-й – 12 пуд.,
7-й – 5 пуд.,
8-й – 2 пуда и
9-й – 1 пуд.

Всего 600 пудов.

4. *Приходский в уездном городе* – 7 колоколов (звон *Вселенский*)

1-й – 175 пуд.,
2-й – 70 пуд.,
3-й – 30 пуд.,
4-й – 15 пуд.,
5-й – 6 пуд.,
6-й – 2 ½ пуда и
7-й – 1 ½ пуда.

Всего 300 пудов.

5. *Кладбищенский в уездном городе* – 7 колоколов (звон *Вселенский*):

1-й – 60 пуд.,
2-й – 30 пуд.,
3-й – 15 пуд.,

4-й – 8 пуд.,
5-й – 4 пуда,
6-й – 2 пуда и
7-й – 1 п.

Всего 120 пудов;

6. *Соборный в губернском городе* – 12 колоколов (звон в честь 12 Апостолов, или *Апостольский*):

1-й – 500 пуд.,
2-й – 250 пуд.,
3-й – 125 пуд.,
4-й – 70 пуд.,
5-й – 25 пуд.,
6-й – 12 пуд.,
7-й – 7 пуд.
8-й – 5 пуд.,
9-й – 3 пуд.,
10-й – 1 ½ пуда,
11-й – 1 пуд и
12-й в 20 фунтов[14].

Всего 1 т[ысяча] пудов;

7. *Приходский в губернском городе* – 9 колоколов (звон *Девятинский)*:

1-й – 350 пуд.,
2-й – 125 пуд.,
3-й – 70 пуд.,
4-й – 30 пуд.,
5-й – 12 пуд.,
6-й – 7 пуд.,
7-й – 3 пуда,
8-й – 2 пуда и
9-й в 1 пуд.

Всего 600 пудов;

[14] Русский фунт равен 1/40 части пуда. С введением метрической системы фунт приравнен примерно к 409 г.

8. *Кладбищенский в губернском городе* – 7 колоколов (звон *Вселенский*):

1-й – 80 пуд.,
2-й – 40 пуд.,
3-й – 15 пуд.,
4-й – 8 п.,
5-й – 4 пуда,
6-й – 2 пуда и
7-й – 1 пуд.

Всего 150 пудов;

9. *Домовых церквей* при учебных заведениях, богадельнях, приютах, больницах и т. п., количество колоколов от 5 до 7, а вес от 15 до 30 пудов;

10. *Военных соборов* – 9 колоколов (звон *Девятинский*):

1-й – 300 пуд.,
2-й – 150 пуд.,
3-й – 70 пуд.,
4-й – 40 пуд.,
5-й – 20 пуд.,
6-й – 10 пуд.,
7-й – 5 пудов,
8-й – 3 пуда и
9-й – 2 пуда.

Всего 600 пудов;

11. *Полковых церквей* – 7 колоколов (звон *Вселенский*):

1-й – 100 пудов,
2-й – 50 пуд.,
3-й – 25 пуд.,
4-й – 12 пуд.,
5-й – 8 пудов,
6-й – 3 пуда и
7-й – 2 пуда.

Всего 200 пудов;

12. *Лагерных церквей* – 7 колоколов (звон *Вселенский*):

1-й – 75 п.,
2-й – 35 пуд.,
3-й – 15 пуд.,

4-й – 8 пуд.,
5-й – 4 пуда,
6-й – 2 пуда,
7-й – 1 пуд.

Всего 140 пудов.

Судя по местным условиям, звон при лагерных церквах может быть или увеличен или уменьшен согласно заявлениям военного начальства.

Комиссия, бывшая в Ярославле и Селе Заозерье Угличского уезда, по донесению Архиепископа Ярославского, пришла к следующему заключению: для всех вообще церквей требуется звон, состоящий из 7 колоколов – большого или воскресного и праздничного, полиелейного, будничного и четырех зазвонных, причем вес большого колокола обыкновенно бывает несколькими пудами более веса прочих колоколов, взятых вместе, а в видах[15] соблюдения гармонии в звоне каждый из последующих колоколов уменьшается против предыдущего большей частью на половину. В частности, требуются колокола для разных церквей:

1. *Малый сельской церкви*:

а) в местности открытой на расстоянии селений от приходского храма на 4 версты:
Воскресный, или *Праздничный,* в 100 пудов
Полиелейный в 50 п.,
Будничный в 25 пуд. и
зазвонные в 8, 4, 2 и 1 пуд.

Всего 190 пудов и

б) в местности лесистой или гористой:
Воскресный, или *Праздничный,* в 150 пуд.,
Полиелейный в 75 пуд.,
Будничный в 40 пуд. и
зазвонные в 13, 6, 3 и 1 ½ пуда,
а всего 288 ½ пудов;

[15] Так в рукописи.

2. *Большой сельской церкви*:

а) в местности открытой – на расстоянии селений от приходского храма, от 5 до 8 верст:
Воскресный, или *Праздничный,* в 150 пуд.,
Полиелейный в 75 пуд.,
Будничный в 40 пуд. и
зазвонные в 13, 6, 3 и 1 ½ пудов,
а всего 288 ½ пудов и

б) в местности лесной или гористой:
Воскресный, или *Праздничный,* в 200 пуд.,
Полиелейный в 100 пуд.,
Будничный в 50 пуд. и
зазвонные в 16, 8, 4 и 2 пуда,
а всего в 380 пудов;

3. *В уездном городе*:

а) *для соборной церкви:*
Воскресный, или *Праздничный,* в 300 пудов;
Полиелейный в 150 пуд.,
Будничный в 75 пуд. и з*азвонные* в 25, 10, 5 и 2 ½ пуда,
а всего в 567 ½ пудов и

б) *приходской церкви*:
Воскресный, или *Праздничный,* в 150 пуд.,
Полиелейный в 75 пуд.,
Будничный в 40 пуд. и
зазвонные в 13, 6, 3 и 1 ½ пуда,
а всего 288 ½ пудов;

4. *В губернском городе*:

а) *для соборной церкви*:
Воскресный, или *Праздничный,* в 400 п.,
Полиелейный в 200 пуд.
Будничный в 100 пуд. и
зазвонные в 32, 16, 8 и 4 пуда,
а всего в – 760 пудов и

б) *приходской церкви*:
Воскресный, или *Праздничный,* в 200 пуд.,
Полиелейный в 100 пуд.,

Будничный в 50 пуд. и
зазвонные в 16, 8, 4 и 2 пуда,

а всего в 380 пудов;

5. *Для военных церквей*:

а) *полковой в городе*:
Воскресный, или *Праздничный,* в 100 пуд.,
Полиелейный в 50 пуд.,
Будничный в 25 пуд. и
зазвонные в 8, 4, 2 и 1 пуд,

а всего в 190 пудов и

б) *лагерной на целую дивизию*:
Воскресный, или *Праздничный,* в 50 пуд. и
зазвонные в 5, 3, 1 ½ пуда и в 30 фунтов,

а всего в 60 ¼ пудов.

Что касается отчетности в израсходовании металла, отпущенного военным ведомством на отливку колоколов, то, по мнению Преосвященного Ярославского, по доставлении металла на завод вес оного должен быть проверен при посторонних свидетелях с составлением по сему предмету письменного акта, равным образом, по отливке колоколов, оные также должны быть вывешены при свидетелях, с составлением акта и оба акта вместе с другими счетами (какие по существу дела окажутся нужными) предоставляется Военному ведомству»[16].

В заключение данного документа, подписанного обер-прокурором Святейшего Синода К. П. Победоносцевым, сказано:

«Усматривая из вышеизложенных отзывов Преосвященных Митрополита Московского и Архиепископа Ярославского, что потребность в колокольном звоне по числу и весу колоколов для церквей различна, смотря потому, где находится церковь – в губернском городе или уездном, в большом селении или малом, в ровной или горной и лесистой местности, а равно и потому, соборная ли церковь или приходская, пол-

[16] РГИА. Ф. 796. Оп. 178. Д. 1988. Л. 11–13 «Предложение Обер-прокурора Синода [К. П. Победоносцева]» от 12 ноября 1899 за № 25582.

ковая или кладбищенская, и что поэтому *установить какую-либо общую норму числа и веса потребных для церквей колоколов представляется крайне затруднительным*. Хозяйственное управление полагало бы сообщить Военному Министерству по настоящему предмету копии с вышеизложенным отзывом Преосвященных Митрополита Московского и Архиепископа Ярославского для руководства при отпуске металла на отливку колоколов для церквей. Что касается отчетности в израсходовании металла, отпускаемого безмездно военным ведомством на отливку колоколов, то согласно отзыву Преосвященного Ярославского Хозяйственное Управление находило бы целесообразным, чтобы по доставлении металла на завод вес оного был проверяем при посторонних свидетелях с составлением по сему предмету письменного акта равно как, по отливке колоколов, таковые также были вывешены при свидетелях с составлением акта, и чтобы оба эти акта вместе с другими счетами (какие по существу дела окажутся нужными) представлялись военному ведомству»[17].

В другом документе – «Определение Святейшего Синода» от 21 апреля 1900 г. – сомнение в возможности точно определить, сколько и какому храму нужно иметь колоколов, высказано более категорично: «…потребность в колокольном звоне, по числу и весу колоколов, для церквей бывает различна, смотря потому, где находится церковь – в губернском городе или уездном, в большой селе или малом, в ровной или гористой и лесной местности, а равно и потому соборная ли церковь или приходская, полковая или кладбищенская, вследствие чего установить какую-либо общую норму числа и веса потребных для церквей колоколов представляется крайне затруднительным»[18], и далее: «…Святейший Синод со своей стороны не находит возможным установить определенную норму числа и веса колоколов для различных церквей»[19].

---

[17] РГИА. Ф. 796. Оп. 178. Д. 1988. Л. 13.

[18] Там же. Л. 14–15 «Копия определения Святейшего Синода» от 21 апреля 1900 г. № 1604.

[19] Там же. Л. 15.

Итак, на примере двух регионов (епархий) была сделана попытка выявить предпочтительность количественной и качественной характеристик звонов, исходя из сложившихся традиций, природного ландшафта, места в иерархии храмов и их специфики. Для большей компактности и удобства суммируем текстовые данные из цитированных документов в виде двух таблиц и проанализируем их.

Московской комиссией предложено 12 вариантов звонов, включающих от 7 до 12 колоколов общим весом от 15 до 1000 пудов (*табл. 1*). Все они по количеству колоколов имеют символические названия: 5 – *Евангельский,* 7 – *Вселенский,* 9 – *Девятинский,* 12 – *Апостольский*.

Вес главного благовестника не превышает 500 пудов, а соотношения колоколов внутри набора отвечают принципу приблизительной кратности в два раза, но именно приблизительной. Строго от начала до конца он не выдерживается. Вес колоколов домовых церквей точно не определен, он указан лишь суммарно (в таблице он обозначен знаками «*» или «**»). Колокольные наборы при военных соборах (№ 10) и полковых церквах (№ 11) соответственно идентичны соборному звону в уездном городе (№ 3) и большому сельскому звону (№ 2). Структура всех наборов колоколов хотя и не оговорена, но явно представлена тремя главными благовестниками: большим (Праздничным), подбольшим (Воскресным, либо Полиелейным) и третьим по величине (Будничным), парой (иногда тройкой) малых и парой либо четверкой средних колоколов.

Таблица 1

Результаты Московской комиссии*

Храмы	**Сельские**		**Уездные**			**Губернские**			**Домовые**	**Военные**		
***Звоны /* Колокола**	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**
1.	30	100	300	175	60	500	350	80	*	300	100	75
2.	12	50	150	70	30	250	125	40	*	150	50	35
3.	5	25	75	30	15	125	70	15	*	70	25	15
4.	2	12	35	15	8	70	30	8	*	40	12	8
5.	1	7	20	6	4	25	12	4	*	20	8	4
6.	–	4	12	2 ½	2	12	7	2	**	10	3	2

7.	–	2	5	1 ½	1	7	3	1	**	5	2	1
8.	–	–	2	–	–	5	2	–	–	3	–	–
9.	–	–	1	–	–	3	1	–	–	2	–	–
10.	–	–	–	–	–	1½	–	–	–	–	–	–
11.	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–
12.	–	–	–	–	–	½	–	–	–	–	–	–
Всего	***50***	***200***	***600***	***300***	***120***	***1000***	***600***	***150***	***15–30***	***600***	***200***	***140***

* Вес колоколов везде указан в пудах.

Ввод в таблицу:

1. Малый сельский – 5 колоколов (в честь Иисуса Христа и 4-х Евангелистов, или *Евангельский*).

2. Большой сельский – 7 колоколов (в честь «седьми Вселенских Соборов», или *Вселенский*).

3. Соборный в уездном городе – 9 колоколов (в честь 9 чинов Ангельских, или *Девятинский*).

4. Приходский в уездном городе – 7 колоколов (*Вселенский*).

5. Кладбищенский в уездном городе – 7 колоколов (*Вселенский*).

6. Соборный в губернском городе – 12 колоколов (в честь 12 Апостолов, или *Апостольский*).

7. Приходский в губернском городе – 9 колоколов (*Девятинский)*.

8. Кладбищенский в губернском городе – 7 колоколов (*Вселенский*).

9. Домовых церквей при учебных заведениях, богадельнях, приютах, больницах от 5 до 7 колоколов, вес от 15 до 30 пудов.

10. Военных соборов – 9 колоколов (*Девятинский*).

11. Полковых церквей – 7 колоколов (*Вселенский*).

12. Лагерных церквей – 7 колоколов (*Вселенский*).

Ярославская комиссия предложила десять звонов, а если не считать повторы (№ 1а = № 5а; № 1б = № 2а = № 3б; № 2б = № 4б), то, фактически, шесть вариантов колокольных наборов (*табл. 2*). Все они, за исключением «звона для лагерной церкви на целую дивизию», состоят из 7 колоколов общим весом от 60½ пуда до 760 пудов. Главный благовестник не превышает 400 пудов. Вес благовестников между собой и так называемых зазвонных в каждом звоне уменьшаются ровно в два раза, как и в рекомендациях и московской комиссии. Как следует из текста документа, «зазвонными» Ярославская комис-

сия именует не только самые малые («трельные»), но и средние колокола. Термины, условно принятые и используемые в современной звонарской практике, ранее, по-видимому, не были универсальными во всех регионах России. Не исключено, что в использовании термина «зазвонные» как обозначения части колокольного набора без благовестников отразилась терминологическая специфика местных ярославско-угличских звонарских, а может быть и ремесленных колокололитейных школ.

Таблица 2

Результаты Ярославской комиссии*

Храмы		**Сельские Малые**		**Сельские большие**		**Уездные**		**Губернские**		**Военные**	
***Звоны /* Колокола**		**1а**	**1б**	**2а**	**2б**	**3а**	**3б**	**4а**	**4б**	**5а**	**5б**
1. Большой		100	150	150	200	300	150	400	200	100	50
2. Полиелейный		50	75	75	100	150	75	200	100	50	–
3. Будничный		25	40	40	50	75	40	100	50	25	–
Зазвонные	**4.**	8	13	13	16	25	13	32	16	8	5
	5.	4	6	6	8	10	6	16	8	4	3
	6.	2	3	3	4	5	3	8	4	2	1½
	7.	1	1½	1½	2	2½	1½	4	2	1	30 ф.
Всего		***190***	***288½***	***288½***	***380***	***567½***	***288½***	***760***	***380***	***190***	***60½***

* Вес колоколов везде указан в пудах.

Несмотря на справедливый отказ Синода узаконить норму количества и качества колокольных наборов для разных церквей, в конце XIX в. была сделана попытка сформулировать количественные и качественные закономерности построения колокольных ансамблей, исходя из анализа структуры исторических наборов и сложившейся звонарской практики. Полученные результаты имеют несомненный интерес не только как факт истории. Они характеризуют некоторые стилевые закономерности, по сути проявление специфики звукоидеала по крайней мере двух колокольных традиций – московской и ярославской. Эти данные могут быть использованы в процессе современной реконструкции утраченного инструментария и традиционного звонарского исполнительства.

Приложение

Определение Святейшего Синода

№ 1604 1900 года апреля 21 дня

По указу Его Императорского Величества Святейший Правительствующий Синод слушали: Предложение г. Синодального Обер-прокурора от 12 ноября 1899 года, № 25.582 по возбужденному Военным Советом вопросу об установлении нормы числа и веса колоколов, потребных для церквей различных разрядов, и о порядке отчетности в израсходовании металла, безмездно отпускаемого военным ведомствам на отливку колоколов для храмов епархиального ведомства.

ПРИКАЗАЛИ: Военный Совет вследствие поступающих в военное ведомство ходатайств о безмерном отпуске металла для отливки колоколов возбудил вопрос об установлении нормы числа и веса колоколов, потребных для церквей различных разрядов, и о порядке отчетности в израсходовании отпускаемого на отливку колоколов металле. Преосвященные Митрополит Московский и архиепископ Ярославский, коим поручены были Святейшим Синодом собирание сведений и разработка соображений по данному вопросу, ныне доносят, что потребность в колокольном звоне по числу и весу колоколов для церквей бывает различна, смотря потому, где находится церковь – в губернском городе или уездном, в большом селе или малом, в ровной или гористой и лесной местности, а равно и потому соборная ли церковь или приходская, полковая или кладбищенская, вследствие чего установить какую-либо общую норму числа и веса потребных для церквей колоколов представляется крайне затруднительным.

Относительно же отчетности в израсходовании металла, отпускаемого безмездно военным ведомством на отливку колоколов, преосвященный Ярославский признает целесообразным, чтобы по доставлении металла на завод вес онаго был проверяем при посторонних свидетелях с составлением по сему предмету письменного акта, равно как, по отливке колоколов, таковые также были выявлены при свидетелях с составлением акта, и чтобы оба эти акта вместе с другими счетами (какие по существу дела окажутся нужными) представлялись

военному ведомству. Обсудив обстоятельства настоящего дела, Святейший Синод определяет:

об изложенных отзывах Преосвященных Митрополита Московского и Архиепископа Ярославского предоставить г. Синодальному Обер-прокурору сообщить для соответствующих распоряжений Военному Министру с приложением копии помянутых отзывов, пояснив при этом, что Святейший Синод с своей стороны не находит возможным установить определенную норму числа и веса колоколов для различных церквей, указываемый же Преосвященным Ярославским порядок отчетности в израсходовании металла, отпускаемого военным ведомством на отливку колоколов, признает цели соответствующим. Для исполнения сего определения передать из онаго выписку в Хозяйственное при Святейшем Синоде Управление.

Подлинное определение, подписанное оо. [отцами] членами Св. Синода, к исполнению пропущено 3 мая 1900 года.

Протоколист [подпись].

Исполнено 15 мая 1900 года.

Выписка – № 1604.

РГИА. Ф. 796. Оп. 178. Дело № 1988. Л. 14–15. Автограф. Копия.

Литература и источники

1. *Кавельмахер В. В.* Большие благовестники Москвы XVI – первой половины XVII в. // Колокола. История и современность. 1990. М., 1993. С. 75–118.

2. Никаноров А. Б. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.

3. «О колокольной фамилии»: Указ Патриарха Иоакима // Древняя российская вивлиофика. 2-е изд. М., 1789. Ч. 9. С. 254–255.

4. *Оловянишников Н. И.* История колоколов и колокололитейное искусство. 2-е изд., доп. М., 1912. С. 420–426.

5. По возбужденному Военным советом вопросу об установлении нормы, числа и веса колоколов, потребных для церквей различных разрядов // РГИА. Ф. 796. Оп. 178. Д. 1988. 30.IX.1897 – 15.V.1900. 16 л.

6. Товарищество Гатчинского завода А. С. Лаврова. 25 лет существования завода 1876–1901. Юбилейное издание. СПб., 1901.

Татьяна Брославская
(Санкт-Петербург)

ВКЛАД ЯЗЕПСА ВИТОЛСА В РОССИЙСКУЮ И ЛАТЫШСКУЮ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ

(по материалам рукописей, хранящихся в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова)

Значительную часть своей жизни – 38 лет – классик латышской музыки Язепс Витолс провел в Петербурге. Санкт-Петербург сыграл исключительную роль в его становлении как педагога, композитора, хормейстера, писателя и музыкального критика. Творчество сблизило его с композиторами, окружавшими Н. А. Римского-Корсакова. В лице Учителя, а также А. К. Лядова, А. К. Глазунова, представителей Беляевского кружка, он нашел близких друзей и единомышленников. Я. Витолс явился участником практически всех начинаний беляевцев, что свидетельствовало о его безусловном авторитете. Удивительно теплые воспоминания о композиторе оставили его русские коллеги.

Нотный архив Я. Витолса хранится в Рукописном отделе Санкт-Петербургской консерватории[1], где композитор работал более 30-ти лет сначала в качестве преподавателя теоретических дисциплин, позднее – специальных классов. Из довольно большого количества рукописных текстов автором статьи избраны для текстологического описания два сочинения: опусы 47 – «Три цыганские песни» и 48 – «Пять песен» на стихи Э. Наурен. В наши задачи входит: сравнение с имеющимися опубликованными версиями, выявление их художественных особенностей с освещением вопросов истории их создания; попытка, с одной стороны, взглянуть на эти опусы как на свое-

[1] Впервые картографирование фонда Витолса проведено музыковедом, текстологом, кандидатом искусствоведения Анастасией Сергеевной Ляпуновой (1903–1973), дочерью композитора С. М. Ляпунова, окончившей Петербургскую консерваторию и преподававшей музыкально-исторические и теоретические предметы. А. С. Ляпунова работала зав. отделом рукописей Ленинградской консерватории.

образное приношение собратьям по Кружку, с другой – как на дань латышской национальной традиции.

Избранные произведения композитора рассматриваются автором в контексте русской музыкальной традиции, названной Б. В. Асафьевым и другими исследователями «русский музыкальный ориентализм», «русская музыка о Востоке». В этот же ряду тема, которую Б. В. Асафьев называл «Испания – в русской музыке» [1: 149, 163].

Тема Востока неоднократно привлекала внимание учителя Я. Витолса Н. А. Римского-Корсакова – продолжателя традиций М. И. Глинки и «Могучей кучки». Напомним лишь некоторые сочинения, посвященные избранной теме: ставшие классическими образцами претворения «обобщенного» Востока «Антар» и «Шехеразада». Одна их вершин инструментальной музыки – Концерт для оркестра «Испанское каприччио» (1887), – музыка которого справедливо считается знаковой в отечественном ориентализме. Примечательно высказывание П. Казальса об этом сочинении: «Хотя “Испанское каприччио” и построено целиком по принципам русской музыкальной школы, оно представляет собой замечательное, прекрасное истолкование испанской души, осуществленное славянином». Далее прославленный виолончелист продолжает: «Русские влюблены в красочность, поэтому-то их так сильно привлекает испанская музыка» [9: 231, 62]. На протяжении разных лет Римский-Корсаков посвящал излюбленной теме романсы. Колоритным восточным тематизмом восхищают страницы многих его опер.

Один из ближайших к Я. Витолсу беляевцев – А. К. Глазунов. Вновь обратимся к П. Казальсу: «Я вспоминаю, в каких страстных выражениях отзывался об испанской музыке Глазунов, человек обычно очень спокойный. И как он любил напоминать, что «уже М. И. Глинка понял, как много может дать Испания его родине и области музыки» [9: 232]. А. К. Глазунов также не прошел мимо восточной темы. Важнейший толчок для этого – путешествие, предпринятое совместно с М. П. Беляевым в 1884 году по странам Европы и особенно запомнившееся посещением Испании. Здесь композитор слушал и записывал прекрасные, по его воспоминаниям, народные песни.

Он восхищался тем, как «верно схватил народную музыку» М. И. Глинка, пленивший своими «испанскими фантазиями» музыкальный мир и по сути открывший историю русской «музыкальной испанистики» [6: 62]. Непосредственные, яркие впечатления об Испании стали для А. К. Глазунова основой к созданию целого ряда испанских сочинений: Серенада № 2 ор. 11, «Испанская песня» (народные слова), «Испанская серенада» для виолончели и фортепиано, ор. 20, «В испанском роде» – первая часть из цикла «Пять новеллетт для струнного квартета (новеллетта Alla spagnola op. 15).

Прямое свидетельство сердечных отношений между Я. Витолсом и А. К. Глазуновым – статья последнего, написанная к юбилею со дня рождения его латышского друга. Вспоминая первое знакомство, состоявшееся в классе их общего Учителя, и дальнейшие контакты, А. К. Глазунов отметил: «<…> мой новый коллега произвел на меня приятное впечатление». Здесь же говорится и о фортепианной Сонате b-moll, посвященной Н. А. Римскому-Корсакову: «Музыка ее пленила меня красотою и свежестью тем, естественностью и изяществом гармонии, богатством модуляций, поэтическим настроением и стройностью формы». И далее: «Таким образом, у меня с ним завязались добрые отношения, вскоре перешедшие в тесную дружбу, продолжающуюся и по сие время…» [6: 498, 499]. Очевидно, что музыкант, которым Учитель гордился, любимый беляевцами, продолжил традиции русской музыки в усвоении особенностей Востока. И все же, на первый взгляд, удивительным в творчестве латышского композитора представляется ор. 47, названный в рукописи «Латышские цыганские песни»[2].

По современным научным данным, цыгане являются выходцами из Индии [10: 152, 158]. Важнейшие корни языка цыган принадлежат к северо-западным санскритским диалек-

---

[2] Рукопись: *Витоль Я*. Латышские цыганские песни. 3 хора для смешанных голосов, ор. 47, перевод О. Г. Каратыгиной. Отдел рукописей Санкт-Петербургской гос. консерватории (далее – ОР СПбГК). № 1467 В латышских публикациях цикл хоровых песен дан под названием «Три цыганские песни» на стихи Ф. Барды [3: 110]. Переводы песен: «Песня любви», «Ночи темные», «Братец-месяц» [7: 190].

там [12: 41]. Народ-странник, вольнолюбивое племя в течение столетий расселялся по разным регионам. Как известно, цыганская музыка ассимилировала особенности таборных песен, переинтонированных песен народов, где кочевали, позднее – городскую европейскую профессиональную традицию. Их музыка характеризуется полидиалектной структурой. Наиболее распространенные диалекты характеризуются в своих творческих проявлениях родством тематики: бродяжничество, костры, гадание, конокрадство, любовь к свободе; манерой музыкального интонирования и вокального звукоизвлечения; чувственно-экспрессивной подачей звука, мелизматикой и глиссандированием, ладами с увеличенными секундами, вариантностью, импровизационностью, «разорванной агогикой», исполнительской свободой. Неизменно яркое пение сопровождается экзальтированной выразительностью, раскованностью чувств; неотразимой, гипнотической властью талантливейших певцов и неповторимостью их исполнительских манер: «Первозданная красота народного напева цыган и буйство чувств в таборной песне вызывали, как известно, неподдельный восторг…» [12: 9]. По мнению музыковеда Татьяны Щербаковой, «цыганская тема неотделима от русского ориентализма» при порой отличной интерпретации; музыкальный язык нередко содержит восточные элементы – характерные ладовые и ритмические особенности, орнаментированный распев. Она отмечает также явление характерных «топосов» – сплавов «самых популярных напевов народно-песенного, романсового, музыкально-театрального происхождения» [12: 33, 35, 58]. Как мы видим, шел активный процесс переинтонирования.

В работе Е. Я. Витолиньша, посвященной латышским календарным обрядовым песням, есть целый раздел «Цыганские песни». Из развернутой вступительной статьи автора мы узнаем, что это песни ряженых, которые были наиболее широко распространены в Курземе и отчасти в Видземе. Они пелись на Рождество и под Новый год, являясь неотъемлемой частью «шествия масок». По мнению автора, эта древняя песенная традиция, сохраняемая многими народами, связанна с подлинным пением этнографических цыган в основном через тексты. По своему музыкальному типу латышские «цыганские песни»

большей частью являются плясовыми или хороводными напевами с двудольным метром [5: 42, 48]. При рассмотрении нотных образцов видим, что преобладает силлабическая манера пения, как правило, без внутрислоговых распевов. Такая особенность характерна для обрядовых песен Латвии и Эстонии.

«Латышские цыганские песни» Я. Витолса – цикл из трех песен для смешанного хора a cappella. На обложке рукописи указан автор латышского текста – Ф. Барда. В рижском издании этого цикла, названного «Три цыганские песни», подтекстовка на латышском языке. Именно поэтому для нас особенно важно наличие в рукописи русского перевода О. Г. Каратыгиной. За исключением работы профессора О. Гравитиса, в русскоязычной литературе, посвященной Я. Витолсу, данное сочинение практически не рассматривается. Последний посвятил ему весьма лаконичную характеристику, справедливо подчеркнув, что «особое место в хоровом наследии Я. Витола занимают юмористические пьесы <…>, полные веселой беззаботности <…>» [7: 153]. По сведениям коллеги, цикл завершен в 1914 году. На обложке рукописи имеется надпись: песни были опубликованы в издательстве г-на Беляева в Вене (печать цензуры и дата 1916 г.). Судя по всему, с рукописью работали: в аккуратно выписанном черными чернилами нотном тексте сделаны поправки (зачеркивания), красным карандашом внесены динамические оттенки и другие указания. Отметим совпадение нотного текста рукописи с опубликованным вариантом. Поэтический текст, изобилующий специфической «цыганской» атрибутикой, по своему содержанию несомненно соответствует поставленной задаче – представить главного героя цикла – молодого цыгана и рассказать об особенностях таборной жизни.

В первой песне, названной «Любовная», юноша призывает свою возлюбленную, сравнивая ее с гибкой, смуглой кошкой-хищницей. «Начало первой из этих пьес, – замечает О. Э. Гравитис, – привлекает остроумным сочетанием пустых квинт и октав в аккомпанементе с жизнерадостной вальсообразной мелодикой» [7: 153]. «Цыгане-музыканты адаптировали жанровые культуры сентиментально-романтической песни», вальсы-монологи, эмоционально-страстные выска-

зывания [12: 110, 112]. Нередки патетика роковых страстей, передаваемая бросками голоса на широкие интервалы. Также характерны пунктирные ритмы и секвенции. Любопытно, что отдельные интонационно-ритмические и ладовые особенности цыганского пения сосредоточены в первых тактах начальных фраз (включая репризы).

Музыкальное развитие первой песни также отличается широкими акцентированными скачками, красочными тональными отклонениями, повышением IV ступени, сопоставлением одноименного мажора и минора, обилием красочных альтерированных гармоний, эллиптическими оборотами. Все эти средства явно предназначены для передачи любовного томления, сильных и страстных чувств.

Вторая песня «Темные ночи» (в рукописи значится под вторым номером) рисует юношу, крадущегося за овцой в темноте. Характерная стилистическая примета – массивный многоголосный распев на выдержанном органном пункте с обилием аккордовых параллелизмов как аллюзия на цыганское пение с его экспрессией: увеличенными секундами, уменьшенными созвучиями, отклонениями в неаполитанскую тональность, пунктирными ритмами, неквадратными построениями. Подобные краски способствуют передаче острых эмоций, состояния тревоги.

Музыка заключительной части «Брат-месяц» – песня одинокого путника, которого сопровождает лишь месяц. Хотя доминирует мажорный окрас, – монолог основан на танцевальном движении ровными восьмыми с характерным притоптыванием (внутритактовые повторы восьмых) и обилием пунктиров в многоголосном хоровом звучании. Щемящие нотки вносят часто используемые септаккорды, множественные красочные отклонения. Любопытно наблюдать, как композитор растягивает окончания фраз, прерывая ожидаемый каданс включением секвентных построений. Можно обнаружить ритмическое и порой интонационное родство с целым рядом песен из сборника Витолиньша. Если к отмеченным выше чертам цикла мы добавим еще одну характерную фактурную особенность – доминирующую хоральность изложения, то сможем вполне оправдать изначальное название цикла как «латышские» пес-

ни. Именно так писали почти все представители первой плеяды и латышских, и эстонских музыкантов, чья хоровая традиция испытала большое влияние немецкой культуры.

Думается, что рукопись опуса 47 имеет прямое отношение к Н. А. Римскому-Корсакову, справедливо названному последователем М. И. Глинки, что получило дальнейшее развитие и у его преемников – композиторов «Новой русской школы». Был продолжен поиск путей симфонизации восточного тематизма и путей сближения традиций народов Востока с родной культурой. Поиски Я. Витолса, преданного ученика Н. А. Римского-Корсакова, определенно вписываются в это направление. Как пишет Н. А. Шахназарова: « <…> русский ориентализм оставался и русским, и ориентализмом», где «Восток представал как некая обобщенная музыкальная субстанция, а не конкретная культура…» [11: 10]. Стоит отметить и известные ограничительные моменты: опору на мажоро-минор, фактуру, в целом не противоречащую европейскому музыкальному слуху.

Опус 48 – это «Пять песен на слова Эльзы Наурен», сочиненный, по данным О. Э. Гравитиса, в 1913 году[3]. На обложке рукописи стоит печать «дозволено цензурой» и дата – 1916 год. Русские переводы песен сделаны В. М. Беляевым[4] и О. Г. Каратыгиной. Опус 48 не является единым тематическим циклом, входящие в него песни различны по содержанию, музыкаль-

---

[3] Перевод песен в книге О. Э. Гравитиса: «Морская дева и солнечный венок», «Рождественская песенка», «Рассказ Амарили», «Серенада», «В восточном духе». Рукопись: *Витоль, Я*. Пять песен на слова Эльзы Наурен. Для одного голоса с сопровождением фортепиано. Соч. 48. ОР СПбГК. № 1468. Публикация: *Vītols J*. Peecas dzeesmas Veenai balsij ar klaveeru pavadījumu : iz Naurēnu Elzas preludijām. Op. 48 [Пять песен на слова Эльзы Наурен: для одного голоса с сопровождением фортепиано, соч. 48]. Петроград: М. П. Беляев, 1916. 15 с. Перевод песен: «Морская дева и венец солнца», «Рождественская песенка», «Амариль рассказывает», «Серенада», A la orientale.

[4] Беляев В. М. (1888–1968) окончил класс теории Я. Витолса в Петроградской консерватории, известный ученый, музыковед, автор многих трудов.

ной стилистике. К ориентальной теме относятся две последние – «Серенада» и A la orientale.

В «Серенаде» запечатлен экстаз восторженного любовного признания на фоне ночного пейзажа. Романтическая с пунктирным ритмом и синкопами тема проходит в сопровождении «остинатного» трехдольного ритма с арпеджированными аккордами. Пленяет гармоническая красочность ночного пейзажа Гренады: обилие альтерированных созвучий, порой акцентируется краска увеличенного трезвучия. В тексте рифмуются характерные испанские образы: например, серенада – Гренада.

При сравнительном текстологическом изучении рукописного текста последней песни и опубликованного в издании М. Беляева варианта получены следующие результаты. По рукописи видно, что первоначальное название песни было: «Газель». Оно зачеркнуто, далее написан заголовок A la orientale. Напомним, что образ газели-пери стал главным поэтическим символом ранней симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова «Антар» по восточной сказке арабиста О. Сенковского.

Можно увидеть незначительные расхождения в написании лиг в рукописи и в печатной версии, штриховые несоответствия: в рукописи не проставлены акценты, отмечающие каждый звук нисходящей по полутонам гаммы в печатном варианте. Этот прием корреспондирует с гаммой 1 т. – 1/2 т. Н. А. Римского-Корсакова в симфонической картине «Садко», позднее – в опере «Садко». Любопытны расхождения в манере написания четвертных пауз – в рукописи, где графика отлична от традиционной. Выявленные несовпадения не носят принципиального характера, так как не меняют сути музыкально-образного содержания.

В этой песне использован практически основной набор музыкально-выразительных средств русской музыки о Востоке: лад с увеличенными секундами, обилие квинтовых созвучий, органных пунктов – педалей, характерных ритмов («триольный барабанчик»), которые мы можем неоднократно услышать у М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева. Особую выразительность придают нисходящий по полутонам подголосок, сопровождающий основную мелодию, красочные терцовые тонально-гармонические сопоставления.

Композитор предлагает всё новые варианты одного музыкального образа, всякий раз меняя его эмоциональную подачу, разнообразя области динамических оттенков, тесситуры, тональностей, становящихся важными импульсами развития. Во второй половине произведения появляются и фактурные изменения. При этом неизменно сохраняются константы: тематические, ритмические, ладогармонические. Таким образом, осуществляется один из важнейших вариантных принципов музыки Востока: «импровизация в рамках канона».

В заключение отметим оценку А. И. Кандинским четвертой части (Сцена и цыганская песня) «Испанского Каприччио» Н. А. Римского-Корсакова. Ученый подчеркнул, что здесь заложено «начало симфонизации в русской музыке цыганского элемента». В историческом плане сочинение – предшественник «“испанских” опусов Дебюсси и особенно Равеля». Цыганский же элемент позднее «широко и очень органично вошел в музыкальный стиль С. В. Рахманинова» [8: 267]. По аналогии со сказанным, можно утверждать, что Я. Витолс, продолжив традицию русской музыки, ввел ориентальную тему (как цыганские, так и испанские элементы) в латышскую профессиональную музыкальную культуру. Кстати, позднее, уже в Латвии, сам Я. Витолс сочинил «Танцевальную песню цыгана» и «Цыганскую песню» [7: 188, 191]. Восточные мотивы отражены в оркестровой сюите «Драгоценные камни».

Все перечисленные выразительные средства типичны для программной музыки о Востоке Н. А. Римского-Корсакова и его учеников – беляевцев. Под сильным влиянием творчества Учителя, безусловно, находился и латышский композитор, захотевший попробовать свои силы в сфере музыкальной образности Востока, его тематики и сюжетов. О «приношениях» благодарного ученика можно судить, исследуя разные области его деятельности, за ними стояла признательность коллегам и Петербургской консерватории.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1979.

2. *Димитриади Н.* Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1974. Вып. 13. С. 106–125.

3. *Витол Я.* Воспоминания, статьи, письма. Л., 1969.

4. *Vītols, J.* Kora dziesmas Klavieru pavadijuma un a capella [Хоровые песни с фортепианным сопровождением и акапелла]. Rīga, 1961.

5. *Витолинь Е. Я.* Цыганские песни // Календарные обрядовые песни: (латыш. нар. музыка): для пения (соло, ансамбль) без сопровожд / сост. и авт. вступит. статьи Я. Витолинь. Рига, 1973. С. 144–153.

6. *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958.

7. *Гравитис О. Э.* Язеп Витол и латышская народная песня. М.; Л., 1966.

8. *Кандинский А. И.* История русской музыки: учебник для студентов музыкальных вузов / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Т. 2: 2-я пол. XIX века. Кн. 2.: Н. А. Римский–Корсаков. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1984.

9. *Корредор Х. М.* Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.

10. *Чередниченко Т. В.* Цыганская песня. Цыганский романс // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1982. Т. 6. С. 152–162.

11. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

12. *Щербакова Т. А.* Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984.

Сведения об авторах

Альмеева Наиля Юнисовна, канд. искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (*Санкт-Петербург*)

Бартминьски Ежи, доктор хабилитации, профессор Университета Марии Склодовской Кюри (*Люблин, Республика Польша*)

Брославская Татьяна Владимировна, канд. искусствоведения, доцент, зав. Кабинетом истории национальных музыкальных культур Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (*Санкт-Петербург*)

Булатова Динара Айдаровна, этноинструментовед, канд. искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (*Санкт-Петербург*)

Гаджиева Айшат Ахмедовна, хранитель коллекции музыкальных инструментов, научный сотрудник высшей категории Отдела специализированного хранения Российского этнографического музея (*Санкт-Петербург*)

Игнатова Лариса Петровна, канд. искусствоведения, доцент кафедры истории, теории искусств и исполнительства Восточноевропейского национального университета им. Леси Украинки (*Луцк, Украина*)

Калаберда Анна Вячеславовна, канд. культурологии, доцент кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (*Петрозаводск*)

Кулиговски Вальдемар, доктор хабилитации, профессор Института этнологии и культурной антропологии Университета Адама Мицкевича (*Познань, Республика Польша*)

Мациевский Игорь Владимирович, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ, композитор, зав. сектором инструментоведения РИИИ, Засл. деятель искусств Украины и Польши (*Санкт-Петербург*)

Мациевская Виктория Игоревна, музыкант-исполнитель, канд. искусствоведения (*Берлин, Германия*)

Мушкальска Божена, доктор хабилитации, профессор, директор Института музыкологии Вроцлавского университета (*Вроцлав, Республика Польша*)

Никаноров Александр Борисович, кампанолог, канд. искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (*Санкт-Петербург*)

Новак Томаш, доктор хабилитации, профессор Института музыкологии Варшавского университета (*Варшава, Республика Польша*)

Пузейкина Лариса Николаевна, канд. филологических наук, доцент, старший преподаватель кафедры немецкой филологии Санкт-Петербургского государственного университета (*Санкт-Петербург*)

Сень Марина Адольфовна, театровед, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (*Санкт-Петербург*)

Смолюх Лукаш, кандидат искусствоведения, сотрудник Института Оскара Кольберга (*Познань, Республика Польша*)

Тавлай Галина Валентиновна, музыкант-исполнитель, канд. искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (*Санкт-Петербург*)

Тимонен Мария – студентка кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории (*Петрозаводск*)

Фиденко Юлия Леонидовна, канд. искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Дальневосточной государственной академии искусств (*Владивосток*)

Юферев Станислав Петрович, студент II курса кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (*Петрозаводск*)

Ямбердова Татьяна Ивановна, музыкант-исполнитель, этномузыковед, выпускница аспирантуры РИИИ, преподаватель ДМШ им. М. П. Мусоргского, артистка филармонии Центра эстетического воспитания (*Великие Луки*)

Петербург и национальные музыкальные культуры:
К 205-летию Оскара Кольберга: сборник статей
Вып. 5–6

Редактор М. В. Воинова
Подготовка иллюстраций Е. И. Мухин
Нотный набор: М. И. Карпец
Верстка: И. А. Громова
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 01.06.2020
Формат 60x90/16. Бумага Svetocopy
Гарнитура Times
Объем 17,5 усл.-печ. л. Тираж 200 экз.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств