

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

На правах рукописи

Анкуда Татьяна Николаевна

**ТРАДИЦИОННАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЗАПАДНОЙ СМОЛЕНЩИНЫ
В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И СОЗНАНИИ ЕЕ СОВРЕМЕННЫХ НОСИТЕЛЕЙ**

Специальность 5.10.3 – виды искусства (музыкальное искусство)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

Мацеевский Игорь Владимирович

доктор искусствоведения, профессор

Санкт-Петербург

2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА 1. ЭТНОИСТОРИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЗАПАДНОЙ СМОЛЕНЩИНЫ И ТИПОЛОГИЯ ЕЕ НОСИТЕЛЕЙ	25
1.1. Народная инструментальная традиция как детерминанта этнической принадлежности	25
1.2. Личность в системе традиционного инструментализма: реализация принципов когнитивного подхода в условиях полевого исследования	31
1.3. Типология носителей традиции	39
ГЛАВА 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАНТОВ .	50
2.1. О способах преемственности устной инструментальной традиции: обучение и фигура наставника.....	50
2.2. Специфика текстообразования в художественной практике традиционных инструменталистов.....	57
2.3. Рудименты мифологического сознания музыканта как индикатор его принадлежности к традиции.	63
ГЛАВА 3. НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЗАПАДНОЙ СМОЛЕНЩИНЫ: МОРФОЛОГИЯ, ЭРГОЛОГИЯ И ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ.....	72
3.1. Гармонь в творческой деятельности М.Л. Сорочинского, В.А. Демьянова, А.А. Рыбакова и Т.А. Деевой.....	72
3.2. Балалайка, ложки и трещотка в творческой деятельности С.У. Шпаковны	82
3.3. Берестяной рожок, шаркун, двойчатка, гудок, дуда (волынка) в творческой деятельности В. Ю. Платонова	87

ГЛАВА 4. СТРУКТУРНО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЗАПАДНОЙ СМОЛЕНЩИНЫ: ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ	106
4.1. «Завідаўка» и «Барыня» в исполнении и рассуждениях М.Л. Сорочинского: по материалам личной беседы с носителем традиции	106
4.2. Плясовые наигрыши свадебных гармонистов	121
4.2.1. «Свадебка» в исполнении В.А. Демьянова: вопросы жанровой атрибуции....	121
4.2.2. «Падеспань» в исполнении А.А. Рыбакова: жанровая и телесная адаптация .	129
4.3. Opus Posth. Смоленская скрипка: «Камаринская» и «Краковяк» в исполнении Г.Н. Бабынина (по материалам С.В. Пьянковой).....	135
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
Список литературы	151
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	166
Приложение А Рисунок 1. Тамара Афанасьевна Деева играет на гармонии	166
Рисунок 2. Софья Ульяновна Шпаковна играет на балалайке	167
Рисунок 3. Владимир Юрьевич Платонов играет на двойной свирели.....	168
Рисунок 4. Рыбаков Александр Анатольевич играет на гармонии	169
Рисунок 5. Демьянов Виктор Алексеевич играет на гармонии	170
Рисунок 6. Михаил Леонидович Сорочинский играет на гармонии	171
Рисунок 7. Александр Анатольевич Рыбаков играет на гармонии	172
Рисунок 8. Софья Ульяновна Шпаковна играет на ложках (русский способ игры) .	173
Рисунок 9. Софья Ульяновна Шпаковна играет на ложках (белорусский способ игры).....	174
Рисунок 10. Софья Ульяновна Шпаковна играет на трещотке.....	175
Рисунок 11. Владимир Юрьевич Платонов и берестяной пастушеский рожок	176
Рисунок 12. Парные флейты. Талашкино.	177
Рисунок 13. В.Ю. Платонов играет на гудке из своей коллекции	178

<i>Рисунок 14. В.Ю. Платонов играет на дуде</i>	179
<i>Рисунок 15. Г.Н. Бабынин со скрипкой</i>	180
<i>Приложение Б. Авторские нотации на материалах экспедиционных исследований.</i>	
<i>«Завідаука» в исполнении М.Л. Сорочинского.</i>	181
<i>«Свадебка» в исполнении Д.А. Демьянова</i>	184
<i>«Падеспань» в исполнении А.А. Рыбакова</i>	185
<i>«Барыня» в исполнении М.Л. Сорочинского</i>	186
<i>Наигрыш на смоленском берестяном рожке в исполнении В.Ю. Платонова</i>	188
<i>Наигрыш на двойной смоленской свирели в исполнении В.Ю. Платонова</i>	189
<i>Наигрыш на гудке в исполнении В.Ю. Платонова</i>	190
<i>Свадебный наигрыш на дуде в исполнении В.Ю. Платонова</i>	192
<i>«Камаринская» в исполнении Г.Н. Бабынина</i>	194
<i>(нотация по записи из Смоленского архива С.В. Пьянковой)</i>	194
<i>«Краковяк» в исполнении Г.Н. Бабынина</i>	195
<i>(нотация по записи из Смоленского архива С.В. Пьянковой)</i>	195
<i>Приложение В. Список инструментов архива Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства</i>	197
<i>Фото свирелей архива Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства</i>	200

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время традиционная музыка уже не бытует в своей среде так широко и интенсивно, как прежде. Вместе с тем, тысячелетний опыт и выдающиеся творческие достижения традиционных музыкантов – подлинных знатоков и мастеров народного искусства – не только создали неповторимые высокохудожественные творения, но и начертали пути их становления, развития, восприятия и познания. Поэтому, глубокое и целостное изучение традиционного искусства, стремление (в том числе самих носителей) не только сохранять, но и развивать инструментальную традицию в своей художественной, педагогической и просветительской практике (в беседах с учениками и в общении с самым широким кругом носителей традиции и реципиентов) приобретает не только историческую значимость, но также открывает новые перспективы современной художественной деятельности.

Огромное научное и практическое значение приобретает изучение, сохранение и возрождение музыкальных, в особенности инструментальных, традиций, сохраняющих свои исторические формы при всех дальнейших напластованиях и влияниях.

Автором данной работы была предпринята попытка комплексного изучения этнической инструментальной традиции Смоленской области, в особенности западной ее части, прилегающей к современным границам России и Беларуси. Традиционное инструментальное искусство данного региона рассматривается автором как целостная художественная система, исследование которой предполагает неразрывное и синхронное изучение триады *«инструмент – исполнитель – музыка»*¹.

¹ См.: Мациевский И.В. Системно-этнофонический метод в органологии // В пространстве музыки: в 3 т. – СПб., 2011. – Т. 1. – С. 97–106.

Богатейшая инструментальная традиция, на протяжении веков существовавшая на землях Западной Смоленщины, развивалась в тесном взаимодействии с обширнейшим пластом вокально-песенного традиционного искусства, охватывающим календарный и жизненный циклы, эпические и лирические, игровые и трудовые жанры. Самобытный инструментарий этой этностилевой зоны был представлен следующими типами музыкальных инструментов: идиофоны и мембранофоны (коса, трещотки, шаркуны, ложки, бубен и др.); свистковые, амбушюрные и язычковые аэрофоны (назовем наиболее характерные – пастушья труба, рожок, жалейки, свирели, парные флейты (двойчатки), а также волынка (дуда) и гармонь; простые и составные хордофоны (среди них – звончатые гусли, цимбалы, колесная лира, балалайка, мандолина, гитара, скрипка)².

Музыкальная этническая традиция данного региона включала сольное и ансамблевое музицирование. Наиболее распространенными музыкальными инструментами для сольного исполнительства в разные периоды являлись цимбалы, дуда, свирели, скрипка и гармонь. Нередко, в условиях живой исполнительской практики, традиционные музыканты объединялись в самые различные по своему составу и численности ансамбли для совместного

² В области истории этнического музыкального инструментария данного региона существует достаточно обширная литература, которую мы постарались максимально включить в библиографический список и на которую мы намерены неоднократно ссылаться в разных разделах диссертации. Здесь назовем лишь некоторые имена и источники: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / 2-е изд., доп. и перераб. – М.: «Музыка», 1975. – 400 с.; Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.; Привалов, Н.И. Музыкальные духовые инструменты русского народа, в связи с соответствующими инструментами других стран: историко-этнографическое исследование / Н.И. Привалов. – Ч. 2: Свистящие инструменты: очерк истории флейт, в связи с свистящими музыкальными орудиями на Руси // Записки ОРиСА ИРАО. – СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1909. – Т. 8. – Вып. 2. – С. 135–281.; Сурба А.В. Беларуска дуда у кантэкстце усходнеўрапейскай традыцыі: тыпалогія, канструкцыйныя і дэкаратыўныя асаблівасці: аўтарэф. канд. мастацтвазнаўца. – Мінск, 2016. – 28 с.; Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с.; Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные. – Минск: Наука и техника, 1982. – 120 с.

музицирования, в том числе и для исполнения аккомпанирующей партии танцорам и певцам³. Традиционный инструментальный ансамбль, репрезентативный для Западной Смоленщины, – дуэт скрипачей, представляющий собой стабильный однородный состав с четко дифференцированной функцией каждой партии и строго регламентированными отношениями между ними. Дуэт скрипачей, в свою очередь, мог стать «центром притяжения» для других инструментов, объединяя музыкантов вокруг себя в более крупный ансамбль – однородный либо неоднородный, то есть «спонтанный», «случайный» с точки зрения состава⁴.

В настоящее время этническая инструментальная традиция Западной Смоленщины претерпела глубокие изменения. Очевидно, что на сегодняшний день и музыкальный инструментарий, и исполняемая на нем музыка представлены в различной степени сохранности первоначального своего вида и функциональной принадлежности. Сведения о некоторых традиционных музыкальных инструментах и исполняемой на них музыке (музыкальных жанрах, исполнительских стилях и т.п.) современный исследователь может почерпнуть лишь из косвенных свидетельств – этнографических и этномузыковедческих работ исследователей-предшественников, иконографии, народно-поэтического фольклора, музейных и частных коллекций музыкальных инструментов, и,

³ См.: Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. – М.: Советский композитор, 1973. – Т.2. – 424 с.; Kuba L. Slovanstvo ve svých zpěvech: Sborník národních a znárodnělých (významných) písní všech slovanských národů / Pořádal, harmonisoval a vydal Ludvík Kuba: ve 15 kn. – Kniha 6, Č. 1: Písně maloruské, Písně ruské / přeložil J. V. Pardubič; Kniha 6, Č. 2: Písně velkoruské / přeložil J. V. Pardubič. – 1885–1888. – S. 1–191; S. 193–414; Ромодин А. Инструментальные ансамбли русско-белорусского пограничья // Традиции и новаторство в музыке. – Алма-Ата, 1980. – С. 141–143; Ромодин А.В. К проблеме сольного музицирования в искусстве северобелорусских цимбалистов // Вопросы инструментоведения – Вып. 4. – СПб., 2000. – С. 150–152.

⁴ См.: Казанская Т.Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей (на материале инструментального фольклора Смоленской области): дисс... канд. Искусствоведения – М., 1990. – 303 с.; Смирнов Б.Ф. Народные скрипичные наигрыши: записанные на родине М. Глинки / под общ. ред. С.В. Аксюка; предисл. автора. – М.: Сов. композитор, 1961. – 80 с.

конечно, из вербальных свидетельств самих носителей традиции – наших современников. Опираясь на весь корпус доступных знаний о *прошлом* инструментальной традиции, исследователи XXI в. в своих научных изысканиях руководствуются не только стремлением изучить и зафиксировать этническую инструментальную традицию на современной стадии ее бытия, но и потребностью услышать, распознать отголоски исчезнувших музыкальных инструментов и вышедших из практики их ансамблевых сочетаний, обнаружить древние истоки в ныне бытующих (часто значительно трансформированных) жанрах и стилях.

Изучение этнического инструментализма на пограничных территориях, безусловно, дает нам возможность более полного понимания генезиса музыкальной традиции, и шире – эволюционных процессов народного искусства.

Степень изученности проблемы. Регион Западной Смоленщины на протяжении нескольких веков вызывал интерес этнографов, историков, фольклористов и инструментоведов.

Пожалуй, первым исследователем-этнографом можно считать В.Н. Добровольского – российского ученого, уроженца Смоленской губернии. Итогом его научной деятельности явился «Смоленский этнографический сборник в 4-х томах», вышедший в свет на рубеже XIX-XX вв.⁵ Этот фундаментальный труд освещает широчайший спектр социальных и художественных явлений: от народной мифологии, обрядов, специфики семейного уклада и народно-праздничной культуры – вплоть до текстов песен и пословиц. Примерно десятилетие спустя был опубликован также составленный ученым «Смоленский областной словарь»⁶. В целом в этнографических работах В.Н. Добровольского можно заметить явную филолого-культурологическую направленность. Сходный ракурс исследования был избран и

⁵ Добровольский В.Н. Смоленский этнографический сборник: в 4-х томах. – М., 1891–1903.

⁶ Добровольский В.Н. Смоленский областной словарь / сост. В.Н. Добровольский. – Смоленск: тип. П.А. Силина, 1914. – 1022 с.

младшим современником Добровольского – выдающимся филологом-славистом Е.Ф. Карским. Его трехтомник «Белорусы»⁷, включающий карту распространения языков, ныне по праву считается «энциклопедией белорусоведения».

Собиратели песенного фольклора Смоленщины (в том числе ее западных белорусско-этнических регионов) периода конца XIX – начала XX вв. также в некотором смысле были «филологически ориентированы»: М.В. Довнар-Запольский, П. Бессонов, Е.Р. Романов, П.В. Шейн концентрировались прежде всего на словесных, а не собственно музыкальных текстах⁸.

Среди зарубежных исследователей музыкальной традиции данного региона особое место принадлежит чешскому фольклористу, художнику и путешественнику Людвигу Кубе. В его монументальном труде «Славянство в своих песнях»⁹ содержатся сорок две белорусские песни, записанные только в одном населенном

⁷ Карский Е.Ф. Белорусы: монография в трех томах. – Варшава, 1903. – Т. 1. Введение в изучение языка и народной словесности с приложением двух карт. – 466 с.; Карский Е.Ф. Белорусы: монография в трех томах. – Варшава, 1908. – Т. 2. Язык белорусского племени. Исторический очерк звуков белорусского наречия. – 579 с.; Карский Е.Ф. Белорусы: монография в трех томах. – М., 1916. – Т. 3. Введение в изучение языка и народной словесности. Народная поэзия. – 557 с.

⁸ Бессонов П.А. Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. – М.: тип. Бахметьева, 1871. – 274 с.; Шейн П.В. Белорусские народные песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями: с приложением словаря и грамматических примечаний. – СПб: тип. Майкова, 1874. – [4], 566, [2] с.; Романов Е.Р. Белорусский сборник: в 9 вып. – Киев, 1885. – Т. 1. – выпуск 1-2: Песни, пословицы, загадки. – 498 с.; Романов Е.Р. Белорусский сборник: в 9 вып. – Витебск, 1887. – Т. 2. – выпуск 3: Сказки. – 476 с.; Романов Е.Р. Белорусский сборник: в 9 вып. – Витебск, 1891. – Т. 3. Вып. 4: Сказки космогонические и культурные; Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи. – 708 с.; Романов Е. Р. Белорусский сборник: в 9 вып. – Могилев: тип. Губернаторского Правления, 1901. – Т. 4. Вып. 6: Сказки. – 530 с.; Романов Е.Р. Белорусский сборник: в 9 вып. – Вильна: типография «Русский почин», 1910. – Т. 4. Вып. 7: Белорусские народные мелодии: Песни сезонные, обрядовые, игорные, танцы, духовные стихи. – 44 с.; Романов Е.Р. Белорусский сборник: в 9 вып. – Вильна, 1912. – Т. 5. Вып. 8: Быт белоруса; Вып. 9: Опыт словаря условных языков Белоруссии. – 742 с.; Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края. – СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1890-1903.

⁹ Kuba L. Slovanstvo ve svých zpěvech: Sborník národních a znárodnělých (významných) písní všech slovanských národů / Pořádal, harmonisoval a vydal Ludvík Kuba: ve 15 kn. – Kniha 6, Č. 1: Písně maloruské, Písně ruské / přeložil J. V. Pardubič; Kniha 6, Č. 2: Písně velkoruské / přeložil J. V. Pardubič. – 1885–1888. – S. 1–191; S. 193–414.

пункте (!) – д. Даньково (ныне Починковский район Смоленской области), что весьма актуально для нашего исследования. Отмечая обильную орнаментацию (особенно в соло), поражаясь отсутствию тактометрических структур и свободной ритмике (подобное явление он прежде наблюдал только у лужицких сербов), Л. Куба подчеркивал, что белорусские песни представляют собой один из древнейших пластов славянского фольклора, который ему удалось застать во время своих многолетних странствий. Большинство песен его пятнадцатитомной антологии изложено в его авторских аранжировках, близких по стилю П.И. Чайковскому и Н.А. Римскому-Корсакову. Чаще всего Л. Куба предлагал собственные четырехголосные гармонизации песен в виде хоровых обработок, а также клавира, в котором фактура свободно адаптировалась для фортепиано. К сожалению, в результате таких фактурных изменений Л. Куба порой значительно отклоняется от традиционного многоголосия (как, например, это происходит у него с русскими песнями). Тем не менее, важно отметить новаторский для своей эпохи подход Кубы к фиксации музыкального материала. Вновь обращаясь к образцам русских песен, отметим, что, в отличие от современников, которые ограничивались фиксацией только одного голоса многоголосной фактуры, Л. Куба впервые начал записывать – кроме мелодии – дополнительные голоса (подголоски).

Среди отечественных ученых в сфере изучения песенного фольклора Смоленщины – его музыкальной составляющей – одним из первых был Ф.А. Рубцов. Как и В.Н. Добровольский, Ф.А. Рубцов – сам выходец из Смоленских земель. Результатом его многолетней экспедиционной работы стали многочисленные публикации в сборниках народных песен¹⁰, а также статьи по вопросам музыкальной славистики. Среди музыковедов, занимавшихся сбором и последующим нотированием песен Смоленского региона следует назвать С.В. Пьянкову,

¹⁰ Наиболее полный обзор публикаций Ф.А. Рубцова можно найти в статье В. Е. Гусева «Ф. А. Рубцов и песни Смоленщины». – URL: <https://ale07.ru/music/notes/song/npr/smolenskie1.htm> (дата обращения: 21.05.2022 г.).

В.И. Харькова, А.Г. Кудышкину, А.В. Рудневу¹¹. Академический интерес к инструментальной музыке Смоленщины возникает лишь со второй половины XX в. Одна из первых работ – «Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. Глинки» Б. Смирнова¹². Значительный вклад в изучение инструментального наследия Смоленщины внесла этномузыколог, исследователь культуры русско-белорусского пограничья¹³ Е.Н. Разумовская.

В 2004 г. в «Вестнике Российского фольклорного союза» был опубликован каталог аудиозаписей традиционной инструментальной музыки Смоленщины, созданный исследователями Московской государственной консерватории¹⁴. Ценные материалы были собраны во время фольклорных экспедиций, осуществленных коллективом педагогов и студентов Санкт-Петербургской консерватории, результаты которых вошли в серию «Хрестоматия по музыкальному фольклору из экспедиционных коллекций фольклорно-этнографического центра им. А.М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова». Хотя вокальная музыка по-прежнему преобладает и в данной работе, первый выпуск серии содержит также образцы инструментальной музыки календарно-обрядовой сферы¹⁵.

Наиболее ранние наблюдения собственно об *инструментарии* на территории Смоленщины XIX в., сделаны Л. Кубой в первом томе его труда «Путешествие за

¹¹ Там же.

¹² Смирнов Б.Ф. Народные скрипичные наигрыши: записанные на родине М. Глинки / под общ. ред. С.В. Аксюка; предисл. автора. – М.: Сов. композитор, 1961. – 80 с.

¹³ Вопросы культурной маргинальности русско-белорусского пограничья поднимаются в статье Е. Н. Разумовской Плач с «кукушкой». Традиционное необрядовое голошение русско-белорусского пограничья / Славянский и балканский фольклор: Этногенетическая общность и типологические параллели / Отв. ред. Н.И. Толстой. М.: «Наука», 1984, а также в работах петербургских этномузыковедов И. В. Мациевского, Г.В. Тавлай, А.В. Ромодина.

¹⁴ Фольклор Смоленской земли: дискография // Вестник Российского фольклорного союза, 2004. – № 1 (10). – С. 78–89.

¹⁵ Валевская Е.А. Мехнецова К.А. «Календарно-обрядовый фольклор Смоленской области. Инструментальная музыка». Вып.1 (2014) (Диск)

славянской песней»¹⁶. Первое упоминание о музыкальных инструментах данной местности (скрипка и цимбалы) Л. Куба услышал в текстах. Кроме того, ученому удалось обнаружить различного рода свистульки (пастушеские, или так называемые «скотные»). Повстречал он также волынщиков и бродячий клезмерский (еврейский) оркестр с цимбалами. В результате своих исследований Куба пришел к выводу о том, что инструментальная музыка Беларуси бедна по сравнению с богатой и разнообразной певческой традицией¹⁷.

Отдельного внимания заслуживает диссертационное исследование современного этномузыковеда Т.Н. Казанской «Традиционное искусство русских народных скрипачей», посвященное изучению инструментальной традиции игры на скрипке по экспедиционным материалам, задокументированным в экспедициях на Смоленщине¹⁸.

Ансамблевое и сольное искусство игры на цимбалах в том числе и в западно-смоленском ареале всесторонне изучается одним из ведущих исследователей северобелорусской музыкальной традиции петербургским этномузыкологом А.В. Ромодины. В центре внимания его научных изысканий, в том числе и диссертационного исследования «Феномен народного музыканта-солиста и ансамблиста (северобелорусские цимбалисты)»¹⁹ – фигура народного музыканта-инструменталиста, его творческое мышление, осознание им традиции и собственного места в ней. Подобного рода изучение этнической музыкальной, в частности, инструментальной, традиции, с фокусом внимания на личности традиционного

¹⁶ Kuba L. Cesty za slovanskou písní, svazek první, Slovanský západ a východ, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1933.

¹⁷ Там же. – С. 232.

¹⁸ Казанская Т.Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей (на материале инструментального фольклора Смоленской области): автореф. дис. канд. искусствоведения. – Л., 1991. – 31 с.

¹⁹ Ромодин А.В. Феномен народного музыканта – солиста и ансамблиста: Северобелорусские цимбалисты: дис... канд. иск. – Санкт-Петербург, 2004. – 336 с.

музыканта видится нам одним из наиболее перспективных направлений современной этномузыкологии.

Инструментарий, релевантный для изучаемого нами региона, рассматривается выдающимся белорусским этномузыковедом И.Д. Назиной в двухтомном собрании, посвященном белорусскому народному инструментарию всех типов, согласно классификации Хорнбостеля – Закса²⁰. Несомненно, полезным для нашего исследования источником является также Атлас музыкальных инструментов, составленный К.А. Вертковым, Г.И. Благодатовым, Э.Э. Язовицкой в ЛГИТМиК (ныне – РИИИ)²¹. Традиционные инструменты в связи с народной обрядовостью и звукоидеалом рассматриваются в работе минского этномузыковеда А.В. Скоробогатченко²². Отдельные инструменты представлены также в работах Н.И. Привалова²³, Н.И. Никифоровского²⁴, А.В. Сурбы²⁵, М.И. Имханицкого²⁶, Н.А. Кравцова²⁷, О.И. Спешиловой²⁸ и др.

²⁰ Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с.; Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные. – Минск: Наука и техника, 1982. – 120 с.

²¹ Вертков К.А., Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Государственное музыкальное издательство. – 1963. – 273с.

²² Скоробогатченко А.В. Белорусский музыкальный фольклор: инструментальная традиция: в 2-х частях / Мин. Инт. Культуры. – Минск, 1990. – Ч. 1. – 159 с.; Ч. 2. – 154 с.

²³ Привалов Н.И. Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. – СПб, 1904. – 36 с.

²⁴ Никифоровский Н.Я. Очерки Витебской Белоруссии. II. Дудар и музыка. – М., 1892. – 170–202 с.

²⁵ Сурба А.В. Беларуская дуда у кантэксте усходнееўрапейскай традыцыі: тыпалогія, канструкцыйныя і дэкаратыўныя асаблівасці: аўтарэф. канд. мастацтвазнаўца. – Мінск, 2016. – 28 с.

²⁶ Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.

²⁷ Кравцов Н.А. Пути развития хроматических клавиатур гармоник // Альманах «Искусство – зеркало культуры». – Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 1999. – С. 58–83.

²⁸ Спешилова О.И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: автореф. дис. канд. искусствоведения. – Уфа, 2006. – 22 с.

Уникальные наблюдения и критические замечания, касающиеся инструментария, принадлежат одному из родоначальников этнографического и искусствоведческого направления в отечественной органологии К.В. Квитке²⁹.

Подводя итог данной историографии, следует отметить, что в значительной части этнографических и этномузыковедческих трудов, о которых шла речь выше, исследователи сосредотачивались, в первую очередь, на сборе информации (артефактов, аудиозаписей и их нотаций). Вербальным же свидетельствам информантов не всегда уделялось должное внимание. Кроме того, долгое время основной научный интерес фокусировался прежде всего на песенной традиции изучаемого нами региона, в то время как инструментальная его культура так и не стала объектом специального целостного монографического исследования или диссертационной работы.

Актуальность исследования. На сегодняшний день несомненно важным в изучении этнической инструментальной традиции данного региона на современном этапе ее существования является выявление *архаичного* и *привнесенного* (трансформированного) в материалах, фиксируемых во время непосредственного общения с носителями традиции. Так, предложенная автором *типология хранителей традиционного инструментального искусства* Западной Смоленщины предоставляет возможность такого рода аналитической идентификации традиционного музыканта как носителя того или иного типа традиции по критерию профессиональной преемственности, что впоследствии становится определяющим фактором достоверности музыкального и вербального материала, фиксируемого от него во время полевого исследования.

Несомненно, актуальным и новым в контексте названной тематики в представленном ныне исследовании автора является обращение к *творческой*

²⁹ Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. – М.: Советский композитор, 1973. – Т.2. – 424 с.; Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. – М.: Советский композитор, 1971. – Т.1. – 384 с.

личности музыканта-носителя инструментальной традиции Западной Смоленщины, а также ее *традиционным реципиентам (слушателям-знатокам, их вербальным свидетельствам)*. Фиксация целостной *музыкально-теоретической системы* знаний традиционных музыкантов: *их собственной* теории и терминологии, способов игры и обучения, хранения и транспортировки музыкального инструментария, эстетических предпочтений и тех факторов, которыми они обусловлены, принципам формообразования исполняемой ими музыки и т.д., опирается на *когнитивный* и *социо-психологический методы* исследования.

Объект исследования – традиционная инструментальная культура Западной Смоленщины.

Предмет исследования – традиционный музыкальный инструментарий, инструментальная музыка во всем многообразии ее жанров и форм, роль и типология личности носителя и реципиента инструментальной традиции в их системной взаимосвязи.

Цель исследования – выявить специфику традиционного инструментализма данного региона, представить целостную систему характеристик инструментальной музыкальной традиции Западной Смоленщины.

Для достижения поставленной цели требуется решить следующие **задачи исследования**:

- 1) рассмотреть этноисторическую специфику традиционной инструментальной культуры Западной части Смоленской области;
- 2) выявить роль личности носителя традиционного инструментального искусства;
- 3) определить тип носителей инструментальной традиции исследуемого региона в соответствии с разработанной авторской типологией;
- 4) изучить и представить весь комплекс традиционного музыкального инструментария Смоленщины;

5) определить жанры и формы традиционной инструментальной музыки, согласно исследовательскому анализу и с учетом эстетики и теории традиционных музыкантов.

В качестве методологической и теоретической основ диссертации представлены комплексный подход к изучению традиционной инструментальной культуры, полевое исследование, а также исторический, структурно-типологический, социо-психологический, системно-этнофонический, комплексно-апробационный и когнитивный методы инструментоведческого и этномузыковедческого исследования.

Поскольку музыкальная этнография (и этномузыкознание) как самостоятельная область науки является достаточно поздним ответвлением гуманитарного знания, то и адекватные методы исследования сформировались лишь к концу XIX – началу XX в., прежде всего в связи с наиболее точным пониманием объекта исследования – народного художественного творчества как сложного **полифункционального синкретического явления**. Условием развития этномузыкологии как науки в XX в. стала дифференциация в ней различных областей знания; традиционное этническое творчество стало осознаваться как сложный музыкально-инструментально-драматический комплекс, что, в свою очередь, явилось основанием для признания необходимости применения своего рода «стереоскопической оптики» для его изучения – то есть *комплексного* подхода³⁰.

Эффективное исследование этнической музыкальной, и, в частности, инструментальной, традиции, не ограничивается лишь описанием **музыкального инструмента** и указанием ареала его распространения; внимание этноорганологов теперь направлено также и к **исполнителю-носителю традиции** (его специфическим личностным характеристикам, самовосприятию, социальному

³⁰ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О.В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 107, 93.

статусу, вопросам соответствующей теории и эстетики собственной исполняемой им музыки, способам передачи традиции), к *окружающей его среде* (целостной традиционной культуре, включающей в себя в том числе предметы быта, игрушки, орнаментику, костюмы) и *социуму* (жизненному укладу, этикету, этническим особенностям традиции, ее истории)³¹.

Подобный ракурс изучения этнической инструментальной традиции впервые в отечественной и мировой науке был сформулирован К.В. Квиткой, идеи которого получили свое развитие в *системно-этнофоническом* методе в органологии, сформулированном ведущим Санкт-Петербургским этномузыковедом И.В. Мацеевским. По его утверждению, становление системно-этнофонического метода в органологии – «...это естественный этап современной науки, все более стремящейся к многостороннему пониманию сложно и высокоорганизованной системы художественной культуры во всех ее разнообразных проявлениях»³². Этот метод напрямую связан с системным подходом; главной его задачей декларируется «выявление сути функционирующей системы в реальной среде бытования, в процессе становления и развития»³³. *Системно-этнофонический метод* способствовал возникновению ряда новых исследовательских направлений, важнейшими из которых являются *комплексно-апробационный* и *когнитивный* подходы к исследованию.

Наиболее полно *комплексно-апробационный* подход реализуется при перманентной, многолетне осуществляемой экспедиционной работе, во время которой исследователь непосредственно входит в саму систему этнической культуры, не только непосредственно обучаясь приемам и технике игры у традиционных

³¹ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О.В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацеевский]. – СПб., 2021. – С. 107–108.

³² См.: Мацеевский И.В. Системно-этнофонический метод в органологии // В пространстве музыки: в 3 т. – СПб., 2011. – Т. 1. – С. 105.

³³ Там же.

музыкантов, но постигая жанровую систему, принципы формообразования и особенности становления и артикуляции изучаемой этнической музыки, эстетические и поведенческие каноны музицирования в данной среде, а также способы передачи традиции. При таком подходе представляется возможным и эффективным решение проблем *когнитивной этномузыкологии* — в первую очередь, в вопросах изучения *художественного мышления* и, в частности, *особых типов «языков искусства»*, а также *процессов смыслообразования в художественном творчестве и восприятии*³⁴.

Выделим главные постулаты когнитивного подхода к изучению представленной нами в работе этнической инструментальной традиции:

1) анализируя творческие практики смоленских музыкантов, мы опираемся на имманентные рассматриваемой традиции теоретические основы и эстетические критерии;

2) текст (в широком понимании) традиционного произведения должен интерпретироваться как множество самостоятельных разнозначных версий, без опоры на некий абстрактный «инвариант», который может быть выделен из всевозможных реальных версий;

3) при изучении творческой деятельности традиционных музыкантов ни в коем случае не следует игнорировать социокультурный контекст (этнические особенности, воспитание, общественный уклад, поведенческие нормы и т.п.)³⁵.

Подобный набор подходов и методов актуален для современных, как отечественных, так и западноевропейских этномузыковедов, научные искания которых направлены на анализ материала *с опорой на комплекс знаний и воззрений*

³⁴ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 108–109.

³⁵ Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. – №. 3. – С. 94.

самих носителей традиционной культуры, включающий их собственные эстетику, теорию и терминологию³⁶.

Более того, изложенные нами выше идеи и концепции выходят за рамки собственно этноорганологии, охватывая гораздо более широкую научную перспективу народного звукотворчества и природу музыкального мышления в целом. Так, для нашего исследования видятся актуальными воззрения ученых, направленные на *личностный фактор* в традиционной музыке – как в материальном, так и в духовном (интеллектуальном) его аспектах. Исходя из этого, в вопросах, касающихся восприятия, самовосприятия, художественного мышления традиционного музыканта, а также процессов *музыкальной коммуникации* между человеком и слушателем, человеком и орудием звукотворчества, человеком и нематериальным запредельным миром все более очевидной становится потребность в *междисциплинарной направленности* нашего исследования. Так, нами была предпринята попытка *экстраполяции* знаний ученых, представителей *точных наук – когнитивной лингвистики, нейробиологии, современной физики, акустики, прикладной математики, бионики*³⁷. При этом, обращение к научному инструментарию

³⁶ Johnson, H. An ethnomusicology of musical instruments: form, function, and meaning [Текст] / H. Johnson // Journal of the Anthropological Society of Oxford-online 26 (3). – January 1995. – P. 257-269; Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Second Edition. – Oxford University Press, 2008. – 325 p.; Merriam A. P. The Anthropology of Music. Evanston, 1964. – 358 p.

³⁷ Бажанов В.А., Краева А.Г. Музыка в фокусе современной нейронауки // Онтология, Эпистемология, Логика. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-fokuse-sovremennoy-neuronauki> (дата обращения: 24.04.2020г.); Алдошина И.А. Основы психоакустики. – URL:<https://www.klex.ru/6n5> (дата обращения: 15.09.2021); Гельмгольц, Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц; перевод с третьего немецкого издания М.О. Петухова. – Изд. 2-е. – Москва: URSS, cop. 2010. – 584 с. ; Фаликман М. Когнитивная наука: основоположения и перспективы // гл. ред. В. Анашвили. – М: Гайдара, 2014. – ЛОГОС #1 (97). – 247 с.; Франц С.В., Дубровская Е.А. Генезис понятия «сознание» в истории философии: от античности до Нового времени. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-ponyatiya-soznanie-v-istorii-filosofii-ot-antichnosti-do-novogo-vremeni/viewer> (дата обращения: 12.05.2020 г.); Черниговская Т.В. Творчество как предназначение мозга. Философия творчества: материалы Всероссийской научной конференции, 8-9 апреля 2015 г., Институт философии РАН, г. Москва / Под ред. Н.М. Смирновой и А.Ю. Алексева. – М.: Интелл, 2015. – 476 с.; Adamatzky A. Language of fungi derived from their electricalspiking activity // Royal

«чужой» дисциплины в нашем исследовании носит *локальный характер* и мотивировано стремлением к достоверному и наиболее полному *комплексному* изучению феномена этнического инструментального звукотворчества.

Основными материалами исследования являются сведения, полученные от самих исполнителей – традиционных музыкантов и их реципиентов – в процессе непосредственного общения во время экспедиций, проведенных автором данной работы в период с 2017 по 2021 гг.

Научная новизна исследования. В соответствии с избранной автором методологической базой диссертационного исследования этническая инструментальная традиция Западной Смоленщины изучается *с существенным учетом позиции самого носителя традиции* – народного музыканта. Особое внимание в диссертации направлено на *личность традиционного музыканта*, его *вербальные* свидетельства, которым ранее не уделялось достаточно пристального внимания. Именно на основе устных высказываний традиционных музыкантов нами *были выявлены их уникальные теоретические положения*, некоторые из которых были *зафиксированы* нами *впервые*.

Так, в данной работе автором приведены *теоретические и эстетические воззрения* носителей традиционного искусства Смоленщины, касающиеся: *способов передачи* традиции; *морфологии звукового орудия*; *эргологических и музыкально-стилевых концепций* традиционного инструментализма данного региона, особенностей *художественного мышления* музыканта.

В данном диссертационном исследовании автором *зафиксированы уникальные свидетельства традиционных музыкантов*, касающиеся представлений и

верований, присущих музыкантам архаичных слоев этнической инструментальной традиции данной местности. Так, некоторые *свидетельства мифологического мировосприятия* информантов истолковываются нами как рудименты мифологического сознания: восприятие звукового орудия как посредника между человеком и нематериальным миром, сакрализация места хранения музыкального инструментария и игрового пространства, наделение звукового орудия (составных его частей, материала изготовления) апотропеическими свойствами и т.д. Также, нами приведены *уникальные свидетельства* информантов данного региона о собственном *трансцендентном опыте общения* с нематериальным миром.

Автором данной работы *впервые обращено внимание на специфику построения взаимоотношений*, способы достижения взаимопонимания *между исследователем и традиционным музыкантом* в ходе полевого исследования. *Генерализующим методом построения взаимоотношений с информантами* нами постулируется необходимость *взаимной эмпатии*; в работе приведены *рекомендации* по ее достижению в непосредственном общении с традиционными музыкантами.

Сущностно важное значение имеет предложенная нами *типология носителей традиции*, основанная на *критерии профессиональной преемственности*. Определение типа информанта-традиционного музыканта предполагает возможность *разграничения архаичного и привнесенного* как в музыкальном творчестве, так и в устных свидетельствах народных музыкантов.

В работе представлены *авторские нотации исполняемой музыки*, записанной в непосредственном общении традиционными музыкантами в ходе собственных полевых экспедиций 2017 – 2021 гг. В ходе аналитической работы с зафиксированными автором аудио и видеозаписями игры традиционных музыкантов, нами фиксируются *специфические особенности способов игры, держания инструмента, посадки исполнителя, его художественного мышления и особенностей формообразования исполняемой музыки*.

Также, несмотря на то, что исследуемый нами регион и в прошлом, на протяжении веков вызывал научный интерес у исследователей этнической музыкальной традиции, сведения о традиционной инструментариим Смоленщины, в разрозненном виде содержащиеся в работах белорусских и русских ученых, до настоящего момента не стали объектом целостного диссертационного исследования, в том числе и посвященного изучению современного этапа существования инструментальной традиции.

Теоретическая и практическая значимость. Материалы и результаты диссертационного исследования могут быть применены при составлении курсов лекций по инструментоведческим дисциплинам на соответствующих кафедрах и отделах высших и средних музыкальных учебных заведений. Отдельные аспекты исследования (в частности, особые техники игры на традиционных музыкальных инструментах) могут быть востребованы в художественной практике различных творческих коллективов. Данное диссертационное исследование обогащает методологическую базу современной этноорганологии, развивает идеи петербургской инструментоведческой школы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Инструментальная музыка Западной Смоленщины представляет собой яркую и своеобразную сферу традиционного искусства начала XXI века, обладающую давними художественными традициями и при этом активно функционирующую в современной культуре.

2. В инструментальной музыкальной культуре Западной Смоленщины сосуществуют как давние, исконные формы и жанры традиционного искусства, так и разного рода новации, возникающие вплоть до настоящего времени.

3. Активное функционирование традиционного инструментализма в значительной степени обеспечивается не только культурными потребностями окружающей слушательской среды разных поколений, но и творчески-действенными, в том числе поисковыми, позициями музыкантов, их эстетическими и музыкально-

стилевыми воззрениями, рожденными и развивающимися в процессе их художественной практики – как на уровне исполнительства, так и в беседах со своими традиционными слушателями.

4. Успех в постижении тайн художественного мышления традиционного музыканта обусловлен установлением глубокой осознанной эмпатии между традиционным народным музыкантом и диссертантом – не только исследователем, но и действующим исполнителем-инструменталистом.

5. Восприятие звукового орудия как медиатора между материальным и нематериальным миром, а также собственный трансцендентный опыт современных народных музыкантов трактуется нами как рудиментарный признак мифологического сознания носителей традиции более архаичных времен.

6. В настоящее время для инструментальной традиции изучаемого региона характерны трансформации ряда бытующих жанров. Причины данного явления – изменение жизненного уклада и эстетико-вкусовых предпочтений современных слушателей. Среди наиболее жизнестойких жанров – свадебные и плясовые наигрыши.

7. Традиционное музыкальное искусство Западной Смоленщины, его инструментарий, жанры, формы, стилевая специфика инструментальной и вокально-инструментальной музыки, включая язык песенных фрагментов, традиционная музыкальная терминология, равно как и язык бытового и профессионального общения традиционных музыкантов, позволяют определить искусство данного региона как феномен, относящийся к белорусским этнокультурным маргиналиям.

Апробация работы. Основные положения и результаты диссертационного исследования были представлены в докладах автора на международных конференциях, среди которых – «Фольклор как объект междисциплинарного изучения. К 100-летию со дня рождения В.Е. Гусева» (Санкт-Петербург, РИИИ, 16-17 мая 2018 г.), XIII Международный инструментоведческий конгресс «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, РИИИ, 23-25 ноября 2020 г.), V Международный научный

конгресс «Фольклор народов России и стран СНГ» (Санкт-Петербург, РИИИ, 12-16 ноября 2020 г.), Вторая международная научно-практическая конференция «Искусство звука и света» (Санкт-Петербург, РИИИ, 18-20 октября 2021 г.), Международный культурный форум «Россия-Беларусь: духовное пространство и искусство – история и современность» (Минск – Санкт-Петербург, 11-14 октября 2021 г.), Международный научно-практический форум «Петербургская школа инструментоведения: история, традиции, перспективы» (Санкт-Петербург, 29 ноября – 1 декабря 2021 г.), IV Международная научно-практическая конференция «Народная музыка сквозь века и границы: проблемы музыкальной ареалогии и источниковедения» (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 17 – 20 октября 2024 г.), Всероссийская научно-практическая студенческая конференция-конкурс «Молодежь. Фольклор Наука», диплом лауреата третьей степени (Москва, 13 декабря 2024 г., Московский государственный институт культуры). Тезисы докладов опубликованы в сборниках материалов конференций. Результаты диссертационного исследования нашли отражение в семи научных публикациях, три из которых размещены в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Диссертация обсуждалась на секторе инструментоведения Российского института истории искусств.

Объем и структура работы. Диссертация содержит четыре исследовательские главы, подразделяющиеся на параграфы, введение, заключение, библиографический список из 129 наименований и приложения. Общий объем работы – 206 страниц, из которых основной текст составляет 150 страниц. В Приложении включены фотографии традиционных музыкантов и нотации, выполненные автором диссертации по материалам собственных экспедиционных исследований.

ГЛАВА 1. ЭТНОИСТОРИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЗАПАДНОЙ СМОЛЕНЩИНЫ И ТИПОЛОГИЯ ЕЕ НОСИТЕЛЕЙ

1.1. Народная инструментальная традиция как детерминанта этнической принадлежности

Инструментальная традиция Западной Смоленщины представляет собой сложный и своеобразный феномен и в историческом, и в этносоциальном плане. Исследуемый нами регион, находящийся ныне на стыке двух государственных образований – Российской Федерации и Республики Беларусь, является по своей сути белорусской этнической маргинальной территорией, когда этническая группа населения в силу политических преобразований находится на территории иного государства³⁸.

В ходе истории административные границы Смоленщины не раз претерпевали различные изменения. Смоленщина входила в состав Великого княжества Литовского и Речи Посполитой (в результате завоевания в XVII в. Смоленск вышел из состава Речи Посполитой и был присоединен к Российскому государству). В советский период Белорусская народная республика и Белорусская ССР претендовали на включение в свой состав смоленских земель. Так в 1918 г. Смоленск на пять дней стал первой столицей БССР. В 1924 г. вопрос о возвращении белорусских этнических территорий поднимался в правительстве (ЦИК) СССР. Вплоть до первой половины XX в. на территории Смоленщины существовали просветительские организации,

³⁸ См.: Ширяев Е.Е. Русь белая, Русь черная и Литва в картах. – Минск: Наука и техника, 1991. – 119 с.

целью которых было сохранение и развитие белорусской культуры, а в местных общеобразовательных школах преподавали белорусский язык³⁹.

В настоящее время, в результате проведенной идеологической работы по достижению патриотических целей, всяческое, казалось бы, очевидное проявление культуры белорусского этноса в большинстве случаев трактуется исследователями как «белорусское влияние», а сам регион характеризуется как «западная окраина русских этнических территорий». Однако подобный – сторонний – взгляд на исследуемый регион может повлечь за собой ряд недоразумений и неточностей. Самым очевидным примером являются трактовки текстов белорусских народных песен, публикуемых в сборниках в русской транслитерации с частой потерей их действительного фонетического звучания, определяемых как диалектная форма русского языка.

В связи с этим следует отметить, что вплоть до начала XX в., согласно этнографическим картам (в том числе – «Этнографической карте белорусского племени» академика Е.Ф. Карского, изданной в 1903 г.), территория Смоленщины безоговорочно обозначалась как область белорусского языка⁴⁰. Стоит все же упомянуть, что в ряде случаев правильность произношения того или иного слова оговаривается составителями. В этом смысле хорошим примером является сборник уроженца этих земель Ф.А. Рубцова с обстоятельным предисловием Е.В. Гусева, характеризующим этноисторическую специфику музыкальной традиции данной местности⁴¹, так же, как и Смоленский этнографический сборник В.Н. Добровольского⁴², составленный с наивысшей степенью деликатности в отношении языка.

³⁹ Мацневский И.В. Инструментальная музыка и этноисторическая идентификация: самосознание и традиция // Musicology. Serbian Academy of Sciences and Arts, 2007. – №7. – С. 158–159.

⁴⁰ Е.Ф. Карский Этнографическая карта белорусского племени. – URL: https://archives.gov.by/wp-content/uploads/files/karski/29_2686_karta.jpg (дата обращения: 28.02.2022 г.).

⁴¹ Рубцов Ф.А. Русские народные песни Смоленской области: в записях 1930-1940 -х гг. / сост., расшифр., коммент. Ф. Рубцова. – Л.: Сов. Композитор, 1990. – 160 с.

⁴² Добровольский В.Н. Смоленский этнографический сборник: в 4-х томах. – М., 1891–1903.

В более общем смысле изучение и этноисторическая интерпретация пограничных территорий является актуальной проблемой для современных исследователей разных отраслей науки. Так, согласно культурологу С.В. Донских, с конца XX в. в мировой науке были выделены два основных подхода: российская (постсоветская) *лимология* (*научная дисциплина, изучающая функцию границ*) и «западная» *социология пограничья*. Если для первого подхода характерным является акцент на проблемах демаркации (разграничение территории), то для второго⁴³ – специфические особенности межкультурных контактов, в том числе и *типология личности* «человека пограничья»⁴⁴. В нашем исследовании акцентирование внимания на корректной идентификации культурного наследия белорусского этноса обусловлено не стремлением к некой «титулованности», а необходимостью достоверности исследования и научной интерпретации. Так С.В. Донских справедливо отмечает, что «...белорусская идентичность является “неуловимой” для исследователей, мыслящих в традициях хрестоматийного [...] “гомогенного этнолингвистического национализма”»⁴⁵.

В ходе нашего исследования уже при непосредственном общении с носителями традиции их этническая принадлежность проявляется в речевой характеристике – используемой ими фонетике (твердое [ч], мягкое [ц], фрикативное [г]) и лексике (белорусские слова в чистом виде – «пайшоў», «сыграў», «перабор» и т. д.). Сами этнофоры (носители традиции) обращают внимание на речевые различия и даже указывают местности, где преимущественно говорят «як мы» или иначе. Михаил Леонидович Сорочинский (гармонист из д. Добрино Духовщинского района Смоленской области) во время нашего экспедиционного исследования 2021 г.

⁴³ Согласно автору статьи, на которую дается ссылка, второй подход характерен для белорусских исследователей.

⁴⁴ Донских С.В. Пограничье как проблема современной белорусской науки // Народы, культуры и социальные процессы на пограничье: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Гродно, 22-23 февр. 2010г.) / ГрГУ им. Я. Купалы [и др.]; редкол. Е. М. Бабосов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2010. – С. 103.

⁴⁵ Там же.

рассказывал так: *«Разговор отличался... Вот у нас как-то старики больше “ч” говорили – (произносит твердый звук [ч], характерный для фонетики белорусского языка) [...], а вот у них [этнически русских – Т.А.] как-то разговор отличался (указывает в восточном направлении д. Подвязые Гагаринского района Смоленской области): больше как-то [г] говорили [то есть не фрикативное, а взрывное – Т.А.], как «под городской», не “Падвязые”, а “Пад`вязые”, не “когда”, а “када” – “акали” как-то... вот, видишь как».*

Наряду с языковыми (лексическими, фонетическими) характеристиками мощным *идентифицирующим фактором* белорусской этнической культуры является также сам *традиционный музыкальный инструментарий*. Один из характерных примеров – факт бытования на этих землях парной флейты, согласно свидетельствам, задокументированным К.В. Квиткой⁴⁶, а также сообщениям нашего информанта – традиционного инструменталиста и музыканта-исследователя В.Ю. Платонова (из г. Десногорска, Смоленской области), именуемой как двойная флейта *«двойчатка»*. В настоящее время в творчестве В.Ю. Платонова – популяризатора этнической инструментальной традиции данной местности – этот инструмент, наряду со смоленским берестяным пастушеским рожком, стал своеобразной *«эмблемой»* инструментальной – и, в особенности, западной – традиции Смоленщины. Говоря об этих инструментах, один из ведущих отечественных инструментоведов И.В. Мацеевский, внимание которого было в том числе обращено к этнической инструментальной традиции на *пограничных территориях*, отмечает следующее: *«...типовой пастушеский рожок [...] распространен как во всех белорусских регионах, так и у многих других народов, в этногенезе которых, наряду с балтским, существенное место принадлежит финно-угорскому субстрату (в том числе литовцев, латышей, русских, не говоря уже о карелах, вепсах и других прибалтийских финнах). Здесь же и характерные восточно-белорусские парные флейты с нескрепленными*

⁴⁶ Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. – М.: Советский композитор, 1973. – Т.2. – С. 218–247.

трубками – двойчатки, свирели и т. п., территория распространения которых на восток не идет дальше Смоленщины»⁴⁷.

«Эхо» белорусской этнической культуры слышится и в *названиях составных частей музыкальных инструментов*. Так, по свидетельству нашего информанта – музыканта-энтузиаста В.Ю. Платонова, стволы парной флейты называли «дзеўка і малец», а грифные отверстия – «перабірки». Народное название составных частей гармонии («бас и скрипка») – свидетельство-воспоминание об угасшей ансамблевой традиции данной местности. Как говорит гармонист Михаил Леонидович Сорочинский (д. Добрино Духовщинского района Смоленской области): «Мастера по-другому называли, но мы говорили – “скрипка”, как скрипка подыгрывает басу». Следует отметить, что исчезновение из народного употребления скрипки совпадает с границами *перехода белорусских говоров в великорусские* «на север и восток от Невеля и Себежа к Великим Лукам и Пскову и резкой границей между зонами названных говоров, разделяющей Западную и Восточную Смоленщисмирновну»⁴⁸. Возвращаясь к вопросу характера распространения традиционного этнического инструментария, стоит упомянуть *знаковый* для белорусского этноса инструмент – цимбалы, – предел бытования которых на этих землях (с северо-восточной стороны) совпадает с границами исторической 1-й Речи Посполитой⁴⁹.

Помимо собственно инструментов этнорепрезентирующим фактором может являться и *манера исполнения*. В одной из экспедиций в Руднянский район Смоленской области музыкант Софья Ульяновна Шпаковна, играя на ложках, продемонстрировала два различных способа игры на этом инструменте, идентифицируемых И.Д. Назиной как «русский» и «белорусский»⁵⁰.

⁴⁷ Мациевский И.В. «Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: белорусский феномен». // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, 2010. – №4. – С. 83.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. – С. 12.

Однако, учитывая сказанное выше, здесь стоит отметить высказывания традиционных информантов о *жанровой принадлежности* своей музыки. Вспоминая знаковый для своей местности плясовой наигрыш, Михаил Леонидович говорил так: «...белорусскую польку мы не играли, мы над “Завидаўку” плясали». Вспоминая о ритуально-обрядовых практиках этих земель, информанты исключают традиционный белорусский (восточнославянский) праздник Купалье, гармонист Михаил Сорочинский так комментирует отсутствие этого праздника в их местности: «*Не, не знаю откуда это взяли. Купалье тут сильно не было. Получалось вот Пятровский пост... Ивана Купала в пост... а в пост обычно на гармоні не играли, во баба на меня говорила: “Грех – считали!”*».

В большинстве случаев вопрос национального самосознания не то, что бы не стоит, но... – в ответах народных музыкантов – он нивелируется до аргументации: «*Ну тут жа блізка к Беларусі!*». Однако для исследователей, владеющих белорусским языком и знакомых с наследием белорусской культуры, всяческого рода проявления белорусского этноса очевидны, вопреки всеобщей тенденции к таким обобщениям, таким как «славянские народы» или «русские окраины». С. В. Донских в своей статье справедливо замечает: «Образно говоря белорусский подход к изучению пограничья [...] детерминирован не столько стремлением понять другого, сколько желанием “обрести себя”»⁵¹.

Таким образом, можно условно обозначить нынешнюю ситуацию как *этнокультурная диффузия*. Но, возможно, лучшим термином был бы *палимпсест* – древняя рукопись на пергаменте, написанная по смытому или соскобленному тексту. Как, чтобы увидеть первый слой палимпсеста (многослойного текста), нужны особые приборы – некий «рентгеновский луч» – так ***инструментальная традиция является***

⁵¹ Донских С.В. Пограничье как проблема современной белорусской науки // Народы, культуры и социальные процессы на пограничье: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Гродно, 22-23 февр. 2010г.) / ГрГУ им. Я. Купалы [и др.]; редкол. Е.М. Бабосов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2010. – С. 103.

«светом, идентифицирующим этническую принадлежность сквозь все последующие исторические напластования на «пергаменте памяти культуры».

**1.2. Личность в системе традиционного инструментализма:
реализация принципов когнитивного подхода
в условиях полевого исследования**

В ходе наших полевых исследований 2017 – 2021 гг. профессиональным и этическим ориентиром автора стали подходы, выработанные отечественными и зарубежными этномузыковедами XX начала XXI в., – от К. Квитки и А. Мерриама до представителей петербургской этноорганологической школы. Всех этих ученых объединяет осознание тесной взаимосвязи всех элементов системы «Инструмент – Исполнитель – Музыка» с генерализующей ролью носителя традиции – человека-творца. Обращение к человеку, осознание личностного фактора происходит в XX в., хронологически совпадая с радикальными изменениями научно-мировоззренческих парадигм; в этот период, в противовес академической науке прошлого, во главу угла становится *гуманитарный подход*. С середины XX в. в западноевропейской и отечественной этномузыкологии внимание исследователей впервые направленно обращается к *личности носителя* музыкальной традиции, вследствие чего актуальными становятся исследования на пересечении *социокультурной антропологии и этномузыкологии*, а также определяется новый ракурс изучения традиционной культуры: художественное явление исследуется в тесной взаимосвязи с изучением специфики творческой личности, а также окружающей среды и традиционного общества⁵². В это же время музыкальный инструмент все более четко

⁵² Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 97.

осознается учеными как *важный элемент сложного полифункционального синкретического явления* – народного художественного творчества⁵³. Более ранние работы, посвященные этнической музыкальной (в частности, инструментальной) традиции, содержали описание инструментов, способы звукоизвлечения на них, нотные записи инструментальной музыки и указания на ареал ее распространения. Проблема *мышления, восприятия и самовосприятия* музыки, производимой *человеком* — носителем традиции, в известной степени, игнорировалась⁵⁴.

К.В. Квитка (1880–1953)⁵⁵, один из основоположников отечественной музыкальной этнографии, впервые обратил внимание ученых на тот факт, что для эффективного органо-логического исследования только фиксации, строения инструментария, даже с приведением нотации исполняемой на нем музыки – недостаточно. Музыкальный инструмент должен изучаться в тесной взаимосвязи с исследованием творческой *личности* музыканта-исполнителя, а также окружающим его обществом. По К.В. Квитке музыкальный инструмент – *носитель звукового мышления народа*⁵⁶. Обращая внимание органо-логов на личность традиционного музыканта-исполнителя, ученый выявил новые музыкально-психологические и музыкально-социологические проблемы этномузыкального знания и внес ценный вклад в формирование *этноорганологии* как самостоятельной области науки. Сущностно новый подход К.В. Квитки к изучению традиционной инструментальной музыки

⁵³ Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. – №. 3. – С. 87.

⁵⁴ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О.В. Колганова; отв. ред. И.В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 97.

⁵⁵ Идеи К.В. Квитки в полной мере стали достоянием широкой академической общественности только в 1973 г., когда в московском издательстве «Советский композитор» был опубликован его двухтомник «Избранные труды» (под редакцией П. Г. Богатырева) с комментариями В.Л. Гошовского.

⁵⁶ Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. – №. 3. – С. 87.

отражен в представленной ниже схеме⁵⁷ (Рисунок 1), где музыкальный инструмент трактуется в тесной взаимосвязи с жизнью народа, с личностью музыканта-исполнителя (его социальным статусом, оценкой и восприятием в глазах общества, самовосприятием и т. п.)⁵⁸.

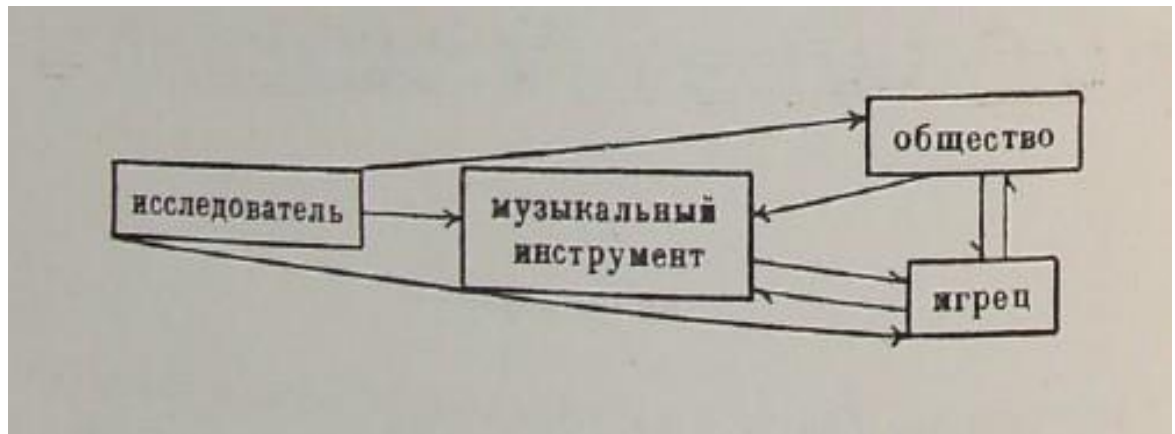


Рисунок 1. Схема К.В. Квитки

Жизнь выдающегося отечественного ученого оборвалась в 1953 г., однако его научные искания были продолжены и развиты в работах этномузыковедов по всему миру и, в частности, представителей петербургской и евразийской этноорганологических школ⁵⁹.

Так в 1983 г. в Ленинграде выходит сборник статей «Методы изучения фольклора»⁶⁰, в котором на материале различных видов народного творчества (песенного, инструментального, обрядово-танцевального, игрового) рассматриваются актуальные методологические проблемы того времени в сфере изучения

⁵⁷ Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. М.: Советский композитор, 1973. – Т.2. – С. 248.

⁵⁸ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И.В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 98.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. – Л., 1983.

традиционного этнического искусства. Здесь же широкой академической общественности впервые был представлен *системно-этнофонический метод*, сформулированный И.В. Мациевским⁶¹. Согласно И.В. Мациевскому, органологическое исследование *системно-этнофонической* направленности должно быть сосредоточено на системном и неразрывном изучении триады *музыкальный инструмент – исполнитель – музыка*⁶². Этот – актуальный для современной органологии – метод явился предтечей становления *когнитивного* подхода⁶³ в *этноорганологии*.

Как отечественными, так и зарубежными, западноевропейскими и американскими учеными постулировались положения о том, что музыкальный инструмент должен исследоваться в *контексте* своего *функционирования* без отрыва от изучения *личности* музыканта-исполнителя⁶⁴. Как отмечает американский антрополог и этномузыковед А. Мерриам в книге «Музыкальная антропология», этномузыкологи прежде всего концентрировали свои усилия на изучении звучания (в смысле звукового материала) и структуры традиционной музыки. При этом *антропологический аспект* фактически остается вне зоны их внимания, и вопросы,

⁶¹ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О.В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 99.

⁶² Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. – №. 3. – С. 87.

⁶³ Предмет когнитивной музыкологии (этноорганологии) по И.В. Мациевскому заключается в следующем: «Воплощенные в самых разноликих формах образных и интеллектуально-аналитических рефлексий, теоретико-эстетические представления самих носителей и реципиентов того или иного этноса либо культурной среды о своей музыке, ее функционировании и структуре, выраженные наиболее отчетливо в вербальной форме, выявленные исследователем-инструментоведом». *Задача* исследователя, применяющего когнитивный подход к изучению этнической музыкальной культуры, состоит в том, чтобы современным научным языком описать теорию и эстетику *иных* культур. См.: См.: Мациевский И.В. Системно-этнофонический метод в органологии // В пространстве музыки: в 3 т. – СПб., 2011. – Т. 1. – С. 105.

⁶⁴ Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2021. – №. 3. – С. 87–88.

касающиеся человеческого поведения и мышления в музыке, ими не затрагиваются. По словам ученого, «...мы разбираемся в звуковой организации [артефакта] намного лучше, чем, собственно, в процессе [его] продуцирования»⁶⁵. Поскольку музыка — это один из компонентов сложного поведенческого комплекса *человека разумного*, процесс *осмысления звукотворчества носителя традиции* видится *первоочередной задачей* в изучении традиционной музыки. Этномузыковеду, согласно Мерриаму, не следует, как прежде, ограничиваться вопросами *что* и *где*: исследователь должен задаться, по его мнению, более насущными вопросами: *как* и *почему*⁶⁶. Данное требование осуществимо лишь при разностороннем анализе традиционных музыкальных практик, включающем исторический, социо-психологический, структурный, культурный, функциональный, физический, эстетический, символический и другие аспекты⁶⁷.

В 1995 г. представитель английской музыковедческой школы Г. Джонсон в статье «Этномузыкология музыкальных инструментов: форма, функция и значение» также подчеркивает важность антропологического аспекта, говоря о неразрывной связи между музыкальным инструментом, исполнителем и звучащей музыкой: «Этномузыкология должна стремиться к созданию органологии, которая бы являлась *антропологией звучащих объектов* в той же степени, в какой должна стремиться создать антропологию музыки»⁶⁸. Музыкальный инструмент в этнической традиции одновременно является как *материальным объектом*, так и *отражением мифологических концепций этноса*. Более того, манера игры, способы держания *музыкального инструмента* и исполняемая на нем *музыка* отражают не только

⁶⁵ Merriam A.P. The Anthropology of Music. Evanston, 1964. – P.VII. Здесь и далее – перевод автора.

⁶⁶ Merriam A.P. The Anthropology of Music. Evanston, 1964. – С. 5.

⁶⁷ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 99.

⁶⁸ Johnson, H., An ethnomusicology of musical instruments: form, function, and meaning, Journal of the Anthropological Society of Oxford-online 26 (3), January 1995. – P. 258. Здесь и далее – перевод автора.

специфические жанрово-стилевые особенности музыкальной культуры этноса, но также и принципы *художественного мышления носителя традиции*.

Изучение феномена народного музыкального творчества с применением когнитивного подхода должно происходить не с позиции исследователя, который, пусть не всегда осознанно, но неизбежно соотносит полученные данные с уже имеющимися знаниями и опытом, а *«изнутри контекста»*, то есть с точки зрения самого носителя традиции. В непосредственном общении с традиционным музыкантом исследователю надлежит быть открытым новому, даже если это противоречит удобным и устоявшимся взглядам, ведь «...в случае с музыкой речь идет (...) об ином *видении мира*»⁶⁹.

Таким образом, и в нашем исследовании особое внимание должно быть направлено на *личность традиционного музыканта*. Воздействие личности ощущается на самых *разных уровнях функционирования системы* традиционного инструментализма – от стадии изготовления музыкальных инструментов до творческо-исполнительской практики народных музыкантов. Безусловно важное значение имеют экспедиционные исследования – посещение и изучение тех мест, где еще сохранилась традиция, фиксация музыкального материала в современных условиях, общение с народными музыкантами в их жизненной среде. Именно *человек* – носитель традиции – является самым ценным *источником* информации⁷⁰.

В течение 2020 г., когда мы столкнулись с проблемой всемирной пандемии коронавируса, планирование экспедиционных поездок значительно усложнилось. В это время мы по-новому взглянули на технические возможности и, в частности, интернет-ресурсы. Многие из уже знакомых нам, как очно, так и заочно,

⁶⁹ Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2021. – №. 3. – С. 88-89.

⁷⁰ Анкуда Т.Н. Беларусы в Питере // Фальклорна-этнаграфічны і літаратурна-мастацкі альманах беларускіх фалькларыстаў. Вып. 19 / Рэдакцыйная група: Рыма Кавалёва, Таццяна Лукьянава, Ульяна Верына, Вольга Палукошка, Аляксей Кавалёў. Мінск, 2021. – URL: <http://www.almanah-dzmuhavec.narod.ru/archive/n19/chapter08.htm>.

популяризаторов традиционного инструментального искусства стали активно пользоваться интернетом в целях трансляции своих музыкальных записей. Конечно, в условиях абсолютного «локдауна» и эти источники имеют ценность для исследователя, но, в любом случае, ничто не заменит личного человеческого общения. Несмотря на то, что при планировании полевого исследования мы составляем опросники⁷¹ и анкеты, во время непосредственного общения многое, если не все, определяют объективные обстоятельства творческой коммуникации: настроение самого носителя, его занятость, расположенность к исследователю, погодные условия и т.д. В этом смысле показательным является наш диалог с Михаилом Леонидовичем Сорочинским – музыкантом-инструменталистом западной Смоленщины, с которым мы предварительно созванивались, чтобы запланировать встречу. Телефонный разговор с носителем традиции – это своего рода «этнографическое исследование». Ответы человека, живущего в среде, абсолютно отличной от городской, приоткрывают нам иное мироощущение, даже, к примеру в вопросах структурирования времени («*Откуда ж я знаю, как Бог даст*») или в выстраивании причинно-следственных связей («*Паглядзім, можа там пч[о]лы зароятся, тогда я весь день на пасеке, только вечером дома*»).

В общении с информантом задачей первостепенной важности является достижение взаимной *эмпатии*. В этом смысле исследователю необходимо быть внимательным и чутким к словам и реакциям носителя традиции, демонстрировать одновременно и *непринужденность в общении*, и *глубокое уважение* к нему – как к *самобытному* человеку, к *его деятельности*, и к *его системе ценностей*.

Удивительным образом даже громкость голоса собеседника может иметь важное значение для достижения доверия к исследователю со стороны музыканта. Чаще всего люди сельской местности говорят громко, открыто и «по-простому»; в

⁷¹ Квитка К.В. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта) // К. В. Квитка. Избранные труды в двух томах. – М., 1973. – Т.2. – С.289–327.

общении с музыкантами переход на привычный им уровень громкости разговора действительно располагает музыканта к доверию и плодотворному общению с исследователем. Естественным образом то же касается и привычных для музыканта языка и лексики.

На собственном исследовательском опыте автор данной работы убедился также, что особой деликатности требует *момент установки звукозаписывающих устройств* (в том числе видеокамеры). Зачастую факт записи оговаривается изначально, однако, если мы говорим о записи вербального текста, то при недостаточной чуткости исследователя к эмоциональному состоянию музыканта велика вероятность того, что в итоге мы получим лишь напряженное и тщательно «отфильтрованное» интервью. Так, некоторые музыканты сами сообщают о скованности перед камерой, как, например, высказалась Тамара Афанасьевна Деева, 1941 г. рож., гармонистка из д. Переволочье Руднянского района Смоленской области: «... не, ну понимаешь, вот цяпер у мяне напярэжэне! А іди перасядзь сюда!». В других случаях большая часть информации и вовсе останется «за кадром». Так, в начале нашего общения Михаил Леонидович Сорочинский (1974 г. рож., д. Добрино Духовщинского района Смоленской области) отвечал: «— А что еще деды рассказывали? — *А много чего рассказывали (смеется)... на камеру ж такое не расскажешь!*» Чаще всего наиболее ценная и уникальная информация «всплывает» в сознании носителя традиции именно в процессе *непринужденного доверительного общения* с исследователем, в условиях, когда ее фиксация происходит исследователем позже, или факт записи сокрыт от собеседника. Взаимная эмпатия, *верно подготовленные вопросы и гибкость в реакциях* на условия и обстоятельства — это залог плодотворного исследования в общении *с первоисточником — носителем традиционного искусства*⁷².

⁷² Там же.

Таким образом, при нашем изучении этнической инструментальной традиции Смоленщины в общении с музыкантами в фокусе внимания автора находилась прежде всего *личность музыканта, его личная терминология, его собственные эстетические воззрения, его представления о звукоидеале*, о качественных параметрах и способах *изготовления музыкального инструмента*, месте и времени *исполнения* той или иной музыки, вплоть до *личностных предпочтений и факторов, которыми они обусловлены*.

В более широком смысле *активизация внимания* этноорганологов к *личности* носителя традиции и его реципиентам-знатокам способна существенно обогатить представления об *эстетической и музыкально-теоретической системе знаний* традиционного музыканта-профессионала. Обращение к воззрениям *самих носителей* традиции *о своей музыке* видится перспективным также для анализа *музыкальной семантики* звукотворчества традиционного музыканта-мастера, и в идеале – для постижения специфической *звуковой модели мироустройства*, ведь «когда мы изучаем музыку, мы изучаем другое кодирование мира»⁷³.

1.3. Типология носителей традиции

Естественным образом поколение музыкантов, встретившихся нам лично в экспедиционных исследованиях 2017-2021 гг., а также музыкальный материал, исполняемых ими произведений, принадлежат к поздним слоям музыкальной традиции данной местности, в большинстве случаев, характеризуемых как «постфольклорное явление».

С середины XX в. народная инструментальная музыка исследуемого нами региона подверглась воздействию современной массовой культуры, в том числе –

⁷³ Черниговская Т.В. Творчество как предназначение мозга // Философия творчества: материалы Всероссийской научной конференции, 8–9 апреля 2015 г. / Институт философии РАН, г. Москва; под ред. Н.М. Смирновой и А.Ю. Алексева. – М.: Интелл, 2015. – С. 56.

художественной самодеятельности. Одно из свидетельств такого воздействия в данном регионе – частичное *вытеснение* струнных и ударных инструментов *гармоникой*. Именно поэтому в наши дни встретить подлинного хранителя-преемника инструментальной традиции, на творчество которого не оказала бы влияния активная музыкальная самодеятельность, а также средства современной массовой культуры 1960 – 80-ых и последующих годов, – редкая возможность для исследователя. Значительную часть репертуара представителей старшего поколения музыкантов, молодость которых приходилась на расцвет деятельности домов культуры, составляет популярная музыка послевоенного времени и обработки народных песен, увы, зачастую утеревшие свое подлинное звучание и предназначение. Эти произошедшие изменения объясняются практически полной сменой функций игры на музыкальном инструменте и пения: многие традиционные жанры в их «аутентичном» облике вовсе исчезают из репертуара народных исполнителей, замещаясь их «обновленно-упрощенными адаптациями» для современного массового слушателя.

Перенесение традиционного музицирования на иную «почву», изменение способа его бытования под влиянием массовых музыкальных форм творчества, а также академической концертной практики с четкой границей между исполнителем и слушателем, ведет подчас к необратимым *мутациям*. Как отмечает композитор Владимир Мартынов, «когда появляется зритель – архаика исчезает»⁷⁴. В связи с этим рождается любопытная аналогия из квантовой физики: при проведении опытов наблюдатель влияет на движение частиц-квантов и, таким образом, предопределяет ход эксперимента. Мы можем обозначить данный вектор развития традиции так: «*от кукла (ритуала) – преимущественно, к досугу*».

⁷⁴ Гордон – Диалоги: Музыкальные смыслы. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yI-3yXHZBIQ> (дата обращения: 21.11.2021 г.)

Подобная тенденция прослеживается и в изменении фольклора⁷⁵ как «самоорганизующейся системы» – и в целом, и на различных стадиях (архаичной, классической, поздней) и, возможно, даже в бóльшей степени, – при рассмотрении явлений, которые принято характеризовать как «вырожденный фольклор» или «постфольклор». Как пишет выдающийся отечественный музыковед Т. В. Чередниченко, «...фольклорные пласты ведут от «чуда» (которое сквозит в жизни, озвученной архаичным музицированием) через вписанность человека в космическое Бытие (оно озвучено классическим фольклором) к коллективному развлекательному игровому действию, которое сплачивает общность (в позднем фольклоре), и, наконец, к эрзацам общения, компенсирующим чувство одиночества (в вырожденном фольклоре)»⁷⁶. Критерием принадлежности музыкального материала к одному из вышеперечисленных пластов служат *жанрово-стилевые соотношения*⁷⁷.

Однако, в современном полевом исследовании часто возникает ситуация, когда *вербальные свидетельства* музыкантов (воспоминания о музыкальных практиках своих родителей и наставников, в том числе способах обучения и передачи музыкальной традиции, изготовлении и хранении инструментария, ритуально-обрядовых практиках прошлого) оказываются более информативными, нежели даже сама исполняемая музыка, нередко представляющая собой *упрощенные адаптированные* под современного слушателя музыкальные формы. Кроме того, сам музыкальный инструмент являет собой не «немое наследие» (артефакт), но отражение духовной культуры этноса – «послание», дешифровать которое представляется

⁷⁵ Здесь и далее мы употребляем термин «фольклор» в значении полифункционального синкретичного феномена народного творчества, включающего, в частности, и традиционные инструментальные музыкальные практики. См.: Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствоведение – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 91-93.

⁷⁶ Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры: в 2 т. – URL: <https://www.psyoffice.ru/21125-cherednichenko-t.v.-muzyka-v-istorii-kultury.-v-2.html>. (дата обращения: 16.10.2021). С. 62.

⁷⁷ Там же. С. 61–62.

возможным лишь посредством *устных свидетельств носителей традиции* – хранителей культурного кода.

В условиях угасания музыкальной традиции тем более очевидной становится необходимость *неразрывного и синхронного изучения триады «инструмент – исполнитель – музыка»*⁷⁸, где исполнителю, исполняемой им музыке и его *вербальным свидетельствам* принадлежит исключительно важное значение.

Именно поэтому для современного исследователя-этноинструментоведа имеет важное значение не только систематизация музыкального материала по критерию *жанрово-стилевого соотношения*, но и типология собственно носителей традиционного музыкального искусства. Так, *типология носителей традиции*, предложенная автором данной работы, основана на *критерии профессиональной преемственности* и призвана определить степень вовлеченности человека в инструментальную традицию данного региона в том числе на основании его устных свидетельств. В данном случае с помощью такой типологии нами была предпринята попытка разграничить «архаичное» и «привнесенное» в зафиксированном материале. Так, нередко в *сознании* традиционного музыканта определенного типа феномен народного инструментального исполнительства сохраняет в себе черты более древних слоев существования традиции, безусловно проецируемых на исполняемый музыкальный материал, но на современном этапе в большей степени отраженных в их *вербальных* свидетельствах-воспоминаниях, подробнее о которых мы будем говорить во второй главе данной работы.

Нами были выделены следующие типы.

1-й тип – наиболее аутентичный: *носители традиции и их преемники*.

Музыканты, которых мы относим к первому типу – типу хранителей и преемников –

⁷⁸ См.: Мациевский И.В. Системно-этнофонический метод в органологии // В пространстве музыки: в 3 т. – СПб., 2011. – Т. 1. – С. 97–106.

это исполнители, которые переняли игру на инструменте у своих родственников или у других носителей традиции.

Здесь мы выделяем подтип *1а: музыканты-энтузиасты*. Это артисты самодеятельных коллективов, среди которых нередко встречаются и преемники музыкальной традиции, хотя они, безусловно, испытали влияние веяний времени, совпавшее с их творческим становлением и активностью (а именно расцвет гармоники и деятельности домов культуры, а значит, и востребованность соответствующего репертуара). Отмечая их причастность к самодеятельности, мы все же определяем их как носителей традиции, так как все они переняли игру на музыкальных инструментах от традиционных музыкантов, а также имеют представление о традиционном бытовании музыкальных инструментов их местности в прошлом.

2-й тип – исследователи и популяризаторы традиционного искусства. Это музыканты, занимающиеся фиксацией этнографических материалов, изучающие этническую традицию и популяризирующие ее посредством активной концертной и преподавательской практики. Этот тип также включает музыкантов, которые не всегда являются уроженцами данных земель.

Согласно авторской типологии носителей инструментальной традиции мы определяем тип музыканта основываясь на *критерии профессиональной преемственности*. Говоря о способе преемственности – о своем вхождении в систему традиционного инструментализма – музыканты взволнованно рассказывают интересные (часто трогательные) истории своего профессионального становления. О способе преемственности инструментальной традиции и процессе обучения музыкантов, подробно речь пойдет во второй главе данной работы. Ниже предлагаем рассмотреть произведенную автором типологию носителей инструментальной традиции на материале творческих портретов конкретных личностей из западной части Смоленщины.

Тамара Афанасьевна Деева, 1941 г. рож., д. Переволочье Руднянского района Смоленской области (Приложение А, Рисунок 1). Тамара Афанасьевна выросла в

многодетной семье с пятью братьями, где она была самым младшим ребенком. Старший из братьев играл на гармони, именно от него Тамара Афанасьевна и переняла игру на этом инструменте. Тамара Афанасьевна является представителем 1-го типа хранителей инструментальной традиции.

С течением времени Тамара Афанасьевна стала одним из ведущих гармонистов и активных деятелей местного Дома культуры. Основу ее репертуара составили народные танцевальные наигрыши, песни послевоенных лет и частушки: «...ну все эти народные танцы я играла... и «Коробейники», и «Страдание», и «Светит месяц», и частушки». Так по характеру творческой деятельности Тамара Афанасьевна также является и представителем подтипа 1а хранителей инструментальной традиции.

В настоящее время Тамара Афанасьевна не играет на гармони в связи с проблемами со здоровьем: одно ухо у женщины не слышит совсем, и с возрастом появился тремор рук. Однако несмотря на то, что сама она не является больше работником Дома культуры, Тамара Афанасьевна по-прежнему неравнодушна к его судьбе и проявляет косвенное участие в качестве советчика по организации творческой деятельности.

Софья Ульяновна Шпаковна, 1933 г. рож., д. Березино Руднянского района Смоленской области (Приложение А, Рисунок 2). Софья Ульяновна родилась в 1933 г. в Беларуси в совхозе «Крынки» Витебской области. В 1939 г. семья переехала в совхоз «Ударник» Руднянского района. Софья с раннего возраста принимала активное участие в детских праздниках и музыкальных мероприятиях, очень любила петь. *«Вот оттуда, наверное, все и пошло... любовь к песне...»*, – рассказывает Софья Ульяновна.

В 1946 г. семья Софьи Ульяновны переехала в д. Халютино Руднянского района Смоленской области, где Софья начала работать дояркой и организовала любительский хор, который собирался в местном клубе. Хор был смешанный, хоровые партии подбирали по слуху – песни разучивали без нот. Коллективу аккомпанировал гармонист, покойный супруг Софьи Ульяновны Михаил Климович. Существовал и второй состав певцов – женский ансамбль, именуемый в обиходе «хором доярок».

Софья Ульяновна с гордостью рассказывает об их поездке в Москву на открытие сельскохозяйственной выставки, с теплотой и задором вспоминая то время: *«Как сейчас помню... как сейчас это было! Это так было хорошо!»* Софья Ульяновна не только пела и руководила хором, но также вместе со своим супругом играла на музыкальных инструментах: балалайке, ложках и трещотке.

Следует отметить, что сочетание игры на инструменте и пения является особенностью женской инструментальной традиции на этих землях. Под гармонь и балалайку Софья Ульяновна с супругом пели частушки, как скромно говорит она сама: *«За неимением лучшего и я была хороша!»*.

Со временем Софью Ульяновну пригласили на должность директора Дома культуры в д. Березино Руднянского района Смоленской области, деятельность которого ей пришлось восстанавливать своими силами. *«Это не рассказать... как было трудно! Тогда же дом культуры работал до одиннадцати вечера!..»*, – вспоминает Софья Ульяновна. Благодаря ее активной самоотверженной работе, часто становившейся причиной семейных конфликтов, в Доме культуры были организованы вокальные ансамбли, большой хор (порядка сорока человек), детские ансамбли и драматический кружок. Аккомпанировали певцам на балалайке и гармонии, а также на ложках и трещотке, которые изготавливал супруг Софьи Ульяновны. Интересным фактом является то, что костюмы для артистов привозили из Беларуси – их шили в Минске. Музыканты дома культуры принимали участие во всех местных и районных праздниках, таких как праздник урожая, праздник первого снопа, праздник первой борозды.

Таким образом, по способу преемственности Софья Ульяновна Шпаковна является представителем 1-го типа хранителей инструментальной традиции, а также подтипа 1а – по характеру творческой деятельности.

Владимир Юрьевич Платонов, 1976 г. рож., г. Десногорск Смоленская область (Приложение А, Рисунок 3). Владимир Юрьевич не является уроженцем Смоленщины – он родился в д. Алёновка Воронежской области (в настоящее время

это г. Нововоронеж). Смоленские предки у Владимира Юрьевича по польской линии, а воронежские – по русской. Владимир Юрьевич рассказывает о том, что его дед Костя был пастухом-рожечником, а бабушка Антонина Леонидовна – сказительницей. Владимир Юрьевич окончил автомобильный факультет Московского Государственного индустриального университета и в настоящее время проживает в г. Десногорске, где успешно совмещает работу на Смоленской АЭС с творческо-просветительской и преподавательской деятельностью.

В данный момент Владимир Юрьевич Платонов является одним из самых ярких музыкантов-популяризаторов инструментальной традиции Смоленщины. В своей творческой деятельности он совмещает исследовательскую, преподавательскую и исполнительскую практики, активно используя, помимо всего прочего, медийные ресурсы. Кроме того, Владимир Юрьевич коллекционирует и сам изготавливает традиционные музыкальные инструменты, основываясь на письменных источниках и материалах, зафиксированных им в собственных экспедиционных исследованиях. Среди инструментов его коллекции – гудок, сурма, двойчатка, коса, гусли, дуда (волынка), берестяной рожок, окарины и пр. Музыкант является руководителем детского фольклорного ансамбля при музыкальной школе г. Десногорска, который активно концертирует. Помимо прочего, являясь всесторонне одаренной личностью, Владимир Юрьевич пишет картины в пастельной и темперной технике. Главные сюжеты его картин, по собственному признанию, – «природа и старина».

Так, согласно авторской типологии Владимир Юрьевич Платонов является представителем 2-го типа хранителей инструментальной традиции.

Александр Анатольевич Рыбаков, 1955 г. рож., д. Кляриново, Руднянского района Смоленской области (Приложение А, Рисунок 4). Александр Анатольевич родился в д. Новоселки Руднянского района Смоленской области. Играть научился у родного дяди-гармониста, который был известен как свадебный музыкант.

Александра Анатольевича и сейчас приглашают играть на деревенские свадьбы, а также на городские культурно-досуговые мероприятия. В частности, Дом культуры

г. Рудня Смоленской области часто обращается к музыканту с просьбой об участии в городских праздниках. Репертуар гармониста включает как собственно традиционную музыку, так и популярные песни послевоенных лет, однако не ограничивается ими: как говорит сам Александр Анатольевич, – «*вот вы мне напоете мотив, я сразу и сыграю*». Александр Анатольевич является представителем 1-го типа хранителей традиции.

Виктор Алексеевич Демьянов, 1956 г. рож., Рудня Руднянский район, Смоленская область (Приложение А, Рисунок 5). Виктор Алексеевич также является представителем 1-го типа хранителей традиционного инструментального искусства. Родился в д. Рудаки Руднянского района. Играть научился у родного дяди, который хорошо играл на гармонии. Нужно сказать, что отец Виктора Алексеевича тоже был гармонистом, но с войны пришел инвалидом, без одной руки. Когда Виктор Алексеевич перешел в пятый класс, он начал ходить в другую школу, за три километра от дома, а еще в трех километрах от школы жил гармонист Рипаненко Алексей Николаевич. Он стал новым учителем Виктора Алексеевича.

По окончании школы Виктор Алексеевич поступил в Смоленское педагогическое училище на музыкальное отделение. Спустя три года обучения был мобилизован в армию. Затем переехал жить в г. Рудня Смоленской области, где начал работать на молочно-консервном заводе. Позже он принес свои документы в культпросветучилище в Смоленске, куда его приняли сразу на третий курс. По окончании училища работал в Доме культуры молокозавода. За костюмами для выступлений ездили в Минск, средств на артистов завод не жалел. Четыре с половиной года Виктор Алексеевич заведовал Домом культуры и работал баянистом. Некоторое время сотрудничал с заслуженным работником культуры Владимиром Андреевичем Трояном.

Виктор Алексеевич и сейчас продолжает работать на заводе и играть на свадьбах. На сегодняшний момент музыкант отыграл на 670-ти свадьбах. Из самодеятельности Виктор Алексеевич также никогда не уходил. Гармонист работал на

половину ставки в Доме культуры и руководил ансамблем баянистов. По рассказу музыканта, уже в то время в самодеятельности был дефицит струнников. В Доме культуры только один мужчина (уже в преклонном возрасте) играл на неаполитанской мандолине. В репертуаре музыкантов Дома культуры в обязательном порядке были «Коробейники», «Польки», «Падеспань», «Страдания».

Несмотря на полученное музыкальное образование, Виктор Алексеевич, по его признанию, на гармони играл только на слух и никогда – по нотам. Виктор Алексеевич Демьянов является представителем 1-го типа хранителей традиции и подтипа 1а по характеру творческой деятельности.

Михаил Леонидович Сорочинский, 1974 г. рож., д. Добрино Духовщинского района Смоленской области (Приложение А, Рисунок б). Михаил Леонидович Сорочинский является одним из известнейших гармонистов своей местности. Многие исследователи народного музыкального творчества посещали Михаила Леонидовича и записывали его игру на гармони. Среди них – петербургский этномузыколог, член союза композиторов России Л. Н. Разумовская, которая также была инициатором поездки М. Л. Сорочинского в Санкт-Петербург.

Родители Михаила Леонидовича были музыкантами: отец играл на гармони, а мать пела. Играть Михаил Леонидович учился у известного на всю округу гармониста Петра Кузьмича Купрешенкова (1926 г. рож., д. Боярщина, Макаровский сельсовет, Смоленская область).

Стоит отметить, что Михаил Леонидович был единственным учеником «дядьки Пети», кто смог достичь необходимого уровня мастерства в исполнении знакового наигрыша данной местности – «Завидаўкі». Активную исполнительскую практику музыкант начал с шестого класса общеобразовательной школы: к тому времени Михаил уже в достаточной мере освоил игру на гармони. Как говорит сам музыкант, «*плясаць ужо можна было*». В дальнейшем игра Михаила Леонидовича на гармони стала неотъемлемой частью праздничных застолий и свадеб.

В настоящее время музыкант играет в основном для себя или знакомых, в том числе и для посещающих его исследователей народного музыкального творчества. Михаил Леонидович Сорочинский является представителем 1-го типа хранителей музыкальной традиции.

Каждый из этих типов музыкантов так или иначе вносит свой существенный вклад в развитие, поддержание и изучение народной инструментальной традиции данного региона. Следует сказать о том, что в условиях современной реальности на данном этапе существования этнической инструментальной традиции мотивация исполнителя к музыкальному творчеству может быть обусловлена следующими причинами:

- базовой потребностью человека к самовыражению в творчестве;
- культурной политикой, в том числе и на государственном уровне;
- потребностью в самоидентификации, причислению себя к определенной этнической группе;
- поиском заработка (музыкальное оформление массовых мероприятий, а также семейных празднеств – свадеб, дней рождения и т. п.);
- личным и академическим интересом к традиции и ее сохранению (реконструкция архаических обрядовых форм, публичные концерты-лекции, исполнение в большей или меньшей степени адаптированной для слушателя музыки).

ГЛАВА 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАНТОВ

2.1. О способах преемственности устной инструментальной традиции: обучение и фигура наставника

Важнейшим этапом становления традиционного музыканта является обучение. В ходе полевых исследований этому было уделено особое внимание. *Способ преемственности* обсуждался с музыкантами носителями-традиции и впоследствии стал основным критерием для формирования авторской типологии хранителей традиционного инструментального искусства.

Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных примеров, автор видит потребность обозначить свою научную позицию – понимание того, что *традиционное музыкальное исполнительство – это социально закрепленная форма трудовой деятельности, подразумевающая предварительное обучение и последующую оплату труда*⁷⁹. Следует подчеркнуть, что, хотя к настоящему времени осознание самозначимости принципиально иной системы синкретического и полифункционального феномена народного инструментального творчества уже произошло, однако, покровительственно-снобистские взгляды имеют место и поныне⁸⁰.

В историческом контексте снисходительное отношение к народной музыке как к некоему допрофессиональному, примитивному этапу развития музыкального искусства постепенно сменяется осознанием необходимости изучения *всех аспектов*

⁷⁹ Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. – №. 3. – С. 91.

⁸⁰ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С.101.

этнической культуры. Вероятно, для «первопроходцев», обратившихся к носителям традиции с целью постижения креативных практик и попытавшихся войти в творческую лабораторию народного музыканта, этот процесс выглядел как нечто парадоксальное (необычное, противоречащее устоявшимся взглядам). С течением времени постепенно сформировалось понимание самозначимости принципиально иной системы синкретического и полифункционального феномена народного музыкального творчества⁸¹.

И.В. Мациевский отмечает, что в более широком смысле «...проявление европоцентризма имеет место и в характерном для классической теории фольклористики и этномузыкознания противопоставлении академического искусства как профессионального (социально закрепленного, опирающегося на собственную систему обучения, обладающего своей теорией и терминологией) и традиционного, – как народного (стихийного коллективного творчества людей труда, непосредственных производителей материальных ценностей)⁸². Характеризуя данную ситуацию, К.В. Квитка писал: «Насколько распространен вышеуказанный взгляд на народную музыку как на примитивную стадию в общей {истории развития} [музыкального] искусства, настолько мало распространено {историческое} понимание того, что заключается в самом понятии “народная музыка”»⁸³.

⁸¹ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С.101.

⁸² Мациевский И.В. Когнитивная методология и совершенствование теории традиционного инструментализма // Мациевский И. В. Вопросы инструментоведения. Статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса Благодатовские чтения. СПб., 2020. – С. 21–22.

⁸³ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 100–101.

Вопреки этому мнению, важная роль в системе функционирования этнической инструментальной традиции отведена обучению и передаче знаний эстетики, теории и терминологии традиционной музыкальной культуры⁸⁴.

Признанный традиционный музыкант-мастер занимал особое положение в обществе и пользовался уважением. Ученичество у такого мастера было почетным, говоря современным языком – «престижным»: к нему стремились молодые люди, проявляющие интерес к музыке⁸⁵.

Исследователь и популяризатор традиционного инструментального искусства Смоленщины Владимир Юрьевич Платонов в ходе экспедиции в г. Десногорске Смоленской области описывал процесс обучения музыканта как длительный и «стадиальный»: прежде чем приступить, собственно, к постижению искусства традиционного пастушеского инструментализма, будущий ученик длительное время лишь издали наблюдал за пастухами-профессионалами, а уже затем, если позволяли – помогал в работе.

Гармонист Виктор Алексеевич Демьянов из г. Рудня Смоленской области говорил, что еще семилетним ребенком настолько ценил уроки своего наставника А. Н. Рипаненко, что ходил к нему шесть километров пешком⁸⁶. *«До школы было три километра, это уже в пятый класс я пошел в другую школу. А от этой школы еще дальше три километра в другую деревню – там был гармонист Рипаненко Алексей Николаевич. Ну, для меня он уже в то время казался старик, хотя ему было лет пятьдесят. Он и по свадьбам ходил, и везде играл – гармонист был классный! И вот я иду в школу три километра, в школе занятия, а потом еще три километра иду в ту деревню, чтоб он меня научил играть! Всему, что он умеет сам. Вот такое было желание!»* – вспоминает Виктор Алексеевич.

⁸⁴ Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. – №. 3. – С. 91.

⁸⁵ Там же. С. 92.

⁸⁶ Там же.

Об особом почтении к признанному музыканту-мастеру свидетельствует и гармонист Михаил Леонидович Сорочинский из д. Добрино Смоленской области, он рассказывал так: *«Он молодой помер – мамкиного деда брат – Мишка Сенкин. Вот тот хорошо играў! Он молодой помер перед войной. И вот рассказывали, как его хоронили. Ребята и дзеўкі километров одиннадцать его до могилки несли! И кто-то играл похоронный марш на гармоні. Так далёко несли...»*

Говоря о начальном этапе обучения необходимо особо выделить **два ведущих методологических принципа – игра «по слуху» и игра «с рук».**

По утверждению Михаила Леонидовича Сорочинского, первоначально следует примерно посмотреть, где брать аккорд, а затем, нужно, чтобы мелодия «отложилаcь на слух» – потом и «игра пойдет». Гармонист поясняет: *«Ну сложно как... ну как вот... ну это передать нельзя так словами, на слух только. В основном на слух. С рук глянешь, где аккорд узять примерно, а потом на слух».*

Виктор Алексеевич Демьянов так описывает свой начальный этап обучения игре на гармоні: *«Смотрел на кнопки, куда нажимать, а в голове мелодия уже была. Потом садился у большого шкафа с зеркалом и повторял».*

Тамара Афанасьевна Деева (д. Переволочье Руднянский район Смоленской области) также рассказала нам о том, как переняла игру на гармоні у старшего брата: *«...поставил он эту гармонь... а на этот раз он забыл (смеется) забыл закрыть шифоньер! Я гармонь у руки... пока смотрела по клавишам, что он там старшим показывал... быстренько взяла и заиграла, причем сразу заиграла. Он не успел отойти от дома, услышал, что я ж заиграла... (а старшим сколько показывал – у них ничего не получалось – “мяззведзь на ухо наступил”). Он вярнуўся и говорит: “Все, Тамара, больше я не буду закрывать гармонь – играй сколько хочешь!”».*

Софья Ульяновна Шпаковна (д. Березино Руднянский район Смоленской области) перенимала игру на балалайке у мужа: *«...муж играл на балалайке, вот и я начала. Дома сядем, он и говорит: “Ты давай на балалайке играй, а я возьму гармонь”».*

Александр Анатольевич Рыбаков рассказывает, что когда его учитель – родной дядя – оставался ночевать в их доме, мальчик бежал к инструменту и пробовал играть: *«Никаких нот не было, и не нужно было – все подбирал на слух».*

Музыканты с раннего детства ощущали **внутреннюю потребность в совершенствовании собственного исполнительского мастерства**, осознавая важность регулярных самостоятельных занятий.

Тамара Афанасьевна сообщает: *«И я иду в лес... (ну, потому что это ж нудно, пока научишься играть, а родители ж дома и сестры, большая семья была – шесть человек), я ухожу – намечу я вальс играть, вот я там и раблю́ до той поры, пока не научуся».*

Вероятно, благодаря этой внутренней мотивации многие наши информанты **начинали свою профессиональную карьеру достаточно рано.**

Виктор Алексеевич рассказывает: *«Прошло, наверное, год-полтора – и я уже был первый гармонист на деревне! И где какая гулянка – звали меня: ставили табурет, а мне что, семь-восемь лет, гармонь под самый нос. Встану я, играю и играю, играю и играю... Потом всё – сил нет таскать эту гармонь! А все сразу на меня: “Чего ты не играешь? Чего ты не играешь? Давай, играй!” (смеется)».*

Гармонист Михаил Леонидович также свидетельствует о том, что заиграл на гармонии еще будучи ребенком: *«Заиграць-то заиграў я рана... У класе у шастом – у сядзьмом, наверное, заиграў. Ужо плясаць можна было».*

Отсутствие жестких стандартов, присущих академической школе, и гибкий подход к обучению позволяют музыкантам **«приспособить себя к инструменту» либо «адаптировать инструмент под себя».** Так в силу некоторых физиологических особенностей музыканта подчас рождались собственные адаптационные методы, способствующие совершенствованию исполнительской техники отдельного инструменталиста. Гармонист Михаил Леонидович сообщает об одной из таких методик, которой в свое время пользовался учитель его наставника – Михаил Сенкин: *«Вот рассказывали, что сильно хотел передать игру Мишка этот*

дядю Петю [дяде Пете] (учителю Михаила Леонидовича). *Даже пробовал к пальцам нитки привязывать, чтоб типо пераборам пальцы перабіраюць* [чтобы зафиксировать положение пальцев над кнопками]. *Но все равно этот палец болел* (показывает на средний палец правой руки) *Он вот этими играл* (остальными). *Пальцы тоўстыя былі – заступаў* [пальцем захватывал больше одной кнопки]. *Но все равно это надо слух».*

Примером адаптации инструмента «под себя» является нестандартный способ держания гармонь, который мы наблюдали у выдающегося гармониста-виртуоза Александра Анатольевича Рыбакова (д. Кляриново, Руднянского района Смоленской области. Приложение А, Рисунок 7).

Еще будучи ребенком, Александр Анатольевич взял инструмент так, чтоб было «удобно тянуть мех»: мальчик повернул инструмент таким образом, чтобы под правую руку приходился более тугий ремень. Любопытно, что и до сих пор гармонь он держит наоборот, хотя признается, что может играть, держа инструмент в обычном, «стандартном» положении, но «по-своему» ему удобнее. Играет музыкант виртуозно, бегло, импровизирует и варьирует мелодию, делая это непринужденно и с большим удовольствием.

Важно отметить, что традиционные музыканты декларируют **первостепенную значимость эстетической стороны своего творчества**, где техника – лишь средство для достижения высшей цели. Так, отвечая на вопрос о расстановке приоритетов, Александр Анатольевич смущается, то и дело начинает наигрывать на инструменте. Для него главное – *«играть, и играть лучше всех, ярко и “забористо”*». Гармонист Михаил Леонидович сообщает нам о собственном качественном критерии игры музыканта: *«Ну есть такие, кто «скрыгаў», а не іграў. Хочет играть, а у него не получается. Есть и такие гармонисты, думают, что тянут гармонь ва ўсю – и хорошо. Ну тягает гармонь, а игры нет. Все равно **должна душа быть**»*. И добавляет: *«Я вон кому не сыграю свою “Завідачку” – так заплачут сразу. Теть Надя – по телефону ей играю – ай-ёй аж заплакала. Надо чтоб за душу бралó»*.

Такой важный для профессиональной деятельности момент, как **вопрос оплаты** и материальной оценки творчества, воспринимается музыкантами по-разному, часто формируясь под влиянием учителя. Виктор Алексеевич Демьянов вспоминает наставление своего учителя, который говорил ему так: *«Ты ж глядзі, пайдзешь на свадзьбу – дзяшэўле пяці рублёў не іграй!»* Противоположного мнения придерживался учитель Михаила Леонидовича, Петр Кузьмич Купрешенков, который заповедовал: *«Ни з кого ни разу не бери. Талант даецца Богом. Для людей».* Сам Михаил Леонидович подтверждает: *«И то, я считаю, что это правда. Это сейчас стали на всем деньги делать, тогда такого не было».* Вместе с этим, музыкант упоминает о более давней традиции «подавать музыкантам», о которой он слышал от своей бабки: *«Баба говорила – ходил сляпы. Играу на лире. Ходили слепые, жалосливые, что-то сыграет – яму давали, это ж было принято подавать».* Таким образом, в данном регионе бытовали как минимум три формы оплаты труда музыканта – добровольные пожертвования, точно установленные расценки (по выражению В. А. Демьянова – «такса»), и, как в случае М. Л. Сорочинского, – музицирование, не предполагающее оплату.

Наставники ответственно и трепетно относились к обучению музыкантов, подчас видя в передаче инструментальной традиции свою жизненную миссию. Так учитель Михаила Леонидовича Купрешенков Петр Кузьмич («дядька Петя»), наблюдая успехи своего ученика, сказал ему так: *«Ну цяпер паміраць буду спакойна, памяць мая осталась».* Михаил Леонидович поясняет: *«Дядька быў у нас на ўсю округу. Вывеў только я его “Завідачку”. Сколько не учились, никто никак».*

Возвращаясь к вопросу о **способах преемственности**, еще раз отметим, что хранители инструментальной традиции твердо уверены в том, что обучение должно происходить **исключительно на слух**; при этом всяческого рода фиксация нотного текста ими отрицается как мешающая восприятию и препятствующая адекватному выражению творческого замысла. Как сетовал гармонист Михаил Леонидович Сорочинский, повествуя о своем взаимодействии с исследователями-

этномузыковедами: «Ну вот как, вот сидят и глядят на пальцы... Ну, ну... ну что толку! Надо на слух! Вот здесь (показывает на ухо) как отложится – тогда. Ну, если и слух, конечно, есть. Тоже была одна: села передо мной и нотами записывает... Надо на слух!» Михаил Леонидович был обескуражен тем, что люди ведут записи, вместо того, чтобы сосредоточиться на процессе слушания. Также гармонист не без иронии вспоминает свой ответ на вопросы исследователей, посещавших его ранее, о том, владеет ли он нотной грамотой: «(смеется)...знаю ноту “до” – можам выжраць мы вядро, знаю ноту “си” – распаўзаюцца усі».

По нашему глубокому убеждению, подобное отстаивание естественного для устного народного творчества способа преемственности обусловлено также и спецификой текстообразования в традиционном инструментализме, о которой подробно будет сказано далее.

2.2. Специфика текстообразования в художественной практике традиционных инструменталистов

Основываясь на материалах, зафиксированных в собственных экспедиционных исследованиях, проведенных в 2017 – 2021 гг. в Смоленской области, в том числе и на *вербальных* свидетельствах *самих носителей* традиции о *своей музыке*, автор анализирует способы текстообразования в инструментальной традиции данного региона. Теоретические положения традиционных инструменталистов Смоленщины, задокументированные нами в ходе полевого исследования, наиболее отчетливо выраженные в *вербальной* форме, концептуально совпадают с ключевыми идеями «Теории вариантности»⁸⁷ И. Земцовского и подтверждают основные положения «Теории множества», сформулированной И.В. Мацеевским.

⁸⁷ См.: Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии: Опыт этномузыковедческой постановки вопроса // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов. Л., 1980. – С. 36–50; Земцовский И. И. Введение в вероятностный мир

В данном случае речь идет о все еще существующих трудностях в теоретическом обосновании наличия нескольких возможных вариантов (версий) бытования одного и того же музыкального произведения в традиционном исполнительстве, содержащих в себе «общее», но часто значительно отличных друг от друга.

В обсуждении вопроса о сущностной природе традиционного музыкального творчества в первую очередь встает терминологическая проблема, так как сам термин «вариант» неоднозначен и является объектом научных дискуссий. Учитывая многозначность данного термина, И. Земцовский в своей работе поочередно перечисляет, *при каких условиях и по отношению к чему* он может употребляться:

- это музыкальные варианты одной песни (в сольном или ансамблевом исполнении, в разных ситуациях, с солистами того или иного локального стиля, с тем или иным диалектом);
- это варианты одного произведения, исполняемого тем же человеком (в разное время суток, в разной ситуации, в том или ином настроении, в различных жизненных обстоятельствах);
- варианты напева, мелодии, фактуры и т.п. внутри одного музыкального произведения;
- музыкальные варианты песен, близких по напеву, но различных по текстовому наполнению.

Здесь становится очевидна полисемантическая данность термина, употребление которого в каждом из перечисленных и подобных им случаев будет описывать разные процессы на разных уровнях⁸⁸.

фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. Л., 1983. – С. 15–44.

⁸⁸ Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии: Опыт этномузыковедческой постановки вопроса // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов. – Л., 1980. – С. 38.

При дальнейшем уточнении избранной автором терминологии И. Земцовский говорит о том, что при употреблении термина *вариант* нам следовало бы в каждом случае конкретно обозначить, вариант *чего* имеется ввиду (например, вариант «темы»), чтоб определить соответствующее ему понятие *инварианта*. Ключевым моментом здесь является то, что в отношении устного народного музыкального творчества подобная конкретика практически невозможна. Далее автор «Теории вариантности» поясняет, что «*в действительности фольклор предоставляет в наше распоряжение только “варианты”, но не то, что в них варьируется, следовательно мы имеем дело со своего рода “вариантами без темы” [...] наряду с известной в музыкознании парой отношений “вариант – инвариант” и “вариант (вариация) – тема” есть третий тип отношений, присущий устной традиции, а именно “вариант – вариант”*»⁸⁹.

По нашему мнению, именно соотношение «*вариант – вариант*» (когда наличие какого-либо инварианта невозможно согласно сущностной природе фольклора) наиболее точно истолковано И.В. Мациевским, определяющим этот феномен как «*множество*».

Согласно теории И.В. Мациевского, «традиционное *произведение существует во множестве* (в математическом смысле – как математическая дефиниция – the mathematical multitude) *возможных текстов*, каждый из которых – принципиально самостоятелен и не является изменением какого-либо другого. Причем у каждого музыканта должен быть свой полноценный набор возможных текстов одного произведения, в том числе для каждой исполнительской ситуации»⁹⁰.

Теории выдающихся ученых удивительным образом подтверждают и дополняют друг друга, так И. Земцовский сообщает: «... *фольклорный вариант* – не

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Мациевский И.В. Когнитивная методология и совершенствование теории традиционного инструментализма // Мациевский И.В. Вопросы инструментоведения. Статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса Благодатовские чтения. СПб., 2020. – С. 26.

итог варьирования какого-то исходного произведения, сводимого к инварианту, а *специфический способ бытия произведения* в целом»⁹¹.

Приведенные выше теоретические обоснования неоднократно подтверждаются вербальными свидетельствами традиционных музыкантов. Гармонист Виктор Алексеевич Демьянов из г. Рудня Смоленской области также рассуждает о неповторимости исполнительской манеры как об атрибутивном качестве, которое имеет для музыканта особую ценность: при этом гармонист противопоставляет две «исполнительские школы» – академическую и традиционную. *«Есть у нас один ансамбль: по нотам играют... и инструменты у них хорошие, но это «инкубатор»! Скажешь им: «А это можете сыграть? А это?» – Всё! - Они не могут! А гармонисты, гармонисты... вот посадишь три, десять гармонистов играть одну и ту же мелодию – музыка пойдет, но каждый сыграет по-своему, у каждого свои какие-то нюансы игры»,* – заявляет музыкант. Важно отметить, что Виктор Алексеевич обладает знаниями и умениями, полученными от профессионального традиционного гармониста и, к тому же имеет академическое музыкальное образование. Две эти «сферы» сознания музыканта четко разграничены и в какой-то мере даже находятся в оппозиции. По его мнению, исполнение не должно быть предопределено фиксированным текстом, в противном случае игра теряет естественность. *«На гармошке я по нотам не играл, все на слух!»*, – рассказывает Виктор Алексеевич.

Еще один пример был зафиксирован нами в экспедиционном исследовании в д. Добрино Духовщинского района Смоленской области. Во время совместного просмотра произведенной нами видеозаписи, Михаил Леонидович комментировал свою игру знакового для данной местности наигрыша «Завідаўкі»: *«Во, это бацькава колена пошло, а вот это я с дядьки Петиним коленам сыграл»*. Под «батьковым

⁹¹ Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии: Опыт этномузыковедческой постановки вопроса // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов. Л., 1980. – С. 40.

коленом» и «дяди Петиним коленом» музыкант подразумевает как раз те самосильные версии каждого музыканта. Михаил Леонидович уточняет: «...ну вот у дяди Пети как-то нараспеу: “ты-ни, ты-ни, ты-ни”, а бацька аккордом больше брал. Получилась моя (Завідаўка) со всех сборная. Ну, я всё равно играл чуть не так... знаете, у каждого гармониста свой почерк».

Действительно, каждый вариант исполнения (самосильная версия одного множества), имеет вероятностную природу, которая, однако, никак не противоречит сохранению и устойчивости традиции. Согласно И. Земцовскому, «сохранение (и устойчивость) фольклорных традиций – это сохранение (и устойчивость) их развития их постоянно вероятностных изменений-реализаций.[...] Вероятность оказывается здесь органичным этапом развития – этапом выбора возможностей»⁹².

Подобные механизмы «выбора возможностей» описаны квантовыми физиками, в частности, заслуженным профессором факультета теоретической физики университета Орегона Амитом Госвами (помимо прочего, воспитанного в индийской традиции). В документальном фильме «The Quantum Activist» (США, 2009) он говорит так: «В квантовой же физике, в противовес материальной науке прошлого, объекты – это не определенные вещи, объекты – это возможности. Возможности чего? Возможности сознания, для того чтобы сознание могло сделать выбор. Когда сознание не выбирает, квантовые объекты ведут себя как возможности – волны, но, когда сознание смотрит, волны исчезают и становятся объектами осознанного переживания. Все, что вы переживаете, происходит таким образом».

Любопытно, что созвучные идеи в отношении методологии традиционного искусства были высказаны И. Земцовским еще в статье, опубликованной в 1983 г. ученый писал: «...мне думается, что теория и методология фольклористики начинают

⁹² Земцовский И.И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. Л., 1983. – С. 25. Курсив наш.

испытывать парадигмическое давление наиболее передовых современных наук»⁹³. В качестве аргумента Земцовский апеллирует, в частности, к современной физике, «согласно которой *вероятность – фундаментальное свойство атомарно проявляющейся реальности и управляет всеми процессами, включая само существование материи*»⁹⁴. Ученый замечает, что «фольклор предстал перед наукой во всей своей неподатливой мощи», и «методология, сложившаяся в недрах уходящей научной парадигмы, стала все чаще выказывать свою несостоятельность [...] Можно сказать, что традиционный фольклор сегодня – в ожидании нетрадиционной фольклористики»⁹⁵.

Таким образом, речь здесь идет не только о вероятностной природе фольклора, но и о вероятностной природе самой реальности. По нашему мнению, выбор «возможности» – версии музыкального произведения, являющейся согласно «теории множества» принципиально самостоятельной и самосильной, видится нам синонимичным и аналогичным вероятностной природе реальности как таковой.

⁹³ Земцовский И.И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. Л., 1983. – С. 17.

⁹⁴ Налимов В.В. Вероятностная модель языка М., 1979, С. 110. Цит. по: Земцовский И. И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. Л., 1983. – С. 17.

⁹⁵ Там же.

2.3. Рудименты мифологического сознания музыканта как индикатор его принадлежности к традиции.

Я против терминов «фантазия» и «символизм» как таковых. Наш внутренний мир реален, быть может, даже более, чем видимый мир. Называть все, что кажется нелогичным, фантазией, сказкой или мечтой, — значит расписываться в полном непонимании природы вещей⁹⁶.

Марк Шагал

Согласно вербальным свидетельствам музыкантов, задокументированных нами в ходе полевых исследований, очевидна нерасторжимая взаимосвязь музыкального **инструмента** (как физических, так и акустических его параметров) и исполняемой на нем **музыки**, если рассматривать ее сквозь призму восприятия традиционного **музыканта-мастера**. В данном случае автором было уделено внимание вопросам, касающимся особенностей **художественного восприятия** и **музыкальной коммуникации**. Здесь мы имеем в виду не только межличностную музыкальную коммуникацию⁹⁷, но и коммуникацию **между человеком и орудием звукотворчества**, а также между **человеком и нематериальным, запредельным**

⁹⁶ Суини Д.Д. Интервью с Марком Шагалом. – URL: <http://www.m-chagall.ru/library/Ob-iskusstve-i-kulture15.html>.; См.: Харшав Б. Марк Шагал об искусстве и культуре. – М., Текст, 2009. – 320 с.

⁹⁷ См.: Земцовский И.И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания». – СПб., 1996. – Вып.8. – С. 97–103.

миром – как феномен внелокального способа коммуницирования в традиционном инструментальном искусстве⁹⁸.

В экспедиционном исследовании в г. Десногорске Смоленской области нами был зафиксирован пример подобного рода. Исследователь, музыкант, мастер-изготовитель и популяризатор традиционной инструментальной культуры Смоленщины Владимир Юрьевич Платонов продемонстрировал нам инструменты из своей коллекции, уделив особое внимание пастушескому рожку. По словам Владимира Юрьевича, считалось, что именно берестяной смоленский рожок хранит жизнь. Вокруг берестяного рожка сложилось множество легенд о его апотропеических свойствах, Владимир Юрьевич рассказывал, как рожок спасал людей и животных: *«... и вот я хочу вам рассказать про одного пастуха. Он был с Вяземского района, молодой пастух. Он как раз только «сдал экзамен» – сыграл «вместях» [сыграл вместе с профессиональными пастухами]. Старики его похвалили, вывели к народу в селе и объявили: “Вот этот вот – это пастух! Ему можете доверять свой скот”. А раньше пастух был, как теперь банк, которому мы доверяем деньги. Вот, если есть в семье корова, то семья выживет. От пастуха очень многое зависело, конечно. И он был так счастлив!*

А началась война... Его призвали. И он решил взять с собой на фронт берестяной пастушеский рожок: “Хранит он жизнь скоту, а может и меня спасет”, – с такими мыслями он взял рожок. И вот такая история – реальный случай. Представьте себе июль 1941 года, со стороны Витебска прорывается взвод молодых ребят. Всю ночь они идут к Смоленску. Смоленск был сожжен почти полностью, и они всю ночь видели в направлении Смоленска такое зарево, как закат – такой силы было пожарище. И они всю ночь шли к Смоленску. Подошли к Днепру уже рано утром. До своей обороны оставалось поле, за полем небольшой лесок и дальше Днепр, и там уже наши были, уже свои стояли. Посмотрели – вроде бы

⁹⁸ Анкуда Т.Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве // Искусство и образование. – М., 2021. – № 6 (134). – С. 209.

немцев нет. Подумали: “Ладно, побежим. Сейчас может перебежим, рано еще, и, через какой-нибудь час уже будем у своих”. Вот они помчались что есть духа по этому полю. И вот откуда взялась эта немецкая пехота?.. Они услышали сзади крики сначала, потом хохот, и вот началась пальба. Их стали отстреливать, как зайцев. Эти наши ребятки бежали, и среди них бежал наш, совсем тогда еще молодой, пастух с Вяземского района. Он говорит так, что: “У меня ощущение, что я живу последнюю секунду на Земле – это страшное ощущение”. Потом он споткнулся, скатился в какую-то канавку. Мешок с вещами перелетел через его голову, и он рукой нащупал вот этот рожок. И что вы думаете, вот на него нашло... то есть он успокоился в этот момент и решил: “А поиграю-ка я перед смертью”. Представляете? Достал его (рожок) спокойно. Кругом гул, крики... Там один знакомый его пошел: “Немцы, не надо, не стреляйте!” – пошел сдаваться, а его убили сразу там. А пастух достал этот рожок и заиграл “Туман ярм”. Есть, оказывается, такой смоленский... Я вот даже сомневался... А у нас в Якимовичах живет бабушка, которая вот исполняет “Туман ярм” именно смоленский, смоленский вариант. Очень красивая, такая лирическая вещь, сильная. Вот и он заиграл “Туман ярм”, и немцы перестали стрелять. Стали вытягивать головы. Он говорит: “Я видел эти каски. И как они во весь рост даже начали вставать – немцы”. И такое молчание произошло, пока он играл – никто не стрелял. Те ребята, которые уцелели, все поползли к пастуху в эту канаву и просили: “Ты только, дорогой, играй! Поживем хоть минутку еще”. Умоляли его вот так вот... И он играл этот “Туман ярм” что-то около трех раз. Дело в том, что звукоизвлечение на смоленском рожке не простое... И, когда он уже начал выбиваться из сил, он сказал: “Все, ребята, простите, но я больше не могу”. И спустя мгновение из-за поворота выехали русские танки. Они, видимо, тоже прорвались со стороны Витебска и на полном ходу шли в Смоленск. И вот эту немецкую пехоту, он говорил “ветром сдуло”.

Эти ребята, они все уцелели, и все они вошли в Смоленск. Они говорили: “Буквально через некоторое время взорвали мосты за нами. Мы зашли в Смоленск, и

такие счастливые были! Кругом такое горе... а мы счастливые, что ушли от смерти". И спас их вот этот инструмент – смоленский пастушеский рожок», – завершил свой рассказ Владимир Юрьевич.

Как, согласно свидетельствам традиционных музыкантов, **инструмент** и исполняемая на нем **музыка** хранила жизнь человеку, – так и **человек** уделял особое внимание способу и месту хранения своего орудия звукотворчества. Так, помимо непосредственного контакта с инструментом во время игры, не менее существенным для музыканта оказывается и местоположение музыкального инструмента вне исполнительской ситуации⁹⁹. Здесь следует сделать некоторое отступление, уделив внимание обзору **пространственных представлений** в сфере этнического инструментализма, в частности, в этнической инструментальной традиции Смоленщины. Ввиду сложности понятия пространства в музыке и во избежание недоразумений и путаницы в суждениях выдающийся историк и теоретик музыки Г. Орлов предлагает четко разграничить «пространство *физического* мира от сублимированных пространств различной природы, реконструируемых на *чувственном, мыслительном и духовном* уровнях»¹⁰⁰. Рассматривая взаимосвязь художественно-пространственных характеристик, мы затрагиваем такие аспекты, как особенности восприятия, специфика художественной коммуникации, а также воссоздание посредством искусства музицирования особых сакральных пространств¹⁰¹.

В экспедиционном исследовании мы сразу обратили внимание на **место хранения** музыкальных инструментов. Гармони Михаила Леонидовича стояли на специально отведенном столе, укрытом расшитым рушником, под иконой Божьей

⁹⁹ Анкуда Т.Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве // Искусство и образование. – М., 2021. – № 6 (134). – С. 208.

¹⁰⁰ Орлов Г. Дерево музыки / Под. ред. Л. Ковнацкой. – Вашингтон-Санкт-Петербург.: Сов. Комп., 1992. – С. 223.

¹⁰¹ Анкуда Т.Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве // Искусство и образование. – М., 2021. – № 6 (134). – С. 205–206.

Матери. Михаил Леонидович рассказывает, что, из-за особого отношения к инструменту, считалось, что гармонь в доме следует размещать «под Набожницей», чтобы уберечь инструмент от повреждений, к примеру, от рассыхания: «*Это сравнение такое было. Что гармонь – такой инструмент, что около Набожницы должна стоять. Угол Красный...*» (показывает руками угол стены). *Это так относиться надо к гармонии. Чтоб не рассохла, чтоб не отсырела.*

Таким образом, святое место в доме – «Красный угол» – используется музыкантом в качестве безопасного места для хранения инструментария и приобретает дополнительное **сакральное значение**.

В некоторых случаях физическое пространство намеренно сакрализуется – наполняется соответствующими атрибутами, в других – **сакрализация места происходит в восприятии** самого музыканта, в его **сознании**¹⁰².

О таком особом **восприятии места** поведала нам Тамара Афанасьевна Деева – гармонист из д. Переволочье Руднянского района Смоленской области. «*Училась я играть в березнячку у дома, – рассказывает Тамара Афанасьевна, – чтобы не мешать никому.*» По ее свидетельству, в этом же лесу женщина пережила сверхъестественный опыт общения с миром иным. Вот как она описывает это происшествие: «*Вот могу рассказать интересный случай, может, не с музыкой связан, но послушайте для себя. Значит, работала я в библиотеке, в той, где администрация. Было уже семь часоў – до семи я тогда работала, а у семь часоў у конце аўгуста уже смеркалось. Я прихожу домой и говорю: “Мама (воскресенье было), давай я по грибы схожу”. “Дачуша, какие грибы? Тут, говорит, столько народу прошло”. Вот так они тут все шли сюда (показывает), что, говорит: “каждое дерево оттоптали – какие там тебе грибы...” Я говорю: “Мама, ну я так хочу!” “Ну иди!”*»

¹⁰² Анкуда Т.Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве // Искусство и образование. – М., 2021. – № 6 (134). – С. 208.

И я пошла. Узяла я ножик, эту сетку, пошла, и по дороге... мне так обидно: с мужем разошлись [...] Иду... У меня обида была, что я иду и говорю: “У меня Света маленькая, двое сыновей... Народ вот в отпуска... они сюда идут, берут. А я вот тут живу и мне некогда сходить. Потому что хозяйство полное: и коровы, и овцы, и птица”. И я иду. И так себя “накачала”, что я уже иду плачу, как вроде мне уже и без этих грибов и жизни нет (смеется). Честно! Я сама потом удивлялась, повторяла, но больше не повторилась такая ситуация... И вот я иду, плачу.

И зашла, там-от горка есть, как раньше звали, лошадей там хоронили – конское кладбище. И вот я зашла на эту гору... Когда мне было очень плохо, когда тяжело на душе – я иду в тот березняк, вот и играть там тоже училась. Посижу-посижу – мне легче станет.

И вот я зашла на эту гору, говорю: “Господи, усем же грибов даешь! А в природе должна быть и моя доля!” А у самой слезы в три ручья. Я прихожу и слышу: “Меня возьми! Меня возьми!” – тонкие детские голоса!



Рисунок 2. Тамара Афанасьевна имитирует «голоса» грибов

Я нарезала этих грибов полную сетку с верхом – молоденьких, один к одному! Я говорю: “Ребята, хватит, хватит, мне уже хватит!” – я разговариваю с ними как с живыми. Я их не вижу, но говорю, слышу. Вот в таком волнении была, что как сейчас привыкли говорить – я вошла в параллельный мир – я так думаю.

Я очнулась – туман. Кругом туман от низу до верху. Я растерялась и давай говорить все молитвы, которые знаю. Вот. И прошу, говорю: “Господи, ну дал грибов, дай Ты мне и дорогу домой”. А я уже не знаю, куда идти, плотная стена

[тумана]. *Я не помню, как я очутилась... я как бы поднялась – и опустилась. Стою – в голове шумит: шум-звон. А этот туман у меня поднимается от земли кверху, и я смотрю – ага, дорога домой.*

Прихожу домой. А сама дура-дурой, вот настолько голова была у меня. Мама на меня посмотрела и говорит: “Целую сетку набрала! Как это ты умудрилась? Да какие молоденькие!” Ну я ей стала рассказывать. А она говорит: “Ой, дачуша, старые люди говорили, что у лесу ни у коем разе нельзя разговаривать”. Не знаю, как старые, а я когда иду, то все “бу-бу-бу, бу-бу-бу” – то с цветком говорю, то с деревом говорю. Но, слава Богу, пронесло.

Потом я хотела повторить. И плакала вроде бы, но внутреннего у меня такого не получилось. И больше такого не получалось – вот один раз. Кому скажу – не верят. А мама уже умерла, чтоб подтвердить», – рассказывает Тамара Афанасьевна.

Можно предположить, что подобного рода инсайт (трансценденция, выход за пределы обыденности) произошел вследствие особенного отношения к месту: для исполнительницы, подолгу музицирующей в лесу, пространство обрело дополнительное «сакральное измерение». Любопытно также высказывание кандидата филологических наук, заведующей фольклорно-этнографическим отделом Центра русского фольклора г. Москвы В. Е. Добровольской относительно мифологических представлений славян о “жителях леса”, в частности, грибах: «Они могут говорить, они могут заманить человека куда-то далеко в лес. Вот человек, услышавший звук – голос грибов – он не возвращается обычно»¹⁰³. К слову, современных ученых всерьез занимает вопрос, существует ли некий «язык грибов» – имеется в виду, естественно, некое подобие языка как формы коммуникации посредством сигналов, передаваемых по гифам – «нитям грибницы». Любопытно, что некоторые из проведенных

¹⁰³ Загадка разумного поведения грибов. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ROHGfdZq-us>. (дата обращения: 21.04.2022 г.).

исследований уже доказали вполне разумное поведение этих живых организмов¹⁰⁴. Так профессор университета Западной Англии Эндрю Адамацки в статье, опубликованной в 2022 г. в журнале Royal Society Open Science, и вовсе утверждает, им были обнаружены некоторые повторяющиеся электрические сигналы – «паттерны», посылаемые грибами друг другу, – условно именуемые исследователем «словами»¹⁰⁵. Разумеется, речь не идет здесь о полной аналогии с человеческим языком, как это происходит в мифологических представлениях славян или в личном трансцендентном опыте нашего информанта.

В инструментальной традиции архаичного периода практика общения с миром иным посредством исполняемой музыки являлась естественным способом устроения жизни¹⁰⁶. Подобного рода восприятие музыкального инструмента как *проводника* (посредника) между мирами свойственно для некоторых народных музыкантов и по сей день.

Нами было зафиксировано любопытное повеление-завещание традиционного гармониста Михаила Леонидовича, который говорил так: *«На немецком строе ужо не іграюць, хай гармонь паложцаць мне ў ногі, як закопваць будуць. А эту можа продадут на помин»*. В этом случае музыкальный инструмент буквально переходит в мир иной вместе с его владельцем – традиционным художником-инструменталистом.

В памяти музыкантов сохраняются теоретические и эстетические принципы сохранения музыкальной традиции, о которых было сказано выше, а также некоторые представления, присущие традиционным музыкантам архаического периода, в том числе и касающиеся соблюдения христианских праздников: *«Мамка придерживалась этого. Там не скажу, что сильно, молиться не молились, но как-то все равно*

¹⁰⁴ Эксперимент со слизевиком – URL: <https://www.wired.com/2010/01/slime-mold-grows-network-just-like-tokyo-rail-system/>

¹⁰⁵ См.: Adamatzky A. Language of fungi derived from their electrical spiking activity // Royal Society Open Science (2022). – URL: <https://doi.org/10.1098/rsos.211926> (дата обращения: 11.05.2022 г.)

¹⁰⁶ См.: Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры: в 2 т. – URL: <https://www.psyoffice.ru/21125-cherednichenko-t.v.-muzyka-v-istorii-kultury.-v-2.html>. (дата обращения: 16.10.2021 г.). – С. 62–63.

придерживались», – рассказывает Михаил Леонидович. В сознании традиционных музыкантов сохраняется вера в некую высшую силу, которая способна благоволить человеку или, напротив, наказывать за несоблюдение устоев: «У праздников старались, чтоб не касіць нічо́га. А дядька этот [учитель Михаила Леонидовича] не паслушаўся – касіў у Пятро. То ли так пришлось... а потом на Казанскую двадцать первого июля, как пошла гроза, как треснула в сук! [деревянную часть его дома]. Стали разволакивать – еще жарче горить! То ли так пришлось, то ли.... Ну все равно так придерживались, старались не косить, топоры не точить, грязную работу не делать», – рассказывает гармонист.

Отголоски верований, присущих представителям более ранних слоев музыкальной традиции данной местности, прочно закреплены в сознании их современных преемников и отражены в вербальных свидетельствах, а также в характере и специфических особенностях творческой деятельности. Следует отметить, что подобное мироощущение прежде всего характерно для представителей первого типа хранителей традиции согласно авторской типологии, то есть тех, кто был прямым преемником от носителя.

Таким образом, *мифологическое сознание* традиционных музыкантов, встретившихся нам в ходе полевого исследования, по нашему мнению, является неким рудиментарным признаком этнической инструментальной традиции архаичного периода. Или, иначе говоря, глубокая преемственность, характерная для музыкальной инструментальной традиции, позволила носителям сохранить мифологическое мировосприятие.

ГЛАВА 3. НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЗАПАДНОЙ СМОЛЕНЩИНЫ: МОРФОЛОГИЯ, ЭРГОЛОГИЯ И ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

3.1. Гармонь в творческой деятельности М.Л. Сорочинского, В.А. Демьянова, А.А. Рыбакова и Т.А. Деевой

Роль гармонии в народном инструментальном творчестве сложно переоценить, однако, стоит сказать, что ее появление в системе традиционного инструментализма имело радикальные последствия. Этот инструмент столь стремительно обрел популярность в среде традиционных музыкантов, что вызвал необычайное волнение предшествующего поколения инструменталистов и их единомышленников, отстаивающих позиции других сольных и ансамблевых инструментов. Казалось, гармонь способна стать опасным конкурентом не только солистам, но и ансамблям, и даже некоторым музыкальным жанрам (как, например, протяжная лирическая песня)¹⁰⁷.

С момента появления гармонии в России и после начала ее промышленного производства, осуществляемого Тульской фабрикой с 1848 г., создания региональных разновидностей инструмента¹⁰⁸ (Саратовская, Ливенская, Елецкая и др.) с характерными конструктивными особенностями, а также широкого распространения Венской гармонии и Хромки, этот музыкальный инструмент завоевал лидирующую позицию у народных музыкантов. К концу XIX в. тенденция повсеместного

¹⁰⁷ См.: Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства / М. И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 119–123.

¹⁰⁸ См.: Вертков В.А, Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – С. 31–33.

вытеснения гармонью иного традиционного музыкального инструментария наблюдалась не только в России, но и по всей Западной Европе¹⁰⁹.

Один из крупнейших специалистов в этой области М.И. Имханицкий приводит несколько причин необычайной популярности гармонии: «самоаккомпанемент инструмента, простота первоначального освоения, соответствие местным особенностям фольклора, “голосистость” тембра и широта динамической амплитуды, многоголосие, невысокая стоимость, отсутствие необходимости в настройке и непрерывность игры, стойкость к температурным перепадам, портативность и транспортабельность, особая мобильность в процессе исполнения, социальный престиж гармониста, привлекательность дизайна»¹¹⁰.

Важно отметить, что процесс замещения иного традиционного инструментария гармонью, распространения соответствующего инструменту репертуара продолжил (и в какой-то мере определил) упомянутый нами ранее вектор развития инструментальной традиции как таковой «от ритуала – преимущественно к досугу».

Так, естественным образом, поколение музыкантов, встретившихся нам в экспедиционных исследованиях 2017-2021 гг., в большинстве своем являются представителями именно этой «специальности» – исполнителями-гармонистами. В непосредственном общении с музыкантами, а также в процессе фиксации как вербального, так и нотного текста, были задокументированы уникальные свидетельства – в частности, нами впервые была изложена морфологическая концепция традиционных гармонистов исследуемого региона.

Далее мы предлагаем следовать избранному нами пути изучения традиционного инструментализма, рассматривая его сквозь призму восприятия музыканта – хранителя традиции, опираясь на представленные свидетельства-воспоминания.

¹⁰⁹ Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 113-115.; См.: Мирек А.М. Из истории аккордеона и баяна. – М.: Музыка, 1967. – 196 с.

¹¹⁰ Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 123–144.

Важным моментом в становлении молодого музыканта являлась *покупка инструмента* – в данном случае гармони. Покупка хорошего музыкального инструмента требовала немалых вложений для простого деревенского жителя. На этот факт указывают и наши информанты, рассказывая о знаковом событии – приобретении собственного орудия звукотворчества. *«Когда мне было семь лет, отец купил мне гармонию. Запрягли лошадь и поехали в Рудню за гармонью, матери ничего не сказали. В деревне тогда еще и электричества не было, зарплата была 18-20 рублей, а гармонию купили за 40»*, – рассказывает гармонист Виктор Алексеевич (д. Рудаки, в настоящее время живет в г. Рудня Руднянского района Смоленской области). Гармонист Михаил Леонидович Сорочинский (д. Добрино Духовщинского района Смоленской области) так рассказывал о покупке одной из своих гармоней: *«Гармонию как корова стоила. “Любительскую” купил у Смоленска. Раз восемь ездил. Штук пятнадцать насобирал [продавец] – вот, наверное, как помер кто – подремонтировал и выставлял. Продавать не хотел. Тетка Маня сказала ему: “Как намрешь, куда ты их денешь?” Потом все ж отдал, 25 рублей вроде брал за нее. Не хотел продавать, дешево было ему»*. По свидетельству Михаила Леонидовича гармонию в их местности можно было купить и в магазине, и у местных мастеров-изготовителей, – в народе именуемых «кустарями». *«А тут в магазинах продавали. А так были те, что кустари делали. Ну те старинные, конечно, кустари делали. Это тут уже во “Любительские” стали выходить. Дядька Петя [учитель] уже рассказывал, что после войны стали выходить уже во эти “Любительские” – Тульская фабрика сделала»*, – вспоминает Михаил Леонидович. По мнению музыканта, подобное распространение и широкое тиражирование гармоней было обусловлено своего рода заботой государства об эмоционально-психическом состоянии граждан, попыткой преодоления посттравматического синдрома. *«В послевоенное время – замечает Михаил Леонидович, – людям как-то надо было смягчить... вот Тульская фабрика выпустила эти “Любительские” гармони»*. Подобное объяснение также свидетельствует об отношении к процессу

музицирования как в определенной мере «уходу от действительности», возможности творческой реализации, в случае с гармонью, в первую очередь, – скрашиванию досуга, устройению праздника. Демонстрируя свои гармони, Михаил Леонидович рассказывает о бытовании в их местности двух типов этого инструмента – гармони «русского» и «немецкого» строя¹¹¹: «...а так немецкий и русский строй были. Как-то в нашей местности как послушаешь, рассказывают, что и немецкий и русский строй были». Говоря об особенностях исполнения на данных инструментах, гармонист комментирует: «Ну-у... немецкий строй от русского... У немецкого строя уместе, а там надо урость... Там мехом играть [показывает движение мехом на сжатие и разжатие]. Все то же самое, только по-другому. Как поиграешь на одной, так на другой путаешься»¹¹².

В общении с гармонистом Михаилом Леонидовичем нами была зафиксирована любопытная **морфологическая концепция** традиционных гармонистов данной местности. Раскрывая гармонь «немецкого» строя, Михаил Леонидович указал традиционные названия составных частей музыкального инструмента. При этом некоторые из них совпадают с общепринятыми в академических кругах наименованиями, однако нами впервые были задокументированы традиционные названия составных частей гармони, не встречавшиеся ранее. Михаил Леонидович рассказывает: «Во это восьми планка, видишь, во: четыре резонатора по две планки».

¹¹¹ Вѣнка и Хромка.

¹¹² Со слов М.И. Имханицкого, «Голоса, которые на гармони “немецкого строя” звучали при разжиме меха, на гармони “русского строя” стали звучать при сжиме и наоборот. “Гармонь немецкого строя” – при доминантовой функции баса-аккорда на разжим меха, а тонической на сжим [...] гармонь “русского строя”, при противоположном соотношении гармонических функций» Технической причиной данного явление, по словам М. И. Имханицкого, послужил тот факт, что еще во второй четверти XIX в. «...русские мастера перевернули планки». См.: Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 113–115. См.: Мирек А.М. Из истории аккордеона и баяна. – М.: Музыка, 1967. – С. 129

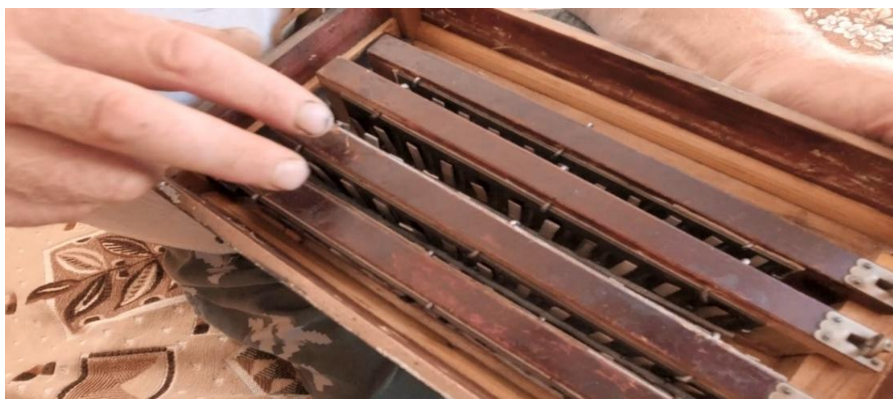


Рисунок 3. М.Л. Сорочинский демонстрирует составные части гармони

«Это во – “барабан басовой”», – так по свидетельству Михаила Леонидовича именовали корпус гармони.



Рисунок 4. М.Л. Сорочинский демонстрирует составные части гармони – «барабан басовой»

По утверждению нашего информанта голосовую планку – металлические язычки – называли «скрипкой»: *«Это во называли “скрипка”. Там мастера не так называли, у нас звали скрипка».* На вопрос о том, в чем причина такого наименования, музыкант объяснил: *«Ну это как подыгрывает, как подголосник басу».*



Рисунок 5. М.Л. Сорочинский демонстрирует составные части гармони – «скрипка».

Как отмечалось ранее, традиционные названия составных частей гармони, по нашему мнению, могут являться свидетельством (воспоминанием) об исчезнувшей ансамблевой традиции данной местности – имеется в виду дуэт скрипки и инструмента низкой тесситуры.

По свидетельству Михаила Леонидовича в их местности (д. Добрино Духовщинского района Смоленской области) женщин-гармонистов практически не было. Михаил Леонидович вспоминает лишь единичные случаи женской инструментальной практики: *«Ну были такие. Как ее... Катей звали... а так больше сильно таких, чтоб бабы играли, у нас тут не было. Где-то вон по телевизору показывают, что много играют...»* Как сообщает гармонист, для женщин его местности традиционным видом творчества являлось пение. Мама Михаила Леонидовича пела и знала большое количество песен – *«... и старинных, и всяких»*.

В беседе о *жанровой* палитре музыки, исполняемой на гармонии, наш информант замечает, что под гармонь в основном плясали: *«Не, под гармонь как-то редко пели. Во у калхозе бабы сядут отдохнуть и поют. Там около магазина собрались – песни. Как вечером после Пасхи собрались бабы – «Христа» пели. А сейчас же не знают никто»*.

Знаковым танцевальным наигрышем данной местности является «Завідаўка» – наигрыш, уже упоминавшийся в параграфе «Специфика текстообразования в художественной практике традиционных инструменталистов». Овладение этим наигрышем считалось своеобразным «знаком качества», показателем профессионализма гармониста. Во время нашего общения Михаил Леонидович не единожды сообщает, что далеко не каждому удавалось справиться с этой художественной задачей. По его воспоминаниям, он был единственным среди учеников его наставника, кто *«вывеў его Завідаўку»*.

Гармонист также заостряет наше внимание на существовании нескольких региональных версий «Завідаўкі»: *«Она Понизовская считается, это туда под Белый. А вот Пречистинская она и называлась “Пречистинская” – там по-другому играли. В Бересце – тоже по-другому чуть»*. Как было сказано ранее, несмотря на преемственность, манера игры самого Михаила Леонидовича, его учителя и его отца отличалась характерными особенностями, присущими каждому музыканту. В дополнение к этому он указывает также на региональные отличия в исполнении этого наигрыша, которые вызывали насмешку у его наставника Петра Кузьмича. Он иронически – пренебрежительно отзывался об исполнителях из другой местности: *«О, идут, припевки припевают – как собаки брещуць»*. От себя Михаил Леонидович добавляет: *«Вот там один играл – похоже было чуть-чуть. А так наша “Завидочка” отличалась от тех, что в соседних деревнях играют. А сейчас там таких, кто старинное играет, и нет. Плясаць тоже стала некому»*. Название наигрыша сам гармонист произносит по-разному по-белорусски и по-русски – соответственно «Завідаўка», или «Завидочка»; в русском варианте названия, тем не менее, в его произношении всегда сохраняется твердое [ч], характерное для фонетики белорусского языка. *«“Завидочка” у нас первый танец был! Заело их так – не знаю...(смеется)»*, – сообщает Михаил Леонидович (авторская нотация данного наигрыша – Приложение 1).

Михаил Леонидович вспоминает и другие излюбленные танцевальные наигрыши местных жителей, перечисляя популярный репертуар, характерный для широкого круга гармонистов вообще: «Играли “Цыганочку”, “Барыню”, “Страдание... Во это усе. Обице – “Краковяк”, “Кокетку”, “Ту стэн”», и добавляет: «Как пляшущь, то интересней играть даже».

Приведем несколько высказываний Михаила Леонидовича о взаимодействии музыкантов и танцоров, наглядно иллюстрирующих, как приходящее «извне» движение может стать организующим (либо дезорганизующим) фактором: «Тетя Валя Митина, яна, наверное, уже сплясалась. Так дробы выбивала, як все равно со станка!.. Витька хорошо пляшет, брат, вот пятьдесят ему было в январе. Як пляшущь, тады у ладки бье [в ладоши хлопает] ... Но зато если кто не по танцу – усё. Тут люди пляшущь, а она уторкнецца не по танцу – и вот тады збiвaйць. Пойдет плясаць – на ноги не глядзі – саб`ець. Трапочыць не по танцу. Мамка говорила, баба Вера так плясала. Или как пляшешь – гармонь слушай, или на круг не выходи!»¹¹³

Одним из значимых обрядов – празднеств, сопровождающихся песнями и танцами, была **свадьба**. Можно сказать, что игра на свадьбе входила в профессиональные обязанности гармониста. С большим сожалением наши информанты отмечают, что современные свадьбы значительно отличаются от тех, что были ранее. Так один из самых востребованных свадебных гармонистов Руднянского района Виктор Алексеевич Демьянов говорит: «Нету того задора на свадьбе, что был раньше – сорок лет назад, тридцать пять, пятьдесят! Во-первых, молодежь вот сейчас не знает ни одну песню. Они приходят вот на эту свадьбу, как будто им сейчас вот развлечение, они смотрят, едят-пьют, вот такое... И порядка нет! Раньше вот бывало, как сядут за стол – часа два сидят, не вылазят! Самогон этот льется рекой. Стаканы большие – по двести пятьдесят грамм. Закуски такой не было: я помню,

¹¹³ Анкуда Т.Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве // Искусство и образование. – М., 2021. – № 6 (134). – С. 208.

винегрет там сделают, холодец сварят, картошки там, мясо... Но весело! Играешь-играешь, а они поют песни – только успевай играть вслед за ними! И думаешь: “Господи, ну, когда они уже напьются?” (смеется). А сейчас да, с размахом, но уже нет того...». По свидетельству гармониста большинство свадебных песен, что пели ранее, уже не исполняются. Сам гармонист припомнил только первую строчку словесного текста песни: «Свадебка у нас – Бог нам дал», однако сразу наиграл инструментальную версию на гармонии – «... а мелодии были такие» (авторская нотация исполняемого наигрыша – Приложение 1).

Михаил Леонидович Сорочинский из Духовщинского района сходным образом отзывается о современном праздновании свадьбы: *«Гуляли все равно все. Меня стали тягачь пацаном еще, я им во внуки, а лишь бы кто играл! Сейчас же это попойка, а не гулянка».* В разговоре о праздновании свадьбы гармонисты отмечают, что игра на свадьбе требовала интенсивных физических затрат – это был тяжелый труд. Михаил Леонидович так вспоминает веселые деревенские свадьбы его юности: *«Если такие гости веселые деревенские, то хорошо было. Замыляць в некоторый раз так, что мокрую рубаху долой! (смеется)».* Гармонист из Руднянского района также вспоминает о том, что многочасовое исполнение на гармонии требует определенной физической подготовки. Возможно, это также являлось причиной того, что женщин гармонистов было значительно меньше, чем мужчин. *«Гармошек у меня этих было... тьма-тьмуца! – говорит Александр Анатольевич Рыбаков, вспоминая гармонию «Беларусь», – здоровая такая, два дня свадьбу отыграешь, потом не разогнуться».* М. Л. Сорочинский и А. А. Рыбаков продемонстрировали нам наиболее популярные плясовые наигрыши на гармонии – «Падеспань» и «Барыня» (авторские нотации исполняемых наигрышей – Приложение 1).

Естественным образом, в силу возраста наших информантов обрядовые свадебные традиции известны им в большинстве случаев лишь по воспоминаниям-рассказам представителей старших поколений. Впрочем, некоторые отголоски ритуальной части свадьбы они еще застали во времена собственной творческой

деятельности. Гармонист Михаил Леонидович вспоминает: *«Ну что... свадьбу играли... По-старинному у два двора играли. Как за невестой едуць... Первый день же вся свадьба у жениха. А на второй день называлось уже у “адгостки” поехали. Это второй день у невесты. Расписались – и к жениху сразу. Ну, тоже, как бацька с маткой встречают, как благословляют. В армию проводили – тоже благословляли. Ну, это по-старинному, сейчас не знаю. Не знает никто. Это вот я захватил еще этих стариков».*

Свадебный гармонист Виктор Алексеевич Демьянов в своей музыкальной практике еще застал особый порядок представления гостей и сбора денег на свадьбе: *«Был такой момент, сейчас уже такого нет. Представляли каждого гостя на свадьбе: начинали с родителей жениха, невесты, крестные или, братья, сестры. Вот. Каждого представляли. И там гармонисты и две женщины, или одна, или втроем, как там подберется компания. Брали такую большую тарелку-поднос, ставили на полотенце расшитое и вот подходили там, допустим, к отцу жениха: “Вот отец жениха, Алексей Петрович или там Андрей Михайлович, вот, поздравляем, желаем вам всего хорошего – жить вам в новой хате, носить вам пальто на вате..., а он сыпал деньги на эту тарелку. Кто там рубли ложил, кто копейки. И вот проходили так по всем гостям. И вот потом эти деньги уже делили там: гармонисту, тем, кто помогал ему. Сейчас этого нету».*

Репертуар единственной встретившийся нам в полевых исследованиях женщины-гармониста Тамары Афанасьевны Деевой состоял, в основном, из частушек и песен, близких к городскому романсу. В силу состояния здоровья исполнительницы, на гармонии публично она уже долгое время не играет, но, как и для всех наших информантов, музицирование является неотъемлемой частью ее жизни, пусть и оставшейся в воспоминаниях. Для традиционного гармониста игра на инструменте была не только показателем определенного социального статуса, профессиональной компетенции; процесс музицирования воспринимался как духовное служение, требующее полной самоотдачи. Любовь музыкантов к инструментальной традиции

своей местности выражается в осторожных, подчас грустных высказываниях о невозможности непосредственной передачи традиции подрастающему поколению: *«А не знаю, некому передавать. Сейчас же вон «бубух-бубух»* [указывает в сторону дома молодых соседей, которые на праздники громко включают современную поп-музыку]», а также и в особенном уважительном отношении к памяти своих наставников. В очередной раз вспоминая своего учителя «дядьку Петю» Михаил Леонидович задумчиво произносит: *«... я ж и то...гармоней- то тоже хороших как я учіўся не было. Тогда б вот эти гармони! Дядя Петя, поиграли б мы с тобой!..»*

3.2. Балалайка, ложки и трещотка в творческой деятельности

С.У. Шпаковны

Софья Ульяновна Шпаковна один из немногих представителей женской инструментальной традиции исследуемого нами региона. Как было сказано ранее в параграфе 1.3. «Типология носителей традиции», музыкант относится к первому типу хранителей традиционного инструментального искусства по способу профессиональной преемственности. Здесь вновь следует отметить, что профессиональная деятельность Софьи Ульяновны в первую очередь была связана с местными коллективами художественной самодеятельности 1950 – 1960 гг., где, помимо непосредственного участия, она выполняла функции руководителя. Этот факт позволяет нам причислить ее также к подтипу 1а нашей типологии. В данном случае, говоря о принадлежности музыканта к определенному типу, мы прежде всего имеем в виду специфику исполняемой музыки и репертуар коллективов художественной самодеятельности, зачастую представляющий собой адаптированные под слушателя упрощенные формы народных песен, в том числе и авторские песни, воспевающие «колхозный быт».

Сама Софья Ульяновна не только присоединялась к хору в качестве певицы, но и нередко аккомпанировала коллективу на балалайке, ложках и трещотке вместе с гармонистом.

Несмотря на характерные для этого времени расцвет гармоники и вытеснение ею струнных инструментов из массового употребления¹¹⁴ в творческой практике Софьи Ульяновны и ее коллективов (д. Березино Руднянский район Смоленской области) балалайка не потеряла своей актуальности. О единичных случаях бытования балалайки в своей местности (д. Добрино Духовщинский район Смоленской области) в этот послевоенный период свидетельствует и гармонист М. Л. Сорочинский. На вопрос о том, на каких инструментах играли помимо гармонии, музыкант отвечал так: *«Ни на чем! На балалайке пробовал – не получилось. У нас во это поколение военное там собрались. Бабка купила балалайку. Ну, а после ж войны было-то. Ну в то время уже бабки... Тоже ж играли – гармонистов вон сколько побилло! Сядуць – круць-круць – подстроили, и пошло дело. Давно играли, а пошло»*. Следовательно, возвращение балалайки было, в своем роде, вынужденной мерой, компенсаторным механизмом, реакцией на резкое сокращение числа гармонистов.

К большому сожалению, настроить балалайку, принесенную Софьей Ульяновной из местного Дома культуры, не удалось: колки на ней без сильного воздействия уже не проворачивались. Софья Ульяновна категорически отказалась играть на инструменте, строй которого был немного ниже, чем привычный ей на слух. Любопытно, что данная реакция исполнительницы перекликается с наблюдениями Л. Кубы сделанными им при исследовании песенной традиции данного региона, связанными с трепетным отношением этнофоров к абсолютной высоте исполняемой музыки. Куба отмечал, что обычно песни поются на фиксированной высоте, а в случае, если он просил транспонировать песню, – для исполнителей пропадал смысл

¹¹⁴ См.: Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства / М.И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 119.

самой музыки: она для них звучала неестественно, «то есть мелодии рождались на заданной звуковысотности»¹¹⁵.

«*Строй был “балалаечный”*», – говорит Софья Ульяновна и напевает мажорное трезвучие (соль – си – ре¹), интонируя при этом чисто и непринужденно. Как пишет выдающийся этномузыковед К. А. Вертков, такая разновидность строя балалайки именовалась «в зависимости от того, какая терция – большая или малая – «гитарным» или «минорным»¹¹⁶. Упомянутые Софьей Ульяновной приемы игры на балалайке – бряцанье по всем струнам и проведение мелодии щипком большого пальца – также соответствуют приемам игры, по мнению К. А. Верткова, характерным для народных балалаечников.

Помимо балалайки, Софья Ульяновна часто аккомпанировала певцам на ложках. Отношение к игре на ложках в среде местных традиционных музыкантов неоднозначно. По мнению нашего информанта гармониста М. Л. Сорочинского ложечнику не требуется особой профессиональной подготовки. «*А что... На ложках дык любой подстукивать будет*», – говорит Михаил Леонидович. Тем не менее, известно несколько типичных и достаточно виртуозных техник игры на этом инструменте. В русском народном исполнительстве на ложках исследователи определяют три основных способа игры:

- «Первый. В левой руке, рукоятками наружу и выпуклостями полушарий навстречу друг другу, зажимают две ложки с таким расчетом, чтобы при разжатии и сжатии пальцев они ударялись одна о другую. В правой руке за рукоятку держат третью ложку и ударяют ею по ложкам, находящимся в левой руке. [...]
- Второй. В каждой руке, между пальцами, зажимают по паре ложек, направленных выпуклостями одна к другой. Встряхивая попеременно одной и другой

¹¹⁵ Feitová E. Ludvík Kuba a jeho sběratelství slovanských písní – URL: https://theses.cz/id/8y6b7n/Ludvk_Kuba_a_jeho_sbratelstv_slovanskch_psn.pdf (дата обращения: 03.05.2022). – С. 101.

¹¹⁶ Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты Л.: Музыка, 1975. – С.84.

рукой или обеими одновременно, исполнитель производит ритмические удары (щелчки).

- Третий. Между пальцами левой руки, выпуклостями полушарий наружу, зажимают три ложки, расходящиеся веером. За голенище сапога левой ноги засовывают четвертую, большую ложку. В правую руку берут пятую ложку, которой и производят удары; скользящий — по трем ложкам левой руки и сильный, отрывистый — по ложке, находящейся за голенищем сапога»¹¹⁷.

Следует отметить тот факт, что согласно наблюдениям ученых-этноинструментоведов, для русского ложечного исполнительства характерными являются наборы из трех – пяти, а иногда и более ложек¹¹⁸, в то время, как в белорусской традиции обычно используется пара ложек¹¹⁹.

Софья Ульяновна Шпаковна продемонстрировала нам два способа игры на ложках – русский и белорусский. Русский способ совпадает с *первым* из описанных учеными способов игры, приведенных выше. Описание второго способа, представленного Софьей Ульяновной, можно обнаружить у выдающегося этномузыковеда И. Д. Назиной, которая пишет: «В отличие от русского народа, в музыкальной практике которого употребляется игровой комплект из трех-пяти ложек, белорусы используют только две ложки и один способ игры на них. Взяв в правую руку ложки, повернутые одна к другой выпуклой стороной, играющий активно ударяет ими по ладони левой руки (или по колену) и производит два вида удара: длинный, сильный и короткий, слабый»¹²⁰. По свидетельству нашего информанта, играли не только на деревянных, но и на железных и алюминиевых столовых ложках, на которых, как говорит сама музыкант, «играть проще». Играя на железных ложках,

¹¹⁷ Вертков В.А., Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – С. 34.

¹¹⁸ См.: Васильев Ю. А. Широков А. С. Рассказы о русских народных инструментах. – 2-е изд. – М.: Сов. Композитор, 1986. – С. 13.

¹¹⁹ Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. – С. 12.

¹²⁰ Там же.

Софья Ульяновна использует только две ложки, соответственно белорусскому способу игры.

Таким образом, не только сам музыкальный инструмент и исполняемая на нем музыка могут являться этнорепрезентирующими факторами инструментальной традиции; таким фактором оказывается также и способ игры на музыкальном инструменте (*Приложение А, Рисунок 8, Рисунок 9*).

Трещотка – еще один инструмент, применявшийся в практике аккомпанирования певцам. Инструмент Софьи Ульяновны традиционно представляет собой несколько деревянных пластин, нанизанных на веревку¹²¹. Софья Ульяновна держит трещотку двумя руками, соударяя вертикально висящие деревянные пластины одновременным движением рук навстречу друг другу, или попеременным движением левой руки к правой, и правой к левой, в результате чего инструмент издает громкий треск. Движения и их интенсивность варьируются в зависимости от темпа и характера песни. В основном это активные проигрыши между строфами (*Приложение А, Рисунок 10*).

В ходе общения с информантом нами был зафиксирован пример **натуроморфной эргологической концепции**. Софья Ульяновна рассказывала, как ее супруг сам делал ложки и трещотку: «Он ходил, вот у нас парк тут, ходил, искал липу, сушил, потом выстругивал, как ему надо, и ложки так и эту... [трещотку]» и далее: «... не потому что липы много было, а потому что вот он знал, что это лучше звучит, самое лучшее дерево – это липа, для этого инструмента». Изготавливая

¹²¹ См.: Вертков В.А, Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Государственное музыкальное издательство. – 1963. – С. 35. См.: Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. – С. 26; Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты Л.: Музыка, 1975. — С.103; Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. – С. 26.

инструменты, супруг Софьи Ульяновны – традиционный музыкант – сознательно избирал материал, который должен был обеспечить успешное функционирование будущего звукового орудия¹²².

Таким образом, несмотря на то, что *по характеру творческой деятельности* С. У. Шпаковна является представителем подтипа 1a авторской типологии, благодаря *профессиональным навыкам и концептам* непосредственно воспринятым от традиционного гармониста Михаила Климовича, мы можем также характеризовать ее и как представителями типа 1. Именно по этой причине в художественном сознании исполнительницы нам удалось обнаружить следующие «константы»: память о способе изготовления ложек и трещотки – *эргологическую натуроморфную концепцию*; способы игры на ложках, репрезентирующие принадлежность к двум *этническим инструментальным традициям*.

3.3. Берестяной рожок, шаркун, двойчатка, гудок, дуда (волынка) в творческой деятельности В. Ю. Платонова

В процессе общения с информантом – хранителем, исследователем и популяризатором этнической инструментальной традиции Смоленщины В. Ю. Платоновым, нам довелось ознакомиться с музыкальными инструментами из коллекции Владимира Юрьевича.

Одним из знаковых инструментов данной местности является *смоленский пастушеский рожок*, изготовленный самим музыкантом. В процессе создания инструмента Владимир Юрьевич опирался на свидетельства исследователей-предшественников и собственные экспедиционные материалы (*Приложение А, Рисунок 11*). По словам нашего информанта, этот инструмент неоднократно демонстрировался народным мастерам-музыкантам, которые подтверждали его

¹²² Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении инструментальной традиции // Bulletin of International Centre of Art and Education. 2021. – №. 3. – С. 93.

схожесть с теми инструментами, что бытовали в этой местности ранее. Стоит также напомнить, что дед Владимира Юрьевича сам был пастухом-рожечником. Пастушеский рожок (жалейка), неоднократно описанный исследователями инструментальной традиции, действительно имел широкое распространение у пастухов-профессионалов как в данном регионе, так и на территории Беларуси, России, а также в инструментальной традиции прибалтийский народов¹²³. Владимир Юрьевич сообщает: *«Смоленский край – пастуший край, смоленские пастухи ценились людьми. Это была такая профессия смолян. В основном их рабочим инструментом являлся смоленский берестяной рожок, [...] описывались они (пастухи) [...] идут все в белом, веселые, большие сумки у них через плечо [...] идут и на рожках играют»*¹²⁴.

Особенностью смоленского пастушеского рожка является его фиксированный размер и морфологические признаки: инструмент имеет раструб около 40 сантиметров в длину, загнутый кверху.

¹²³ См.; Вертков В.А, Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Государственное музыкальное издательство. – 1963. – С. 25; Мациевский И.В. «Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: белорусский феномен». // Вестник челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010. – №4. – С. 83; Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. – С. 90 – 104; Никифоровский, Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. П. Дудар и музыка. М., 1892. – С. 173.

¹²⁴ Анкуда Т.Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве // Искусство и образование. М., 2021. – № 6 (134). – С. 206.



Рисунок 6. Смоленский берестяной рожок В. Ю. Платонова

Пастушеский рожок традиционно был выполнен из бересты. Выбор материала – коры березы – также является отличительной характеристикой смоленского рожка. По свидетельству нашего информанта, смоленский этнограф В. И. Грушенков подтверждал, что материал, размеры, форма и звучание рожка работы Владимира Юрьевича действительно очень схожи с параметрами традиционных инструментов, бытовавших ранее и неоднократно ему встречавшихся¹²⁵.

По словам Владимира Юрьевича, игровая часть инструмента называлась *«перабор»*, и игровые отверстия – *«перабіркі»*. Любопытно, что белорусский этномузыколог И. Д. Назина, описывая жалейку в белорусской инструментальной традиции, указывает что традиционные мастера именовали звуковые отверстия *«галаснікaмі»*, а слово *«Пірабoр»* являлось обозначением музыкального жанра – импровизационного наигрыша на жалейке¹²⁶. В этом контексте уместно вспомнить слова нашего информанта традиционного гармониста М. Л. Сорочинского, подтверждающие факт использования термина *«перабор»* в лексике исполнителей для обозначения *«игрового действия»*, технического приема (*«как пераборам пальцы*

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. – С. 98-99.

перабіраюць») – См. параграф 2.1. «О способах преемственности устной инструментальной традиции: обучение и фигура наставника».

Примеры, приведенные выше, наглядно иллюстрируют, как название самого процесса игры (будь то перемещение пальцев по кнопкам или по звуковым отверстиям¹²⁷) постепенно экстраполируется на игровую часть инструмента – (как в случае с жалейкой), а иногда – и на принадлежность к определенному жанру исполняемой музыки.

Игровая часть инструмента Владимира Юрьевича – «перабор» – выполнен из клена, а пищик (трость) – из ясеня. По свидетельству Платонова, *«пищик – где рождается сам звук, выполнен из ясеня [...] раньше изготавливали из гусиного пера, привязывали нитками, но мы заменили на резинки, так удобнее управлять пищиком»*.



Рисунок 7. Берестяной рожок: перабор и пищик

¹²⁷ От белорусского «перабіраць» («шевелить», «перебирать») пальцами.

Звукоизвлечение на язычковых духовых инструментах требует от исполнителя особого контроля над интенсивностью и подачей струи воздуха. Владимир Юрьевич так комментирует взаимосвязь особенностей игры на инструменте и исполняемого музыкантами репертуара: *«Дело в том, что звукоизвлечение у смоленского рожка не простое, каждая нота требует особого давления. И вообще рожок требует такого... напряжения... надо выложиться полностью, чтоб исполнить материал полноценно. Поэтому репертуар смоленских рожечников... – они пели, потом больше играли, потом снова пели. Это такая хитрость у них была. Мне рассказывал Владимир Иванович Грушенков – смоленский этнограф рассказывал, что много пели, немного поиграл он, и дальше поют»*. Авторская нотация наигрыша на смоленском рожке, исполняемого В.Ю. Платоновым – *Приложение 1*.

Еще одним музыкальным инструментом, для изготовления которого на Смоленщине использовали кору березы, является шаркун.

Шаркун (шаркунок) – музыкальный инструмент женской традиции, который часто дарили на рождение ребенка в качестве погремушки. Сам инструмент представляет собой полый берестяной корпус, наполненный горохом или крупой, и рукоять, держась за которую, инструмент встряхивали. Издаваемое «шарканье» успокаивало ребенка. Считалось, что берестяной шаркун и издаваемый им звук отгоняет от младенца злую силу.

Корпус инструмента изготавливался посредством термического воздействия на кору дерева: благодаря эластичным свойствам бересты склейка не требовалась. Важное *символическое значение* имела форма полый части шаркуна, причем смыслы ее символики по-разному толковались носителями. Форма погремушки-идиофона интерпретировалась как крест, дом, рога, а иногда – как поза рожавшей женщины. Владимир Юрьевич продемонстрировал нам подлинный экземпляр – берестяной шаркун смоленской инструментальной традиции.



Рисунок 8. Смоленский берестяной шаркун

Демонстрируя шаркун из собственной коллекции, Владимир Юрьевич сообщает: *«Это священный музыкальный инструмент. И опять идет параллель со смоленским рожком – он выполнен из бересты и считался хранителем жизни»*. И далее: *«Береза здесь – это царственное дерево, которому поклонялись, которое почитали, считали священным»*¹²⁸.

Инструментовед и мастер-изготовитель В.Н. Мараев в обсуждении вопроса о том, почему именно береста наделялась обережными свойствами в сознании традиционных музыкантов, предположил, что подобного рода отношение к этому материалу может быть связано с символикой цвета (белый цвет – символ чистоты,

¹²⁸ Анкуда Т.Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве // Искусство и образование. – М., 2021. – № 6 (134). – С. 207.

света, добра), а также, возможно, по той причине, что тонкая кора березы имеет визуальное сходство с кожей человека, в особенности на просвет¹²⁹.

Таким образом, становится очевидным, что выбор *материала* (в данном случае бересты – хранительницы жизни) так же, как *форма* и *цвет* музыкального инструмента, имеют не менее важное значение, чем акустические его параметры. Само музыкальное орудие, по своей функциональной принадлежности относящееся к ритуально-обрядовым формам музицирования (музыкального коммуницирования с иными измерениями), обладающее апотропеическими свойствами (как материальный объект-оберег, так и исполняемая на нем музыка), воспринимается исполнителем-творцом *синкретично*, как *единство смыслов* всех его параметров. «Суммарная мощь» магических свойств звукового орудия обеспечивает достижение желаемых результатов ритуальной практики¹³⁰.

Одним из центральных инструментов в музыкальном творчестве В.Ю. Платонова является *двойная смоленская свирель – Двойчатка*. В настоящее время Владимир Юрьевич, помимо активного концертного исполнительства на этом инструменте, как сольно, так и со своими учениками, открыл первую в России онлайн-школу игры на двойной смоленской свирели.

В описании данного инструмента К. В. Квитка указывает на принципиальную несхожесть парной флейты и дуствольной флейты Пана, бытовавшей на территории России в Брянском районе, а также дуствольной флейты с амбушюрными приспособлениями, распространенной у литовцев. Показательным отличием парной флейты от дуствольной является наличие боковых отверстий. Тем не менее исследователь отмечает, что в литературе утвердились оба названия инструмента, употребляемые как синонимы. В свою очередь Квитка указывает менее

¹²⁹ Из обсуждений в ходе XIII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, РИИИ, 23-25 ноября 2020 г.)

¹³⁰ Анкуда Т.Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве // Искусство и образование. – М., 2021. – № 6 (134). – С. 207.

распространенное, но наиболее характерное название – «Двойчатка», которое, по его мнению, целесообразно утвердить в научном обиходе в качестве термина¹³¹.

История бытования этого инструмента на Смоленщине тесно связана с исследуемым нами регионом, поэтому мы подробнее остановимся на некоторых значимых фактах, прежде чем перейти к информации, задокументированной нами в ходе собственного полевого исследования.

Известно, что парные дудки были широко распространены как на Смоленщине, так и на территории Беларуси, где факт их существования был впервые зафиксирован в конце XIX в. Е. Романовым в Могилевской области¹³². Владимир Юрьевич в одном из интервью также свидетельствует о бытовании этого инструмента на Могилевщине и комментирует: *«Я считаю, что Могилевщина – это наш родной народ»*. Первое упоминание парной флейты на территории России задокументировано в Тверской губернии Ржевского уезда в этнографическом сборнике 1853 г. выпуска¹³³. В труде авторитетного отечественного ученого-инструментоведа Н. И. Привалова «Музыкальные духовые инструменты русского народа» автор приводит и более раннее упоминание парной флейты на Руси. Привалов соотносит его с изображениями в книге доктора М. Гютри «Dissertations sur les antiquités de Russie», опубликованной в Петербурге в 1795 г., однако К. В. Квитка подвергает критике эти свидетельства¹³⁴.

В труде Н.И. Привалова также есть изображение декорированных (расписных) парных флейт; по замечанию К. В. Квитки, данные «разукрашенные дудки не подлинно народного происхождения»¹³⁵.

¹³¹ Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. М.: Советский композитор, 1973. – Т.2. – С. 218-219.

¹³² Архив Государственного музея этнографии народов СССР. Описи этнографических коллекций Е.Р. Романова с фотографиями некоторых предметов (Муз. I, ст. 3, п. 1, № 544-5, 544-6). Цит. по: Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. – С. 84.

¹³³ Этнографический сборник Вып. 1. СПб, 1853. – С. 159. Цит. по: Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. М.: Советский композитор, 1973. – Т.2. – С. 221.

¹³⁴ Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. М.: Советский композитор, 1973. – Т.2. – С. 221.

¹³⁵ Там же.

Подобные декорированные флейты стали изготавливать по модели инструмента, расписанного княгиней М.К. Тенишевой. Княгиня Мария Клавдиевна имела собственную усадьбу Талашкино вблизи Смоленска и являлась известной меценаткой и поклонницей народного творчества. По инициативе княгини в Смоленске была открыта бесплатная художественно-промышленная школа для детей крестьян и музей русской старины. Тенишеву необычайно заинтересовали популярные среди кустарей парные флейты. По свидетельству Н.И. Привалова «... в своей школе она украсила их виньеткой в русском стиле, отчасти разрисовав, [...] частью же выжигая по стволу листья с ветвями; в таком виде она пустила образец в ход, как образец для кустарей»¹³⁶. Изображение этих инструментов опубликованы также в книге «Талашкино. Изделия мастерских княгини М.Кл. Тенишевой» (*Приложение А, Рисунок 12*)¹³⁷.

В настоящее время парные флейты с цветочным орнаментом образца Тенишевой хранятся также в архивах Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Инструменты датируются концом XIX – началом XX в., в ряде случаев место создания инструмента указано либо как предположительно Талашкино, либо как Белорусская ССР или Россия (Приложение 1). Наш информант В. Ю. Платонов также приезжал в Петербург для ознакомления с коллекцией парных флейт архива музея театрального и музыкального искусства в Петербурге.

Двойная смоленская свирель, продемонстрированная нам Владимиром Юрьевичем в ходе полевого исследования, выполнена из металла. Музыкант рассказывает, что свёрщика – исполнителя на двойчатке – в обязательном порядке

¹³⁶ Привалов Н.И. Музыкальные духовые инструменты русского народа, в связи с соответствующими инструментами других стран: историко-этнографическое исследование. – Ч. 2: Свистящие инструменты: очерк истории флейт, в связи с свистящими музыкальными орудиями на Руси // Записки ОРиСА ИРАО. – СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1909. – Т. 8. – Вып. 2. – С. 249.

¹³⁷ Талашкино. Изделия мастерских княгини М.Кл. Тенишевой. Петербург: издание «Содружества», 1905. – С. 95

нужно было пригласить на свадьбу. Дело в том, что сам инструмент – парная флейта – воспринимался в том числе и как своеобразный символ жениха и невесты. Так нами была впервые зафиксирована уникальная *антропоморфная концепция*, отраженная в названии парной флейты на Смоленщине: малая дудка именовалась «дзеўка», а большая – «малец». При правильном строе парной флейты, когда у «дзеўкі» закрыты все звуковые отверстия, а у «мальца» открыты – стволы двойчатки звучат в унисон. Так названия составных частей парной флейты и ее строй символизировали согласие между парой молодых.

Владимир Юрьевич сообщает: *«Смоленский игрец на двойной свирели назывался сві́рцик. И вот он приходил на свадьбу, и говорил. Это он обязательно должен был прийти на свадьбу! Его звали, потому что считалось, где звучит свирель – двойчатка – там будет добро и мир. И вот малая дудка у смолян называлась «дзеўка», а большая дудка называлась «малец». И вот «дзеўка» строила всю игру, можно сказать. А «малец» ей как бы вот подпевал. И таким образом проверяли строй... Вот он говорил, смотрел на молодых и говорил таковы слова: “Вот хочу, чтобы молодые жили так, как у меня дудки звучаць!” Ну у него и спрашивали, уже заранее как бы знают это все: “А как у тебя дудки звучаць?” “А вот, как одна душа!” [демонстрирует правильный строй: обе дудки звучат в унисон, по звуковысотности соответствуя тону «до» второй октавы в строе 440 Гц.]. Вот это правильный строй. У малой дудочки закрыты все звуковые отверстия, а у большой – открыты. И они должны звучать в унисон».*

Владимир Юрьевич также продемонстрировал наигрыш на смоленской двойной свирели (авторская нотация исполняемого наигрыша – *Приложение 1*). Исполнитель играет виртуозно и с большим удовольствием. Игра на двойной смоленской свирели является неотъемлемой частью просветительской, концертной и педагогической практики музыканта-исследователя, хранителя и популяризатора инструментальной традиции Смоленщины.

В коллекции традиционных инструментов В. Ю. Платонова, бытовавших на Смоленщине, также представлен смычковый музыкальный инструмент – *гудок*.

Гудок является одним из древнейших музыкальных инструментов восточных славян. Первое упоминание этого инструмента встречается в письменных источниках начала XVII в. Однако аналогичные инструменты, отличавшиеся от гудков, датируемых XVII в. формой корпуса, встречаются и в XI - XIV вв. В этих источниках музыкальный инструмент именуется как *смык*¹³⁸. В своем труде «Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран» Н. И. Приваловым были собраны множественные изображения инструментов с фресок и рукописей Западной Европы, схожих по своей конструкции и способу игры с гудками, обнаруженными во время Неревского раскопа в Великом Новгороде (1951-1962 гг.)¹³⁹. Гудок нашел широкое применение среди крестьян и был неотъемлемой частью скоморошьей инструментальной традиции. Музыкальный инструмент использовали как для сольного исполнительства, так и в составе ансамблей (нередко с гусями), а также в качестве аккомпанемента певцам¹⁴⁰.

По описанию авторов Атласа музыкальных инструментов народов СССР гудок представляет собой «трехструнный инструмент с долбленным корпусом овальной или грушевидной формы, короткой шейкой и слегка отогнутой назад головкой, иногда заканчивающейся завитком. Общая длина инструмента равнялась примерно 700 – 800 мм. Струны крепились внизу к струнодержателю, вверху – к деревянным колкам. На

¹³⁸ Гудок // Большая российская энциклопедия. Том 8. – М., 2007. – С. 137. – URL: <https://bigenc.ru/music/text/1934949> (дата обращения: 10. 05. 2022).

¹³⁹ Привалов Н.И. Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. – СПб, 1904. – С. 8–17.

¹⁴⁰ Вертков В.А, Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Государственное музыкальное издательство. – 1963. – С. 30. См.: Привалов Н.И. Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. – СПб, 1904. – 34 с.; Васильев Ю.А. Широков А.С. Рассказы о русских народных инструментах. – 2-е изд. – М.: Сов. Композитор, 1986. – С. 60–61.

деке под струнами находилась подставка»¹⁴¹. Во время игры в положении сидя исполнитель держит инструмент вертикально, с опорой на колено, звукоизвлечение происходит посредством скольжения смычка по струнам параллельно полу. При игре стоя инструмент прижимают к груди. Исследователями указаны две разновидности строя инструмента – квартный и квинтовый. Мелодия исполнялась на первой струне, вторая и третья струны выполняли функцию бурдона, подобно бурдону волынки или колесной лиры¹⁴². В XIX в. гудок практически выходит из народного употребления.

Исследователями и популяризаторами народного инструментального искусства неоднократно были предприняты попытки реконструкции и возрождения исполнительской традиции на этом музыкальном инструменте. В. В. Андреев был инициатором введения гудка в состав русского народного оркестра, однако музыканту пришлось признать, что всяческие модификации по усовершенствованию гудка в конце концов приведут к превращению этого инструмента в скрипку¹⁴³.

Гудок из коллекции Владимира Юрьевича представляет собой реплику-реконструкцию музыкального инструмента, выполненную музыковедом, мастером-изготовителем и реставратором В. И. Поветкиным по образцам гудков, найденных при раскопах в Новгороде (*Приложение А, Рисунок 13*). В. И. Поветкин был первым директором Новгородского центра музыкальных древностей, совместно с ведущим историком и археологом Б. А. Колчиным принимал участие в реставрационной работе над гуслиями и гудками, обнаруженными в ходе раскопок в Великом Новгороде¹⁴⁴.

¹⁴¹ Вертков В.А, Благодатов Г. И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Государственное музыкальное издательство. – 1963. – С. 30.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Васильев Ю.А. Широков А.С. Рассказы о русских народных инструментах. – 2-е изд. – М.: Сов. Композитор, 1986. – С. 60-61.

¹⁴⁴ См.: Поветкин В.И. Новгородские гусли и гудки (опыт комплексного исследования) // Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода / Под общ. ред. Б.А. Колчина, В.Л. Янина. М.: Наука, 1982. – 295–323.

Во время общения с информантом и знакомства с коллекцией музыкальных инструментов Владимир Юрьевич сыграл наигрыш на гудке в традиционной манере: мелодия исполняется на первой струне на фоне репетитивного бурдона (периодически появляющегося тянущегося звука), извлекающегося на струнах низкой тесситурой. Авторская нотация исполняемого наигрыша – *Приложение А*).

Также одним из инструментов коллекции Владимира Юрьевича является *дуда (волынка)*. Самые ранние свидетельства бытования волынки (дуды, козы) на территории России относятся к XVI-XVII вв. На Руси волынка была популярна среди скоморохов и деятелей Потешной палаты (место выступления скоморохов перед князьями). Как и у многих народов Европы, однотипные инструменты были распространены и на близлежащих к современной России территориях – Беларуси, Украине, Польше, Прибалтике. В белорусской инструментальной традиции дуда (как и скрипка) имела важное значение. Дударь и исполняемая им музыка были неотъемлемой частью свадебных празднеств белорусов. Волынка вышла из практики традиционного музицирования в конце XIX – начале XX в.; по некоторым свидетельствам она исчезла из обихода даже ранее скрипки¹⁴⁵. Следует сказать о том, что скрипичная инструментальная традиция была широко распространена на Смоленских землях. Репертуар скрипачей Смоленщины в большинстве своем составляли свадебные плясовые наигрыши. Одним из выдающихся скрипачей на этих землях по праву считают Григория Николаевича Бабынина, проживающего в пос. Колодня Смоленской области (родился в д. Бабынино, Смоленский р-он, Смоленской обл., ныне Калужская обл.). Наигрыши в исполнении Г.Н. Бабынина, записанные С.В. Пьянковой, и по сей день не выходят из творческого репертуара музыкальных коллективов (*Приложение Б*).

Одним из ценных источников с описанием конструкции дуды и особенностей профессиональной деятельности дударя является труд белорусского этнографа,

¹⁴⁵ Вертков В.А., Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Государственное музыкальное издательство. – 1963. – С. 25, 36.

фольклориста и краеведа Н. Я. Никифоровского «Дудар и музЫка» (в переводе с белорусского – «Волынщик и скрипач»). Ученым описаны не только конструктивные особенности дуды, но также приведены некоторые *морфологические и эргологические концепции* мастеров-изготовителей и музыкантов-дударов этнической инструментальной традиции. Любопытно, что помимо прочего, в своем труде ученый приводит некоторый наиболее вероятные по его мнению причины (предпосылки) того, что впоследствии некоторые из «музыковавших блáзнов»¹⁴⁶ [музицирующих шутов]¹⁴⁷, становятся профессиональными традиционными музыкантами-дударями.

Так, по мнению Никифоровского, воспринятые во младенчестве и раннем возрасте народные песни (колыбельные матери, песни, сопровождающие крестьянские празднества) являются первым музыкальным опытом и мотивацией к звукоподражанию знакомым напевам на простейших самодельных музыкальных инструментах-игрушках. По мере взросления ребенка эти простейшие орудия звукотворчества проходили собственный эволюционный путь «от простого к сложному». Опираясь на свидетельства Никифоровского, подобный эволюционный процесс можно представить на примере нескольких музыкальных инструментов. Самый простой подражательный музыкальный инструмент дети делали из травы и листьев. При помощи листа, сложенного в длину и зажатого между двумя большими пальцами руки, приставленными боком друг к другу, можно было не только подражать пению птиц, но и извлекать два-три переменных тона. Следующим из простейших орудий звукотворчества был «пйщик». Простейший пйщик изготавливали «из пера, соломинки, тростинки, и вообще тонкого стволистаго растения. [...] Не умеет дитя сделать “пйщика” – ему помогут старшие – и оно

¹⁴⁶ Никифоровский, Н.Я. Очерки Витебской Белоруссии. II. Дудар и музыка. М., 1892. – С. – 174.

¹⁴⁷ Здесь и далее в цитатах Н.Я. Никифоровского сохранена авторская орфография. Перевод на русский язык в квадратных скобках наш.

играть до окончательной порчи инструмента»¹⁴⁸. Об изготовлении таких простейших свистков свидетельствует наш информант гармонист М.Л. Сорочинский: « – А что за свистки вы делали? – *Да обыкновенный свисток* (смеется). *Пойди, я тебе сейчас прут отрежу да сделаю*». Благодаря простоте изготовления, этот музыкальный инструмент (и его последующие модификации) широко использовался как детьми, так и взрослыми музыкантами (в том числе пастухами). Впоследствии при изготовлении пищика также стали делать несколько звуковых отверстий. Эта идея была связана с распространением в обиходе глиняных свистков в форме лошадки («коника»), на которых можно было издавать три звука разной высоты. Так «пищик» превращается в «посвирелку». Далее, по причине примитивного строения и недолговечности, «и “пищик” и “посвирелка” уступают место “жулейцы” [...] до жулейки доходить очень немногие [...] По крайней мере жулейка не бываит в руках свыше 15-ти летних музыкантов»¹⁴⁹. Как заключает Никифоровский, «[Н]етрудно угадать, что пищик, коник, посвирелка и жулейка дают толчок к образованию дудара»¹⁵⁰. По словам исследователя, среди молодых людей – «музыкующих блáзнов» – находятся и такие «“упарцины” [упрямцы], с языка которых не сходит “ди-ли, диль-диль”, руки которых чешутся [...] к тому или другому музыкальному инструменту, и, перед глазами которых неотступно стоять дуда или скрипка»¹⁵¹.

Эта эволюция детских музыкальных орудий звукотворчества приведена автором неслучайно, так как последний в этом ряду инструмент – жалейка – является одной из составных частей дуды (волынки). Как сообщает Никифоровский, «вынутый из дуды “перабор” ни что иное как описанная выше жулѐйка»¹⁵².

Корпус типовой волынки русских и белорусов представляет собой «мешок», напоминающий по форме желудок животного, который изготавливали из кожи

¹⁴⁸ Никифоровский, Н.Я. Очерки Витебской Белоруссии. II. Дудар и музыка. М., 1892. – С. – 173.

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ Там же. С. 174.

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Там же. С. 176.

теленка, козленка или барсука (иногда оставляли мех животного). Куски кожи плотно подгоняли по краям и крепко сшивали для того, чтобы не допустить пропускание воздуха. С этой же целью кожаный мешок напитывался животным жиром и чистым дегтем – как во время изготовления инструмента, так и при последующей эксплуатации¹⁵³. У русской волынки трубки вставляли следующим образом: «В отверстия от передних ног – трубка для нагнетания воздуха, снабженная обратным клапаном, и трубка для исполнения мелодии, а в шейное отверстие – одна или две бурдонные трубки. В мелодической трубке вырезались игровые отверстия; в верхний ее конец, закрепленный в мехе, вставлялся пищик, а на нижний конец надевался раструб из коровьего рога. Бурдонная трубка (или трубки) также снабжалась пищиком, но игровых отверстий не имела»¹⁵⁴. В белорусской же дуде-волынке «трубка для нагнетания воздуха – соска – часто обратного клапана не имеет: чтобы воспрепятствовать выходу воздуха из меха, соску в нужные моменты перегибают и отводят в сторону. Мелодическая трубка – пирябор – деревянная, длиной около 250-300 мм, имеет 5 – 6 игровых отверстий на лицевой стороне и одно на тыльной. На нижний конец ее надевают раструб из коровьего рога. Бурдонных трубок – гуков – чаще всего бывает от одной до двух, раньше же встречались дуды под названием мыцбянка, с большим числом бурдонов (3 – 5). Раструбы гуков делают в форме курительной трубки. Длина одного гука около 1000 мм, второго – 750 мм. Как мелодическая, так и бурдонные трубки снабжаются пищиками из тростника или гусиного пера»¹⁵⁵. Бурдонные трубки – «гúки» [с бел. гук – звук] белорусской дуды, как и на инструменте нашего информанта, настраивались по такому принципу: самая длинная трубка бурдона настраивалась в октаву самого нижнего звука «перабора», а короткая трубка неизменно строила в квинту с длинным гуком¹⁵⁶.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Вертков В.А., Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Государственное музыкальное издательство. – 1963. – С. 25

¹⁵⁵ Там же. С. 36.

¹⁵⁶ Никифоровский, Н.Я. Очерки Витебской Белоруссии. II. Дудар и музыка. М., 1892. – С. – 177.

Особенно ценными по нашему мнению являются приведенные Н. Я. Никифоровским указания, касающиеся *морфологических и эргологических концептов дударского дела*: «Не упоминая о чисто рукодельной ловкости при сооружении дуды, достаточно сказать, что не всякому известны следующие условия: а) срезать молодой побег кленоваго дерева на со́ску и перебо́р гораздо лучше молодником, чем в другую лунную четверть; б) желательно, чтобы обе эти части вышли из одной чурки, а не “колядо́ванными”, т. е. сборными; в) еще лучше, если и гуки будут с одного пня с соскою и переборам; г) перо пищика лучше “роня́ное” [которое уронили], чем с убойной птицы [...] кожа корпуса должна быть не с палаго, а с убойнаго животнаго»¹⁵⁷. Далее автор утверждает, что от соблюдения этих условий зависит красота звука перабора и гуков, удобство в обработке дерева при изготовлении инструмента, а также, что дударь, чей инструмент выполнен таким образом, не имеет конкуренции среди коллег-музыкантов.

Рассуждая об особенностях конструкции дуды из его коллекции и жанровой принадлежности исполняемой на ней музыки, Владимир Юрьевич сообщает нам о том, что помимо игры на свадьбах и крестьянских празднествах, дуда сопровождала и обрядовые действия. Владимир Юрьевич свидетельствует: *«Мне часто доводилось слышать рассказы местных жителей об этом инструменте. Это инструмент свадебного характера. Что вот интересно, например, бурдоны, или как их называли «гуки», во время игры они обращены к земле. Это, возможно, говорит об обрядовых свойствах инструмента. Потому что мне рассказывали, что перед тем как пахать землю, часто нанимали дударов, они ходили и играли для земли, какие-то существовали, видимо, наигрыши. Вот таким образом они «будили землю». Вот такое красивое отношение было к земле. Считалось, что после хождения дударов – как правило, это были пастухи, которые играли на волынках, – урожай будет*

¹⁵⁷ Там же.

хороший». В.Ю. Платонов также исполнил свадебный наигрыш Смоленской области на волынке-дуде.

В.Ю. Платонов является одним из активных пропагандистов возрождения традиционного исполнительства на дуде, которая уже на момент деятельности Н.Я. Никифоровского находилась на грани исчезновения. Как указывает ученый, уже в его время своеобразная музыкальная «эстафета» была передана дударом музыке – скрипачу. В дополнение к этому факту Н.Я. Никифоровский отмечает, что дудары всегда были достаточно редким явлением, и приводит собственное истолкование такого положения вещей:

- «малочисленность тонов и отсутствие между ними минорных;
- трудно поправимая порча [инструмента] происшедшая во время игры;
- исчезающая склонность белорусского простолюдина к кропотливому; труду, каковой труд неразлучен с построением дуды;
- распространение дешевой гармоникки, где совместились все, что имеют дуда и скрипка вместе;
- наконец, комическое построение самого инструмента и такое же состояние «дударя» во время игры»¹⁵⁸.

В качестве объяснения причин восприятия инструмента и исполнителя на дуде как комического, Н.Я. Никифоровский приводит такие свидетельства: «Когда “дударь надмѣць дудку”, то последняя, по некоторым отзывам, напоминает толстяка на поджарых растопыренных ножках, или чертика, которому играющий норовит откусить удлиненную головку (“соска”), придерживая в то же время за хвост (“пирабор”). Назойливый смельчак и скалозуб не преминет спросить у играющего: “ци у гылову́, ци ў хвост ты яму́ дмешь?” [в голову или хвост ты ему дуешь?] Праздный зевака будет ухмыляться издали и раздутым щекам музыканта, и быстрому перебору пальцев на чертиковом хвосте; в заключение, иная “сципная” [скромная]

¹⁵⁸ Никифоровский, Н.Я. Очерки Витебской Белоруссии. II. Дудар и музыка. М., 1892. – С. – 182.

девка посоромитца [девка постыдится] не только потанцевать, но и подойти к играющему “дудару” [...] Нет сомнения, что “дудар” понимает свое положение, но принужден крепиться, как по материальным расчетам, так и по личной любви к своему инструменту, той любви, которая привязывает мать к уродливому детищу, а мастера – к своему изделию»¹⁵⁹. Поэтому даже в тех местах, где дуда вышла из употребления, сохранялась народная забава, известная как «дражниць дудку» [передразнивать дуду], которая представляла собой имитацию звучания дуды при помощи голоса. Н.Я. Никифоровский отмечает, что ему неоднократно доводилось наблюдать за развлечениями юношей на «конопасных ночлегах, где перед тлеющим костром приходится коротать праздное времяпровождение»¹⁶⁰. Никифоровский описывает эту музыкальную забаву так: «Заправитель дела, или, как его называют “завыда́й”, обыкновенно улаживает голоса участников в “два гуки”, примерно, *до* и *соль*, а сам берет верхнее *ми* и продлевает возможно отчетливый “перабор”: “Бы-ла ду-да ў Виль-ни. Ли-бо бы-ла ли-бо нет. Ды ду-ши ж не бы-ла. Бы-ла, бы-ла! Ни бу-ла!” Поется до насыщения, причем “гуки” неизменно тянуть одно и то же: “гу-у-у!”, даже в том случае, когда ко рту приставлены пастушьи трубы, наскоро спроворенные из свежей древесной коры. Для большей иллюзии “завыда́й” держать под левою мышкой скомканный полушубок [...] кой время от времени придавливать как это делают с дудой и настоящие дудары»¹⁶¹.

Память о бытовании этого инструмента как на территории современной Беларуси, так и в исследуемом нами регионе Смоленщины сохраняется в текстах народных песен, присказках и, конечно, в творческой просветительской деятельности хранителей и популяризаторов традиционного инструментального искусства.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Никифоровский, Н.Я. Очерки Витебской Белоруссии. II. Дудар и музыка. М., 1892. – С. – 183.

¹⁶¹ Там же.

ГЛАВА 4. СТРУКТУРНО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЗАПАДНОЙ СМОЛЕНЩИНЫ: ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

4.1. «Завідаўка» и «Барыня» в исполнении и рассуждениях М.Л. Сорочинского: по материалам личной беседы с носителем традиции

«Завидочка» («Завідаўка», «Завидовка», порой, даже – «Заливочка» (!)) – синкретический инструментально-песенно-танцевальный жанр. Происхождение названия этого жанра связывают с топонимом – село Завидово Тверской области. Однако, география распространения этого жанра далеко не ограничивается местом его зарождения; его бытование зафиксировано значительно шире – в Новгородской, Московской, Смоленской и др. областях.

В нашем экспедиционном исследовании гармонист М.Л. Сорочинский (д. Добрино Духовщинского района Смоленской области) свидетельствовал о том, что «Завідаўка» была любимым танцем местных жителей и именно этот наигрыш просили сыграть на праздниках и свадьбах в их деревне. Музыкант также рассказал о стилевых особенностях вариантов наигрыша в зависимости от региона их бытования: «Она – “Понизовская” считается, это – туда под Белый. А вот “Пречистинская” – она и называлась “Пречистинская”, – там по-другому играли. В Бересце тоже по-другому чуть»... Для музыканта (и его окружения) «Завідаўка» – любимый танец («первый танец»!), «отпечаток самосознания», своего рода звуковой символ локальной идентичности, чувства причастности и любви к родному краю. Такой жанр, по мнению Ю. Бойко, служит фактором духовной консолидации для жителей региона¹⁶².

¹⁶² Бойко Ю.Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада: Дис. ... канд. искусствоведения / ЛГИТМиК. Л., 1982. – С. 127.

Видный немецкий (ныне живущий в Австрии) этномузыковед У. Моргенштерн, неоднократно проводивший экспедиционную деятельность на территории Смоленщины, – в связи с жанрово-стилевой природой «Завідаўкі» – отмечает, что произведение это, «вероятно, появилось в Духовщинском районе в 1930-е гг. В бывшей Тверской губернии наигрыш относился к нетанцевальному жанру музыки “под песни”, а в Смоленской – его можно было играть не только “на прогулку”, но и как *мелодию-пляску*... То есть, эти функциональные разновидности “Завидочки” соответствуют разным способам музыкального выражения»¹⁶³. Иными словами, в некоторых регионах России «Завідаўка» все еще бытует как ***частушечно-плясовой наигрыш***.

В текстах частушек – к сожалению, записанных по большей части не профессиональными этнографами или этномузыкологами, а энтузиастами-любителями, – нередко упоминается *гармонь и балалайка* (и, конечно же, голос – «хороший голосок», «веселый голосок», «пропал мой голосок»). О таком «типовом» инструментарии говорит и М. Сорочинский: «*У нас во это поколение военное там собрались. Бабка купила балалайку. Ну, а после ж войны было то. Ну, в то время уже бабки... Тоже ж играли... гармонистов вон сколько побило!.. Сядуць, круць-круць – подстроили и пошло дело... Давно играли, а пошло! – А были музыканты, кто еще на чем-то играл? – я спросила. – Ну, в основном, гармони!*».

Как следует из высказывания М. Сорочинского, возврат к балалайке произошел в послевоенный период, когда исполнители-гармонисты (преимущественно, мужчины) были физически уничтожены. Тем не менее, исполнительские традиции жили, подхваченная женщинами...

¹⁶³ Morgenstern U. Music without social life: the garmon' player Mikhail Sorochinsky – a nonrevivalist musician in Smolensk, 2008. – p. 42. – URL: [music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-sorochinsky-a-nonrevivalist-musician-in-smolensk-provinceglasba-brez-druzbenega-zivljenja-harmonikar-mihail-sorocinski-ne-poustvarjalni-glasbenik.pdf](https://www.researchgate.net/publication/351111111-music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-sorochinsky-a-nonrevivalist-musician-in-smolensk-provinceglasba-brez-druzbenega-zivljenja-harmonikar-mihail-sorocinski-ne-poustvarjalni-glasbenik) (researchgate.net) (дата обращения: 15.07.2024 г.). – P. 33-64.

Подобные случаи *«самовосстановления экосистемы»* происходят и в других культурно-этнических ареалах – так, еврейская *клеизмерская* традиция Восточного подолья была унаследована украинскими локальными музыкантами после того, как еврейских музыкантов вследствие фашистского геноцида там не стало. Со слов нашего информанта можно проследить этапы жанровой трансформации «Завідаўкі»: так, в воспоминаниях М. Сорочинского нигде *не фигурирует вокально-инструментальное ее исполнение* (хотя сам музыкант может припомнить и спеть несколько стрóf). Со временем постепенно *редуцируется* и *хореографическая* составляющая («*плясаць стало некому!..*»), и «Завідаўка» продолжает звучать как *инструментальный наигрыш*.

Жанровая трансформация предопределяется изменением *функции* наигрыша: возникнув, вероятно, как *сопровождение* или *инструментальная версия* частушки,¹⁶⁴ – наигрыш модифицировался в *сопровождение пляски*, а затем, в определенной ситуации – фактически – в *музыку для слушания*. Описывая жизненно-бытовые ситуации, когда звучала «Завідаўка», Сорочинский упоминает свадьбы, гуляния, проводы в армию (сам Сорочинский уходил под «Завідаўку», которая, по его словам, потом «долго звучала в его мыслях»). Здесь речь идет соответственно о жанрах: «под песни», «под пляску» и «на прогулку» (то есть как *сопровождение шествия*).

Неординарная, но вполне обычная сегодня ситуация – *исполнение* «Завідаўкі» *по телефону* – по просьбе бывшей соседки музыканта, когда наигрыш в полном смысле превращается в *музыку для слушания*. Михаил Леонидович рассказывал, что однажды беседовал по телефону с жительницей их местности, перебравшейся в город, которая в ходе их разговора попросила гармониста поиграть ей «*нашу «Завідачку»*». Сорочинский вспоминает: «*Я сыграў – а яна аж расплакалася!..*» Несмотря на все

¹⁶⁴ Бойко Ю.Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада: Дис. ... канд. искусствоведения / ЛГИТМиК. Л., 1982. – С. 81.

жанровые разновидности, *плясовая природа* «Завідаўкі» – непреложный и неопровержимый факт для Сорочинского.

Рассмотрим принципы формообразования «Завідаўкі» – от более крупных «блоков» – к более мелким структурным единицам, опираясь на нотацию исполнения Сорочинского, зафиксированного нами в экспедиции в д. Добрино Духовщинского р-на Смоленской обл. в 2021 г. (*Приложение Б*). Следует сразу же оговориться, что мы нотируем наигрыш в соответствии с его реальным, фактическим звучанием, однако, возможно, следовало бы записывать звучащий материал на малую секунду ниже, указывая, что строй данного инструмента $A = 465$ Гц. Так в экспедициях начала 2000-х гг. У. Моргенштерн записывает наигрыши М. Сорочинского на этом инструменте также с полутоновым смещением, указывая реальное звучание в скобках рядом с первым созвучием. К сожалению, нам не удалось выяснить, был ли строй данного инструмента изначально «высоким», либо он изменился с течением времени.

Следует отметить, что *фиксация звуковысотности* – одна из проблем нотации, неизбежно стоящих перед исследователем *традиционной музыки*, сама природа которой – бесписьменно-импровизационна. Другая, не менее важная, задача для исследователя – фиксация метроритмической организации традиционной музыки (Ю. Бойко выделяет здесь три важных момента – «выбор счетной доли, тактового размера и местоположения сильной доли»¹⁶⁵). Мы ориентировались на наиболее общепринятые подходы к «тактировке» плясового напева: в качестве единицы движения была принята восьмая (что, как пишет Ю. Бойко, соответствует «ритму движения пальцев по левой клавиатуре гармоники!»¹⁶⁶), а партия правой руки излагается преимущественно шестнадцатыми длительностями. Руководствуясь критериями гармонического ритма (и согласно «жанровому нормативу», предложенному Ю. Бойко¹⁶⁷), мы избрали размер 2/4.

¹⁶⁵ Бойко Ю.Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа СПб.: РИИИ, 2014. – С. 101.

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Там же. – С. 101–103.

В данной конкретной исполнительской реализации процесс формообразования, в основе которого лежит принцип повторности, выстраивается *аддитивно* – то есть складывается путем *добавления сходных «блоков»*, разделенных своего рода «каденционными образованиями». В нашей нотации таких блоков семь, причем третий и четвертый блоки смещены на квинту. Обращаясь к народно-профессиональной терминологии М. Сорочинского, данные блоки корректно будет именовать термином «колена». Важно заметить, что этот народно-профессиональный термин несет в себе также указание на *жанровую природу* «Завідауки». По наблюдению Ю. Бойко, «колена» («выход») – фигура *танца* (обычно в такого рода музыкально-хореографических композициях грани построений совпадают; более того – к примеру, как отмечает ученый, при исполнении русской кадрили существует традиция громко объявлять каждую фигуру)¹⁶⁸. На примере (*Рисунок №9*) мы приводим первоначальное звучание данной структуры (4-8 такты), далее (*Рисунок №10*) – смещение на квинту.

"Завідаўка"



Рисунок 9. Первоначальное звучание колена (такты 4-8).

¹⁶⁸ Бойко Ю.Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада: Дис. ... канд. искусствоведения / ЛГИТМиК. Л., 1982. – С. 134.



Рисунок 10. Смещение на квинту

Открывает исполнение «зачин-импульс» в относительно более медленном движении: музыкант будто «сонастраивается» с инструментом (Рисунок № 11).



Рисунок 11. Зачин-импульс

Такого рода краткий активный квази-каденционный оборот, базирующийся на нисходящем мелодическом движении, характеризующийся «полнозвучной» аккордикой и мелизматикой, часто предваряет и завершает исполнение, а также, по наблюдению У. Моргенштерна¹⁶⁹, порой служит «пограничным моментом» между

¹⁶⁹ Morgenstern U. Music without social life: the garmon' player Mikhail Sorochinsky – a nonrevivalist musician in Smolensk, 2008. – p. 42. – URL: music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-

разными произведениями и именуется самим М. Сорочинским «перевод». Зачастую (как и в данном случае) этот оборот «обособлен» от последующего наигрыша не только по типу движения, метроритму и фактуре, но и *ладово* (в нашей нотации это выглядит так, что «основная часть», звучащая в эолийском ля-бемоль, предваряется построением в ми-бемоль миноре).

В качестве основной структурной единицы – наиболее часто повторяющейся мелодико-интонационной ячейки (что, безусловно, способствует ее запоминанию) – мы выделяем следующее построение:



Рисунок 12. Мелодико-интонационная ячейка

В примере выше представлен «стереотипный» (с точки зрения частотности) оборот. Его амбитус – пентахорд с субтоном (нижним вспомогательным большесекундовым «шагом» от тоники). Важно отметить, что данное построение представляет собой комплекс, элементы которого варьируются исполнителем.

Для наглядности приведем аналитическую нотацию и сопоставим четырехзвучные «мотивы», схематически вычлененные из мелодико-интонационной ячейки (Рисунок 13).

Элемент а **а1** **а2**
наиболее употребимый впервые появляется
в эпизодах квинтового сдвига

Элемент в **в1** **в2**
наиболее употребимый

4

Элемент с **с1**
наиболее употребимый

7

Элемент d
соответствует наиболее
распространенному варианту
в эпизоде квинтового сдвига

d1 **d2**
наиболее употребимый

9

Рисунок 13. Сопоставление четырехзвучных мотивов

Что же касается линии баса, то она имеет собственный оstinатообразный паттерн (*Рисунок 14*).

Басовая формула

4

VII(D) I(T) V(D) III(T)
 VII(D) I(T) VI(T) VII(D) III(T)

ЭОЛИЙСКИЙ ля бемоль.
 ИОНИЙСКИЙ до бемоль

Рисунок 14. Басовая формула

При таком изложении баса возникает ощущение ладовой переменности (эолийский ля бемоль чередуется с ионийским до бемоль). При этом третья ступень обретает статус тоники не только благодаря появлению ее в качестве первой ступени в фактуре, но и благодаря подчеркиванию ее как устоя за счет квинтового тяготения, возникающего между VII и III ступенями.

Гармоническая формула представляет собой фактически оборот D-T в эолийском ладу. При этом в качестве D может фигурировать VII, а T может

замещаться III (тонику параллельного мажора)¹⁷⁰. В такого рода басовых фигурах (как и в несовпадении «кадансов» вокальной и инструментальной партий) У. Моргенштерн усматривает влияние инструментальной природы *дуды* (волынки) – функциональной предшественницы гармоничности на землях Смоленщины. Ученый относит подобные наигрыши к «догармоническим гармонным напевам»¹⁷¹.

Возвращаясь к вопросам нотации и, в частности, к проблеме расстановки тактовых черт и определения положения сильной доли (категориям, по верному замечанию Ю. Бойко, в значительной степени чуждым мышлению народного музыканта), приведем еще один вероятностный способ тактовой организации баса:

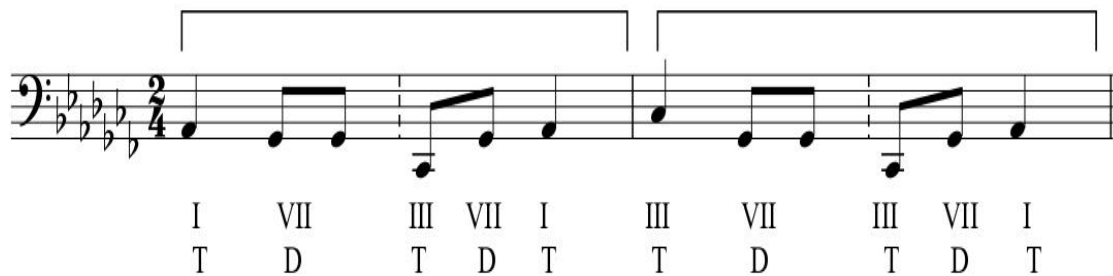


Рисунок 15. Способ тактовой организации баса

При таком способе группировки басовый паттерн легче воспринимается как «квадрат»¹⁷² (причем, прежде всего – визуально!). Тем не менее, в таком случае

¹⁷⁰ Такие гармонические замещения неоднократно описаны в работах Ю. Бойко, посвященных анализу частушек. Например, см.: Бойко Ю.Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа СПб.: РИИИ, 2014. – С. 29.

¹⁷¹ Morgenstern U. Music without social life: the garmon' player Mikhail Sorochinsky – a nonrevivalist musician in Smolensk, 2008. – p. 42. – URL: [music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-sorochinsky-a-nonrevivalist-musician-in-smolensk-provinceglasba-brez-druzbenega-zivljenja-harmonikar-mihail-sorocinski-ne-poustvarjalni-glasbenik.pdf](https://www.researchgate.net/publication/351111111-music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-sorochinsky-a-nonrevivalist-musician-in-smolensk-provinceglasba-brez-druzbenega-zivljenja-harmonikar-mihail-sorocinski-ne-poustvarjalni-glasbenik) (researchgate.net) (дата обращения: 15.07.2024 г.). – Р. 42.

¹⁷² Термин Ю. Бойко, заимствованный из практики джаза, и обозначающий «ритмограмонический период наигрыша». (См.: Бойко Ю.Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа СПб.: РИИИ, 2014. – С. 34).

возникает ритмическое смещение на полтакта относительно мелодического голоса и игнорируется не только затактовая структура мелодико-интонационного звена, но и прихотливый артикуляционно-ритмический «рельеф», создаваемый музыкантом, и, по нашему мнению, являющийся *индикатором* его особого неповторимого *исполнительского почерка*.

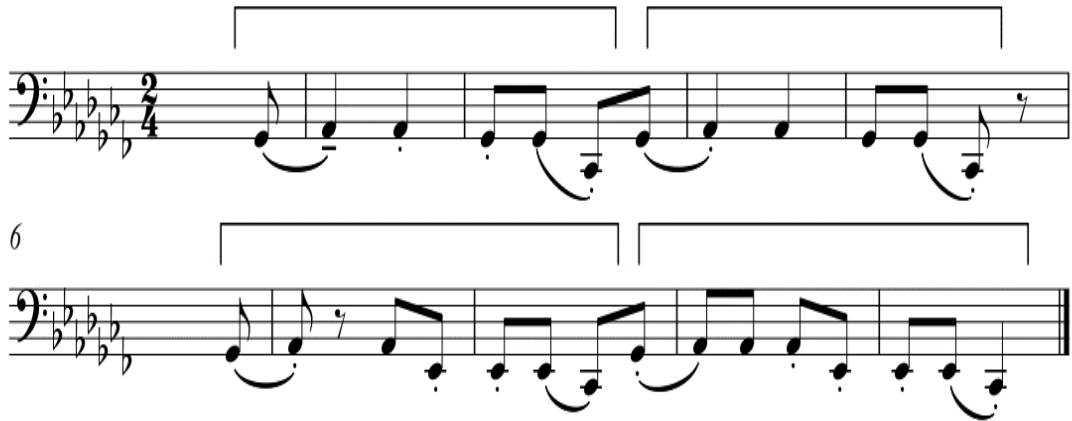


Рисунок 16. Артикуляционно-ритмический рельеф баса

В ходе общения с информантом, мы заметили, что наш музыкант достаточно свободно относится к темпу исполнения наигрыша: темп варьировался от умеренного до виртуозного, порой, предельного скорого! Например, исполнение «Завідаўкі» в тот же день утром было намного более сдержанным, чем во время вечернего общения. Так, на темп исполнения влияют самые разные факторы – конструкция инструмента (тип гармони), эмоциональное состояние музыканта в момент исполнения, то или иное время суток и т.д. В свою очередь, *темп определяет жанр* (быстрее – *пляска*, медленнее – *музыка для слушания* и т.п.)

«Завідаўка» – локальный наигрыш, жанровая самобытность которого усиливается благодаря индивидуальной исполнительской манере М.Л. Сорочинского

и изменениям (порой – драматическим) *сферы* и *условий функционирования* наигрыша.

Следующие зафиксированные и анализируемые нами произведения относятся к кругу более распространенных, общерусских наигрышей.

В отличие от «Завідаўкі», «Барыня» (*Приложение Б*) традиционно причисляется к числу так называемых *общерусских наигрышей*, поэтому мы сочли оптимальным указать общепринятый размер такта: 2/4. Определяя звуковысотность, мы руководствовались тем же принципом, что и в нотации «Завідаўкі»: наигрыш зафиксирован нами в ионийском *соль бемоль* (что эквивалентно ионийскому *соль* в строе А= 465 Гц).

Рассмотрим басы-аккордовый аккомпанемент и, соответственно, структурный «квадрат». По мнению многих этномузыковедов, «стандартная» (наиболее распространенная) ритмогармоническая формула «Барыни» – это STDT. В анализируемом нами наигрыше звучащая последовательность – T S | T T |.

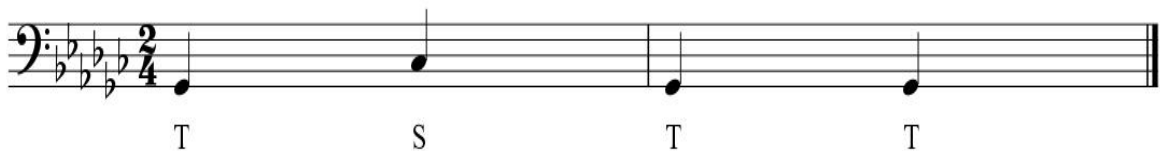


Рисунок 17. Формула баса

Это упрощенная ритмо-гармоническая формула с тоникой вместо доминанты; при этом – сам квадрат сдвинут на полтакта – TST(D) вместо общепринятой «схемы» STDT. Отметим, что доминанта на второй доле второго такта квадрата как бы «подразумевается»: в мелодической линии на соответствующем «времени» весьма часто появляется *ре бемоль* (V).

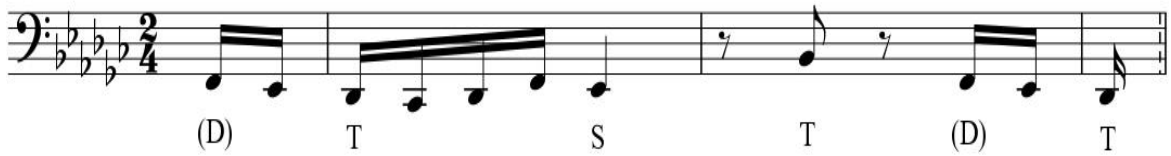


Рисунок 18. «Латентная» доминантовая гармония в мелодической линии

Говоря о формообразовании, нельзя не отметить, что в данной – яркой, самосильной – версии «Барыни» также присутствует «квинтовый сдвиг», на который мы обратили внимание в предыдущем наигрыше.

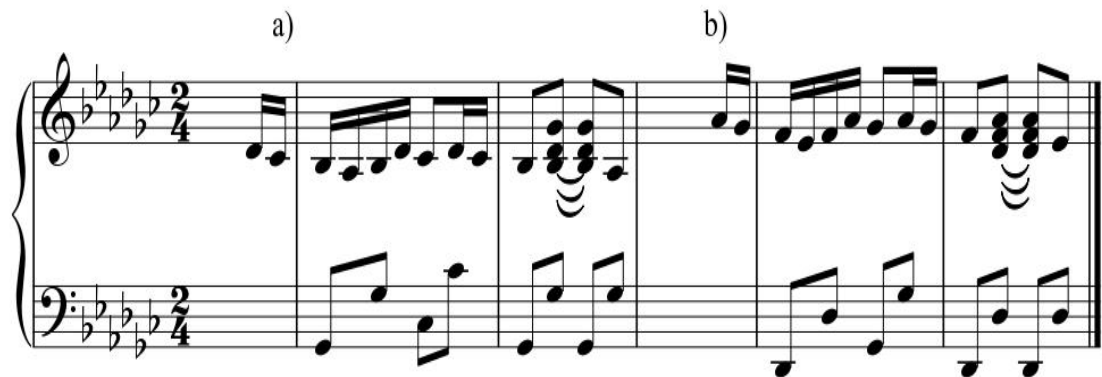


Рисунок 19. Начальное высотное положение наигрыша и квинтовый сдвиг

Кроме того, со структурными принципами «Завідаўкі» «Барыню» в исполнении Сорочинского роднит и своего рода «фирменный» (авторский!) «переход», непосредственно предваряющий «квинтовый сдвиг»

начальное высотное положение

переход

квинтовый сдвиг

Рисунок 20 «Каденционно-модуляционный» переход

В тяготении к подобной логике построения *формы-процесса* (согласно терминологии Б. Асафьева) – с применением квинтового смещения и предшествующего ему «каденционно-модуляционного» перехода – нам видится почерк подлинного мастера, и, соответственно – преломление традиции в *личностно-индивидуальной художественной практике*.

В то время как басо-аккордовое остинато является в данной локальной традиции «стабильным» элементом формы, мелодическая линия формируется в «пространстве мобильности». Приведем пример, демонстрирующий многообразие воплощений начального мелодико-интонационного «звена»¹⁷³ (Рисунок 21).



Рисунок 21. Многообразие воплощений начального мелодико-интонационного «звена»

Ритмический и интонационный «полиморфизм» могут служить репрезентацией творческой фантазии (и незаурядного комбинаторного мышления!) традиционного музыканта.

¹⁷³ Как и в некоторых предыдущих примерах, для большей наглядности мы прибегли к определенной схематизации наигрыша, сосредоточившись на структурном элементе протяженностью в один такт; кроме того, с той же целью здесь мы также не учитывали квинтовый сдвиг.

В завершении данного раздела приведем две строфы, напетые М. Сорочинским, в которых музыкант обращается к самой «Завідаўке» (!), выражая непосредственное отношение к любимому наигрышу.

Ой, Завідачка, Завідачка да разунылая!

Сколька горя палажыла на мае рецівае!

Ай Завідачка, Завідачка, вясёлая ігра!

Весьляць мяне Завідачка, пака іграю я!

Удивительно, насколько эти слова, где сам напев персонифицируется, одушевляется, диаметрально противоположны по настроению-состоянию! Такая смысловая и эмоциональная амбивалентность – одна из величайших тайн традиционного искусства и мировосприятия.

4.2. Плясовые наигрыши свадебных гармонистов

4.2.1. «Свадебка» в исполнении В.А. Демьянова: вопросы жанровой атрибуции

Следующие образцы традиционных наигрышей были записаны нами от практикующих, *стабільно функцыюючых свадебных гармонистов*. Несмотря на то, что традиционный социальный контекст, в котором проходила творческая жизнь гармониста, ныне во многом утрачен, несмотря на то, что «структура гармонной сцены – сообщества игроков и слушателей неумолимо разрушается, (...) в некоторых ситуациях, например, на проводах в армию, гармонь играла, по воспоминаниям, еще в восьмидесятые годы прошлого века, а на свадьбы и юбилеи гармонистов иногда зовут и сейчас»¹⁷⁴. В отличие от М. Сорочинского, чье искусство на данном этапе все

¹⁷⁴ Щепанская Т.Б. «Игрок и гармоника: традиционное знание в сетевом сообществе (по материалам этнографического исследования вологодских игроков на гармони) // О распределенности: практики

больше тяготеет к игре «для себя» (согласно классификации Киллика-Моргенштерна¹⁷⁵, это форма музицирования, где единственным участником, лично *порождающим и переживающим* целостное музыкальное событие, является *сам исполнитель*), гармонисты Д. Демьянов и А. Рыбаков активно выступают публично (с большей или меньшей степенью «интеграции» со своей аудиторией)¹⁷⁶.

В исследуемом нами регионе – Западной Смоленщине – наигрыши, связанные со свадьбой, в настоящее время оказались все еще достаточно *жизнеспособными* – возможно, даже не менее, чем частушка, высокую жанровую адаптивность которой многие исследователи объясняют именно отсутствием содержательной связи с обрядовостью.

Наигрыш «Свадебка», записанный нами от гармониста Д.А. Демьянова, по его свидетельству, еще бытовал в третьей четверти XX в., функционально – в качестве свадебной застольной песни. К сожалению, музыкант, с легкостью исполнивший инструментальный наигрыш, смог спеть лишь начальную строфу:

и концепты: коллективная монография / Под ред. Е. В. Малышкина. СПб.: Изд-во РХГА, 2020. – С. 79.

¹⁷⁵ Morgenstern U. Music without social life: the garmon' player Mikhail Sorochinsky – a nonrevivalist musician in Smolensk, 2008. – p. 42. – URL: [music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-sorochinsky-a-nonrevivalist-musician-in-smolensk-provinceglasba-brez-druzbenedga-zivljenja-harmonikar-mihail-sorocinski-ne-poustvarjalni-glasbenik.pdf](https://www.researchgate.net/publication/351111111) (researchgate.net) (дата обращения: 15.07.2024 г.). P.52.

¹⁷⁶ Здесь вновь мы обращаемся к подходу У. Моргенштерна, который вслед за Класеном, Турино и Килликом различает «партиципаторную модель (participatory performance) – исполнение-соучастие, когда музыкант непосредственно включается в общественное событие; перформативную модель (presentatory performance) – исполнение-представление, когда музыкант играет со сцены или специально вынесенной позиции, адресуясь аудитории, но отдельно от нее». (См.: Щепанская Т.Б. «Игрок и гармоника: традиционное знание в сетевом сообществе (по материалам этнографического исследования вологодских игроков на гармони). // О распределенности: практики и концепты: коллективная монография / Под ред. Е. В. Малышкина. – СПб.: Изд-во РХГА, 2020. – С.86-87. См. также: Morgenstern U. Music without social life: the garmon' player Mikhail Sorochinsky – a nonrevivalist musician in Smolensk, 2008. – p. 42. – URL: [music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-sorochinsky-a-nonrevivalist-musician-in-smolensk-provinceglasba-brez-druzbenedga-zivljenja-harmonikar-mihail-sorocinski-ne-poustvarjalni-glasbenik.pdf](https://www.researchgate.net/publication/351111111) (researchgate.net) (дата обращения: 15.07.2024 г.). – P. 34, 52).

*Свадзэбка у нас – Бог нам даў,
жаниўся мяшок – торбу браў.*

С точки зрения метроритма поэтический текст представляет собой так называемый *логаэд* (от древне-греческого «*прозо-песенный*») – то есть, сочетание разномерических стоп внутри строки¹⁷⁷, когда «смещение акцентов» создает переменный размер. В данном случае это трехстопный хорей с усечением (мужской клаузулой), сочетающийся с анапестическим трехсложником, разделенные подчеркнутой цезурой:

Схематически это выглядит так¹⁷⁸:

10/10/1 // 001

10/10/1 // 001

Подобный способ организации стихотворного текста обнаруживается в свадебных напевах как белорусских, так и русских этнофоров Смоленщины, причем ситуация исполнения (место и время звучания напева в свадебном обряде) также может различаться.

Среди свадебных песен, записанных во время экспедиций С. Пьянковой в 1968-1970 гг. в Ельнинском районе Смоленской области¹⁷⁹, можно обнаружить напевы со сходной поэтической метрикой и интонационно-мелодическим «контуром». Один из них – величальный – звучит, когда жених едет за невестой:

*Маленька поле, кругленька,
На том жа поле усе коні*

¹⁷⁷ Словари и энциклопедии на Академике. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1008778>. (дата обращения: 22.07.2024 г.)

¹⁷⁸ Возможно, следует учесть пропуски ударения (пиррихий) на второй хорейческой стопе и «лишнее» ударение (спондей) на слоге «тор» во втором стихе в анапесте. Однако это явление носит характер гипостасы (замещения одной стопы другой, ритмически близкой) и в любом случае не влияет на определение типа ее организации как *логаэда*.

¹⁷⁹ Материал взят нами с виниловой пластинки, выпущенной фирмой «Мелодия» в 1975 г. (составители С. Пьянкова и И. Бродский). – URL: https://youtube.com/watch?v=QaOvY_lgH4E&feature=shared (дата обращения 25.06.2024 г.)

*Між тых жа каней
Конь вараной¹⁸⁰.*

Многоголосный напев «Немыцька дружок» – обращение к старшему свату, представителю жениха – свадебная дразнилка, аналогичная белорусским «браханням».

*Нямыцька дружок, нямыцька,
Памыці яго кісялём¹⁸¹.*

«Браханні» (в переводе с белорусского *брахаць* – брехать, ругать, клеветать) – особый музыкальный жанр – *свадебные дразнилки*. Сваты устраивали шуточную перебранку под «вясельны напеў» (или, как его еще называют – «свадзёбны голас»), приписывая жениху, невесте, а порой и другим участникам свадебной церемонии, разнообразные отрицательные (в нормах традиции!) качества: уродство, глупость, неверность, нечистоплотность, бедность и т.п. Участники обряда апеллировали к смеху с его *апотропеическими функциями* с целью отвести от молодых «дурной глаз». По образно-смысловому наполнению «браханні» можно отнести к *корильным* песням, которые представляют своего рода «антитезу» *величальным*.

Сходную поэтико-мелодическую структуру имеют и другие белорусские свадебные застольные песни. Приведем в качестве примера свадебный напев, записанный в 2016 г. И. Стесевым от А. Галковского из д. Судилы Климовичского р-на Могилевской обл.¹⁸². В центре сюжета в этом случае невеста. Шутливый текст, представляющий собой беседу юной невесты с матерью, включает элементы эротики и мотивы плодородия (девушка жалуется матери на опасного червячка, ползущего по ноге, а мать утешает ее тем, что с ней это тоже случилось; здесь иносказательно

¹⁸⁰ Каждый стих повторяется дважды.

¹⁸¹ Каждый стих повторяется дважды.

¹⁸² Записи И. Стесева, экспедиция д. Судилы Климовичского района Могилевской области. – URL: <https://youtu.be/CvhtbpHWVvg> (дата обращения: 28.07.2024 г.)

изображён процесс оплодотворения, беременности и родов – всего того, чего ожидают от женщины в браке).

*Паўзе чарвячок па назе...
Зрабіў мне дзірку у жываце.*

Сопоставляя тексты приведенных нами свадебных песен и собственно «Свадебки», легко заметить, что при аналогичном стихотворном размере и местоположении рифм строфы всех напевов, за исключением «Свадебки», формируются за счет буквального повтора каждой из строк. Возможно, это отличие связано с особенностями индивидуального восприятия и памяти Д.А. Демьянова: музыкант запомнил и воспроизвел первые строки строф, объединив их в одно построение. Эта гипотеза выглядит правдоподобной, если учитывать, что Д.А. Демьянов в течение некоторого времени записывал слова песен¹⁸³. О способах письменной фиксации слов традиционными музыкантами петербургский этнограф Т.Б. Щепанская пишет следующее: «Отмечали только начало понравившегося фрагмента игры [...] По тому же принципу [...] записывали и тексты песен: первые строчки куплетов. Эти записи и отметки служили, собственно, не фиксацией знания, а напоминаниями, и в ситуации, когда оно было востребовано, эти пометки служили сигналом к актуализации»¹⁸⁴.

Еще одно отличие, обращающее на себя внимание, связано с ритмической стороной исполнения. В вокальных примерах на последнем слоге двустипшия (строфы) иногда происходит ритмический сдвиг – либо за счет цезуры (удлиненной паузы), либо за счет остановки на протянутом звуке («ферматы»), порой с глиссандированием

¹⁸³ Музыкант рассказал об этом во время беседы, с сожалением констатируя, что его тетрадь с записями ныне утрачена.

¹⁸⁴ Щепанская Т.Б. «Игрок и гармоника: традиционное знание в сетевом сообществе (по материалам этнографического исследования вологодских игроков на гармонии) // О распределенности: практики и концепты: коллективная монография / Под ред. Е. В. Малышкина. – СПб.: Изд-во РХГА, 2020.– С.64.

(«гуканнем») в конце. В собственно инструментальном наигрыше таких ритмических сдвигов нет. Можно предположить, что такая «большая ритмическая регулярность» является отражением *инструментальной природы мышления традиционного гармониста*: при игре на гармонии (в отличие от певческого голоса) нет необходимости в цезурах, связанных с дыханием; гармонисту не нужно время, чтобы «вспомнить слова»; игра гармониста, служащая ритмической основой движения (пляски) и, в свою очередь, в определенной мере детерминированная исполнительской моторикой (движением пальцев, движением мехов), тяготеет к более четкой ритмической структурированности.

В целостной же архитектонике формы инструментального наигрыша влияние песенного источника строфического построения весьма ощутимо – это симметричная структура, образуемая последовательностью четырехтактов (с внутренним членением 2+2), в свою очередь достаточно ясно группирующихся в восьмитактные формы, которые завершаются на тонике. Схематически структура наигрыша выглядит так: (4+4) + (4+4) // (4+4) + (4+4).

Свадебка

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "Свадебка". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 3/4 and 2/4 time signatures. Red brackets above the staves indicate the structure of the "stanzas" (строфы). The bass line features a steady eighth-note accompaniment, while the treble line has a more complex melodic line with some rests. The word "Б" is written above the bass line in several measures, likely indicating a specific chord or note.

Рисунок 22. Структура «строфы»

Сразу обращает на себя внимание метрическая переменность: $3/4 + 2/4$ и т.д. Целостная метроритмическая структура формируется путем совокупности построений $(3/4 + 2/4) + (3/4 + 2/4)$. Гармоническая формула представляет собой устойчивую последовательность DTST – STDT.

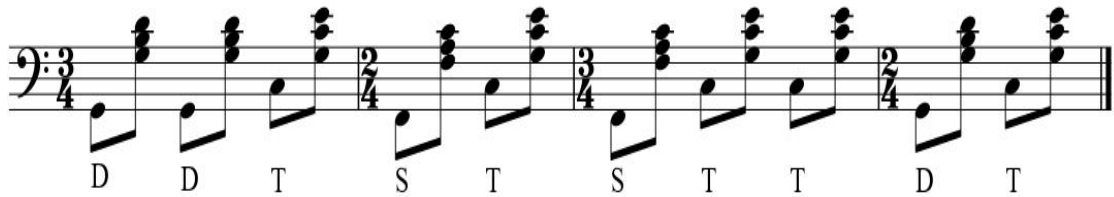


Рисунок 23. Басо-гармонический пласт

Любопытно, что вторая половина гармонической последовательности наигрыша (STDT) по гармонической логике совпадает с характерной русской частушечной формулой, но отличается своей ритмической организацией¹⁸⁵.

Говоря о мелодической линии смоленских песенных наигрышей, следует обратить внимание на то, что в исполнении Д.А. Демьянова она не является простой имитацией песни (хотя сам гармонист утверждает, что «мелодию помнит»!) и носит *инструментальный характер*, отражающийся прежде всего в аккордово-мелизматическом фактурном изложении произведения.

Ставя перед собой вопрос о жанрово-стилевой атрибуции «Свадебки», мы пришли к заключению, что ее мелодико-интонационная и ритмо-поэтическая организация, несомненно, восходит к белорусской этнической традиции и теснейшим образом связана с белорусскими свадебными напевами и наигрышами.

¹⁸⁵ Ю. Бойко определяет так называемую «общерусскую частушечную формулу» (ОРФЧ) как последовательность «S-T-D-T в мажоре в размере 2/4 по одному аккорду на такт». (См: Бойко Ю.Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа. – СПб.: РИИИ, 2014. – С. 19).

4.2.2. «Падеспань» в исполнении А.А. Рыбакова: жанровая и телесная адаптация

«Падеспань» – наиболее поздний по происхождению из всех наигрышей, рассматриваемых нами в этой главе, который изначально явился результатом адаптации музыкально-танцевального жанра и стиля, внеположенных традиционному искусству. Плясовой наигрыш и его хореографический компонент вошли в местную традицию из городской западноориентированной культуры, как и его «старшие современники» – кадрили и краковяк, однако, в отличие от них, «Па д’Эспань» («Pas d’Espagne» = испанский шаг) – изначально авторское произведение. Композитором и хореографом этого салонного танца, созданного на рубеже XIX и XX веков, был артист Московского Большого театра А.А. Царман. Танец сразу же обрел популярность не только в аристократических кругах, но и среди простых горожан. Помимо печатных изданий, были выпущены граммофонные пластинки; музыка в исполнении военных оркестров звучала на улицах и в парках. Помимо этого, в городском фольклоре возникло множество «подтекстовок», позволяющих легче запомнить мелодию и даже танцевальные движения. Приведем пример:

*«Падеспанчик, хорошенький танчик,
Он танцуется очень легко.
Шаг вперёд, шаг назад, повернёмся.
Вот и всё, вот и всё, вот и всё»¹⁸⁶.*

Вполне возможно предположить, что в первую очередь – именно благодаря устным, аудиальным источникам – «Падеспань» проник в традиционную культуру.

¹⁸⁶ Зарубина Д. Падеспань с верояциями. – URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/34568/>. (дата обращения: 22.07.2024 г.)

По мнению российского филолога Д. Зарубиной, «по деревням падеспань разошёлся уже в советское время в значительно упрощённом виде, (...) растеряв салонность и бальное изящество»¹⁸⁷. В контексте традиционной культуры это – парный трехдольный танец с чертами вальса и кадрили, характерным «притопом», заменившем оригинальное балетное «balancé»¹⁸⁸. Даже название пляски и напева трансформировалось из чуждо-непонятного французского «Pas d'Espagne» в «падеспань» (падеспанец, падеспанчик), а порой и в «под Испань»¹⁸⁹.

Форма наигрыша в зафиксированном нами «смоленском» исполнении А. Рыбакова – четыре восьмитактовых колена (периода). Нечетные периоды звучат в До-ионийском, представленном аккордами I и V ступеней. Функционально-гармоническая последовательность первого колена зеркально-симметрична – это вполне «академическая» вопросо-ответная модель TD – DT.

¹⁸⁷ Зарубина Д. Падеспань с верояциями. – URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/34568/>. (дата обращения: 22.07.2024 г.)

¹⁸⁸ Школьников Л.С. О танцах в шутку и всерьез. – М.: Советская Россия, 1975. – 72 с.

¹⁸⁹ Об этом пишет Д. Зарубина: «В нескольких деревнях встречалось мне не раз искажённое название танца [...] “под Испань” [...] – на испанский манер, как в Испании танцуют [...] Так работает народная этимология – самое простое объяснение словосочетания или слова – наиболее правильное». (См.: Зарубина Д. Падеспань с верояциями. – URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/34568/> Дата обращения: 22.07.2024 г.).

Падеспань

The musical score for "Падеспань" is presented in two systems. The first system contains five measures with the following chord labels: I(T), I(T), V(D), V(D), and V(D). The second system contains six measures with the following chord labels: V(D), I(T), I(T), M, M, and M. The score includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with piano accompaniment. There are some markings like 'Б' and 'М' above the bass line, and a '3' indicating a triplet in the first system.

Рисунок 24. Первое колено

«Мажорное» колено «Падеспани» в интерпретации музыкантов из разных регионов России и Беларуси нередко чередуется с «минорным» – (как правило, это – параллельный минор¹⁹⁰), часто с утверждением нового ладового центра, сопровождающимся появлением аккорда новой D, – фактически полного совершенного каданса европейского типа. В исполнении смолянина А. Рыбакова новый лад в четных коленях представлен T и S, а возвращение к исходному ладу происходит во втором четырехтакте (причем уже во втором «субдоминантовом» такте

¹⁹⁰ Любопытно, что у А. Цармана второе колено излагается в одноименном миноре. Вероятно, слух и музыкальная память традиционных музыкантов зафиксировали ладовый контраст, однако аккордово-гармоническое мышление гармонистов подсказало иной путь достижения этого эффекта (либо заставило вовсе отказаться от смены лада – бытуют и одноладовые напевы). – URL: <https://youtu.be/yabkdHN371Y?si=vVmO4RXKNJzjOYIe> (дата обращения: 15.06.2024 г.)

В верхних мелодических голосах появляется «неаккордовый» звук «си», усиливающий тяготение к основному ладовому центру «до»).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains seven measures. The bass clef staff has chords labeled with Cyrillic letters: Б, Б, Б, М, М, М, М. Below the bass clef staff are Roman numerals: VI, IV, II (S/VI), II (S/VI). The second system also contains seven measures. The bass clef staff has chords labeled with Cyrillic letters: Б, Б, Б, Б, Б, Б, Б. Below the bass clef staff are Roman numerals: V (D), V (D), I (T), I (T). The treble clef staff in both systems contains a melodic line with various notes and rests.

Рисунок 25. Второе колено с квази-отклонением в параллельный минор

Возможно, такая «редукция» минорного эпизода с доминантовой гармонией связана с отсутствием соль-диеза на диатонических гармониках. Тем не менее, общая функционально-гармоническая логика наигрыша вполне узнаваема и сопоставима как со множеством других бытующих на просторах России и Беларуси «падеспаней», так и, в определенной мере, – с исходным «прообразом». Мелодика же здесь становится своего рода «зоной мобильности»: по наблюдению Ю.Е. Бойко, это связано с тем, что инструментальная мелодия «выявляет характерные приемы инструментального

исполнительства – на гармонии это, в основном, мелизматика и аккордовые уплотнения»¹⁹¹.



Рисунок 26. Мелизматика и аккордовые уплотнения

Как мы уже упоминали, А.А. Рыбаков держит гармонию совершенно по-особому – в перевернутом виде – то есть его правая рука находится на «басах», и именно она растягивает меха («сильная моя рука!», по выражению А. Рыбакова). Не только «гармония адаптируется к качествам тела игрока»¹⁹², но и наоборот, как пишет Т. Щепанская, «тело игрока (его усилия, поза...) в некоторой степени определялись качествами (формой, размерами, весом, расположением ремней) гармони»¹⁹³. Любопытно, что А. Рыбаков впервые взял гармонию, правый плечевой ремень которой по неизвестной причине был туго затянут, что в целом повлияло на исполнительскую постановку музыканта («Удобнее было тянуть!»). Проблема благополучно разрешилась лишь потому, что музыкант по счастливой случайности оказался амбидекстром (человек в равной степени хорошо владеющий обеими руками), а ведь это – действительно редкость! «Таких больше нет!», – замечает А. Рыбаков. И хотя

¹⁹¹ Бойко Ю.Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа СПб.: РИИИ, 2014. – С. 136.

¹⁹² Щепанская Т.Б. Корпоральность гармонной игры: динамическое пересечение тела и вещи. Этнография, 2022. – №1 (15). – С. 264.

¹⁹³ Там же.

гармонист демонстрировал нам также игру и при обычной, стандартной постановке, нисколько не теряя при этом в качестве игры, «Падеспань» и другие наигрыши он предпочел исполнять так, как ему удобно, – «привычно»!..

Основной критерий идеальной игры – согласно собственной терминологии А. Рыбакова – *«забористость»*. Согласно «Малому академическому словарю», понятие «забористый – увлекающий, сильнодействующий (также в значении силы воздействия на чувства)»¹⁹⁴. Применительно к музыке и процессу музицирования – захватывающий, цепкий (запоминающийся)¹⁹⁵, удалой¹⁹⁶. Для сравнения напомним, что М. Сорочинский определением технически совершенной игры полагает *«ловкость»*. У. Моргенштерн делает вывод о *глубинной маскулинности* такой характеристики: «Этимологически термин [ловкая игра] связан с глаголом «ловить», который, в свою очередь, соотносится с охотой, рыболовством и широким спектром других способностей, которые были жизненно важны в доиндустриальных обществах. Неудивительно, что качество ловкости имеет важнейшее значение для традиционного понятия мужественности».¹⁹⁷ Очевидно, что «забирать», «хватать», «ловить» – слова одного семантического ряда. Любопытно, что и понятие «виртуоз» восходит к латинскому корню *virt* – «мужчина». Таким образом, маскулинность – атрибутивное качество гармониста (в широком смысле – музыканта-инструменталиста) в контексте традиционного жизненного уклада, в то время как женские музыкальные практики

¹⁹⁴ Малый академический словарь / Ред.: А.П. Евгеньева, М., 1957-1960 (АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1981-1984 гг.). – URL: https://enc.biblioclub.ru/Termin/1225454_zaboristyuu (дата обращения: 28.08.2024 г.)

¹⁹⁵ В словаре Даля приводится такая поговорка: «Хорош напев, да забориста и песня».

¹⁹⁶ В рассказе «Композитор» русский советский писатель С. Петров (псевдоним Скиталец) так описывает игру талантливого деревенского гармониста: «...играл все удалее, забористее». (См. С.Г. Скиталец Композитор. – URL: <https://poesias.ru/proza/skitalets-stepan/skitalets1004.shtml> (дата обращения: 28.08.2024 г.)

¹⁹⁷ Morgenstern U. Music without social life: the garmon' player Mikhail Sorochinsky – a nonrevivalist musician in Smolensk, 2008. – p. 42. – URL: music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-sorochinsky-a-nonrevivalist-musician-in-smolensk-provinceglasba-brez-druzbenega-zivljenja-harmonikar-mihail-sorocinski-ne-poustvarjalni-glasbenik.pdf (researchgate.net) (дата обращения: 15.07.2024 г.). – P. 45.

гораздо в большей мере связаны с пением либо игрой под язык («как имитация или замещение гармонии»¹⁹⁸).

В связи со сказанным выше, уникальным опытом для нас стало общение с гармонисткой Тамарой Афанасьевной Деевой. К нашему глубочайшему сожалению, по состоянию здоровья она уже не могла играть, поэтому, увы, в данной главе нет анализа наигрышей в ее исполнении. Тем не менее, ее вербальные свидетельства, приведенные нами во второй главе, имеют огромную ценность, приближая нас к постижению традиционного быта и мироустройства, и, в связи с этим, – пониманию в них места музыки.

4.3. Opus Posth. Смоленская скрипка: «Камаринская» и «Краковяк» в исполнении Г.Н. Бабынина (по материалам С.В. Пьянковой)

*Аб чымсь светлым, аб чымсь новым
Твая скрыпка грае нам;
Грае, грае, а ў ёй мова
Наша чуецца без плям.*

Янка Купала

В ходе проведенного нами экспедиционного исследования в числе встретившихся нам музыкантов, увы, не было представителей скрипичной школы. Тем не менее, нельзя обойти вниманием *скрипичную школу* Западной Смоленщины. Смоленская скрипка, служившая источником вдохновения еще М.И. Глинке, – феномен, активно исследовавшийся с 1930-х гг. К.В. Квиткой и А.В. Рудневой,

¹⁹⁸ Щепанская Т.Б. Корпоральность гармонной игры: динамическое пересечение тела и вещи. Этнография. 2022. 1 (15). – С. 270.

позднее – в 1950-1970 гг. – Б.Ф. Смирновым, Т.Н. Казанской, М.С. Тушиной, в 1980-х гг. – С.В. Пьянковой, – знак данной региональной традиции.

Скрипач Григорий Николаевич Бабынин – наиболее известная, ключевая фигура в традиционном инструментальном искусстве Смоленщины второй половины XX в. (фото – *Приложение А*). Игра Г.Н. Бабынина – как сольная, так и ансамблевая, запечатлена в аудиозаписях и нотациях этномузыковедов, а также на грампластинке «Поют и играют народные исполнители», выпущенной фирмой «Мелодия»¹⁹⁹. Кроме того, живые выступления музыканта (в составе «оркестра» смоленских народных скрипачей, организованного в 1963 г. Т.Н. Казанской и В.И. Харьковым²⁰⁰) проходили в разных городах страны, и скрипка Бабынина еще звучала в этнографических концертах в Москве в 1981 г.

Однако, о жизни и личности музыканта известно немного. Со слов Т.Н. Казанской мы знаем, что в 1960-х гг. Г.Н. Бабынин был офицером в отставке и проживал в пос. Колодня Смоленской области. В военных архивах, к которым мы обратились, значится, что Г.Н. Бабынин родился в д. Бабынино Смоленского района Смоленской области (ныне Калужская область) в 1914 г.²⁰¹ Этот факт подтверждается С. Пьянковой, которая отмечает, что на момент записи (в 1981 г.) Г.Н. Бабынину было 67 лет. Известный смоленский скрипач ушел из жизни в 1988 году²⁰².

Т.Н. Казанская характеризует индивидуальный исполнительский стиль музыканта как «истинно смоленский», отмечая эмоциональное богатство,

¹⁹⁹ См.: Каталог советских пластинок. – URL: <https://records.su/image/comment/23568> (дата обращения: 25.08.2024 г.).

²⁰⁰ Белогурова Л. Гнесинское музыкознание в персоналиях: Татьяна Николаевна Казанская. // Ученые записки Российской Академии музыки им. Гнесиных, 2022. – № 3 (42). – С. 44. – URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://uz.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2022/03/37-50.pdf> (дата обращения: 28.08.2024 г.)

²⁰¹ РУБОН – сайт военной археологии. – URL: <https://rubon-belarus.com/military-history/period1900-1945/spis-vs205md.html>. (дата обращения: 24.08.2024 г.)

²⁰² Смоленский военный некрополь. – URL: <https://www.war-smolnecropol.ru/index.php/g1/kolodnyanskoe-kladbishche/2239-babynin-grigoriy-nikolaevich> (дата обращения: 24.08.2024 г.).

виртуозность, качество звука (округлость, сочность, филировки, динамические контрасты), ритмическую свободу и риторичность (агогика)²⁰³.

Наставником Г.Н. Бабынина был традиционный смоленский скрипач Матвей Прокопов²⁰⁴; следовательно, согласно нашей типологии, Г.Н. Бабынин является представителем 1-го типа хранителей традиции.

Опираясь на известные нам биографические факты, можно сделать вывод, что Г.Н. Бабынина отличали талант, мастерство, упорство и преданность искусству: так, в детстве он учился играть на скрипке вопреки воле родителей, а со своим инструментом практически не расставался – ни в период учебы в военном училище, ни даже во время войны. Важным качеством являлась и его высокая профессиональная *адаптивность* – индивидуальная исполнительская манера скрипача впитала не только локальную смоленскую традицию; музыкант живо интересовался академическим направлением (что позволило ему поступить в консерваторию), а также был открыт инокультурным влияниям (музыкант играл в ансамбле со скрипачом украинского происхождения Ф. Щербиной, который, по словам Казанской, был носителем румынско-венгерской традиции)²⁰⁵.

В качестве материала для анализа мы выбрали «Камаринскую» в исполнении Г.Н. Бабынина, записанную С.В. Пьянковой в экспедиции 1981 г. Именно «Камаринская», согласно И.В. Мацеевскому, являющаяся *«типично белорусским*

²⁰³ Белогурова Л. Гнесинское музыкознание в персоналиях: Татьяна Николаевна Казанская. //Ученые записки Российской Академии музыки им. Гнесиных. № 3 (42). 2022. – С.42-43. – URL: [URL:chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://uz.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2022/03/37-50.pdf](https://uz.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2022/03/37-50.pdf) (дата обращения: 28.08.2024 г.)

²⁰⁴ Казанская Т.Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей (на материале инструментального фольклора Смоленской области): дисс. канд. искусствоведения. М., 1990. – С. 83.

²⁰⁵ Белогурова Л. Гнесинское музыкознание в персоналиях: Татьяна Николаевна Казанская. //Ученые записки Российской Академии музыки им. Гнесиных. № 3 (42). 2022. – С.42-45. – URL: [URL:chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://uz.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2022/03/37-50.pdf](https://uz.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2022/03/37-50.pdf) (дата обращения: 28.08.2024 г.)

феноменом» для данной этностилевой зоны²⁰⁶, – знаковый наигрыш для смоленских скрипачей, который осознается самими музыкантами как «*смысловое ядро*», *метафора региональной художественной идентичности*²⁰⁷.

Музыкант использует квинтовый строй, который, однако смещен на тон вверх относительно «привычного для академического уха» (*ля-ми-си-фа#*, а не *соль-ре-ля-ми*)²⁰⁸.

В «Камаринской» задействованы только первая, вторая и третья струны, которые разделены функционально. Первая струна исключительно «мелодическая»; эпизодически мелодия переходит и на вторую струну, которая, по сути бифункциональна; вторая и третья струны используются в качестве *гармонической поддержки* и «*ритмического контрапункта*». Это в большей мере *имитация ударных* (или корпоромузыки пляшущих – хлопков, ударов по пяткам), чем волыночный (или гудочный) бурдон.



Рисунок 27. Функция гармонической поддержки и ритмического контрапункта.

²⁰⁶ Мациевский И.В. Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: белорусский феномен. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/instrumentalnaya-muzykalnaya-traditsiya-i-etnicheskoe-samoopredelenie-belorusskiy-fenomen/viewer>. – С.7. (дата обращения: 24.08.2024 г.).

²⁰⁷ Смирнов Б.Ф. Народные скрипичные наигрыши: Записанные на родине М. Глинки / Под общ. ред. С.В. Аксюка; Предисл. автора. - М.: Сов. композитор, 1961. – 80 с.

²⁰⁸ Можно обозначить строй скрипки Г.Н. Бабынина и как А=494 Гц – по аналогии с нашими нотациями гармониста М.Л. Сорочинского.

Эпизодически на второй и третьей струнах скрипач создает эффект «гетерофонного утолщения» основного мелодического голоса.



Рисунок 28. Гетерофонное утолщение мелодии

Программность «Камаринской» *обобщенная, опосредованная, ассоциативная* – это стихия, кураж, бунтарский дух, удаль, веселье. Для исполнения Г.Н. Бабынина (как и других смоленских скрипачей) характерно своеобразное «*sempre accelerando*». И это вполне объяснимо – ведь согласно вербальному тексту, *камаринский мужик* едва ли не перманентно пребывает в движении, *бежит*²⁰⁹. Любопытно, что среди хореографов даже высказывались предположения о зооморфной концепции плясовых жестов «Камаринской», в основе которых – подражание бегу коня. Так в процессе развертывания формы музыкант постепенно приходит к «*doppio movimento*» (от ММ четверть = 66 до половинная = 66). Собственно говоря, новый темп в данной исполнительской версии устанавливается уже к шестому трехтакту и совпадает с появлением новой мелодико-ритмической ячейки – своеобразного припева, «скандированного» четвертями.

²⁰⁹ В разных текстовых версиях он «по улице бежит», «через лес», «в кабаке» и т.д.



Рисунок 29. Относительно новая мелодико-ритмическая ячейка
(квази-припев)

Таким образом, это – *программность, суггестивно связанная с моторикой, беглостью, виртуозностью самого исполнительского стиля*. Это та специфическая «образная характерность, связывающая материал с конкретным героем», о которой пишет И.В. Мациевский в своих исследованиях программности в традиционной музыке²¹⁰. В данном случае можно предположить, что герой «Камаринской» смолянина Г.Н. Бабынина – это не столько мятежный «камаринский мужик», воспетый в разбойничьих, хулиганских песнях, сколько сам *смоленский скрипач* – как собирательный образ либо как «автопортрет».

«Краковяк» – польский бытовой (салонный) танец, усвоенный, абсорбированный традиционными музыкантами Смоленщины. По мнению И.В. Мациевского, такого рода «жанровое родство»²¹¹ с «западными соседями» – также является следствием белорусских влияний²¹².

Форма *ab cb ab cb* вполне соответствует европейским танцевальным формам (Приложение Б). На записи, сделанной С.В. Пьянковой, мы слышим голос Г.Н.

²¹⁰ Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С. 283.

²¹¹ О западных жанровых влияниях свидетельствует и распространение польского танца «Голубец», помимо Смоленщины нигде более не встречающегося.

²¹² Мациевский И.В. Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: белорусский феномен. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/instrumentalnaya-muzykalnaya-traditsiya-i-etnicheskoe-samoopredelenie-belorusskiy-fenomen/viewer>. – С.7. (дата обращения: 20.08.2024 г.)

Бабынина. Казалось бы, что можно понять по одной-единственной реплике? Тем не менее, по ней легко определяется язык (фраза «з гэтай устаўкай», несомненно, звучит из уст носителя белорусского языка). Кроме того, возможно, здесь на мгновение приоткрывается индивидуальная логика формообразования. Что скрипач называет «устаўка»? Вероятно, это построение «с»?

Приведем гармонические формулы каждого построения:

a – DTDT *b* – STDT *c* – TDDT

Легко заметить, что второе «колесо» совпадает с ОРЧФ. *Устаўка c* базирується на зеркально-симметричном соотношении гармоний, как в рассмотренном нами ранее «Падеспани».

Особого внимания требует *интонационная выразительность* и связанная с ней *логика внутраладовой темпериции*. Среди специфических черт интонирования смоленских традиционных скрипачей, выделяемых Т.Н. Казанской и обнаруживающихся в той или иной мере в исполнении Г.Н. Бабынина, – *близость к акустически чистому строю; «смягченные», не обостренные тяготения, «широкие» полутоны; тенденция к занижению VII ступени; недостаточно выраженная, порой нейтральная III ступень*²¹³.

В анализируемом нами исполнении *интонационно-ладовая сфера* является ярко выраженной *зоной мобильности*. В «крупном масштабе» «Краковяк» обнаруживает ладовую переменность – *чередование миксолидийского и ионийского ладов с центром «ля»*. Наиболее любопытно здесь «поведение» VII ступени: уже в первом такте вслед за форшлагом «ля» явно звучит миксолидийская VII ступень «соль» (на струне «ми»); далее, вплоть до четвертого колена (до 25 такта) она эпизодически повышается за счет микроальтераций, создавая эффект «мерцания», и в такте 25 это – уже VII ступень ионийского ля («соль-диез» на струне «фа-диез»). В

²¹³ Казанская Т.Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей (на материале инструментального фольклора Смоленской области): Дисс. . канд. искусствоведения. М., 1990. – С. 60, 69.

колоне «с» (такты 32-40 и 66-72) «высокая» и «низкая» VII существуют в паритетных отношениях, то есть фактически равноправны. Такие интонационно-ладовые «флуктуации» (колебания) созвучны импровизационной природе традиционной инструментальной музыки: как отмечает И.В. Мациевский, *интонационная мобильность находится в корреляции с мобильностью ладовой*, что находит отражение как в «сосуществовании разновысотных версий отдельных ступеней, (...) так и в применении постепенной альтерации»²¹⁴. Интересно, что в «Краковяке» ионийская и миксолидийская септимы не только появляются на определенных стадиях развития формы, но и соотносятся с определенными регистрами: более низкому соответствует «низкая» VII, более высокому – «высокая». Это наблюдение справедливо и для III ступени: во второй октаве четко прослушивается до-диез (хоть и с тенденцией к понижению, «натуральный»), в то время как в первой октаве (на баске) это практически до-бекар (например, в последнем такте).

В исполнении задействованы все четыре струны – этот факт свидетельствует о большем влиянии «академической» скрипки, нежели народной (или гудка). Первая и вторая струны – преимущественно мелодические (причем из-за диапазона и лада напева струна «си» используется очень активно). Третья и четвертая струны, как и в «Камаринской», – ритмо-гармонические, бурдонирующие.

Предположительно, музыкант использует максимальные регистровые (тесситурные) возможности инструмента в качестве некоего «компенсаторного механизма», имитируя насыщенную ансамблевую звучность, поскольку традиция ансамблевого музицирования, широко распространенного на Смоленщине²¹⁵ (участником которого был и Бабынин!), к восьмидесятым годам XX в. уже угасла...

²¹⁴ Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С. 290-291.

²¹⁵ См.: Казанская Т.Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей (на материале инструментального фольклора Смоленской области): дисс. . канд. искусствоведения. – М., 1990. –

Так, Г.Н. Бабынин был одним из последних выдающихся исполнителей на скрипке в данном регионе. Как было сказано нами ранее, и сам инструмент, и исполняемая на нем музыка (как в жанровом отношении, так и в теоретических воззрениях самих музыкантов) является идентифицирующим фактором белорусской этнической культуры. Увы, скрипичная традиция данной местности в настоящее время изучается исключительно посредством анализа материалов наших предшественников – исследователей, на время научной практики которых выпала удача непосредственно, в живом общении контактировать со смоленскими музыкантами-скрипачами, и, в частности, – с такой незаурядной личностью, как Г.Н. Бабынин. Как писал выдающийся белорусский поэт Янка Купала в стихотворении «Забытая скрипка»:

«Доўга чакае і смягне,
Покі хто з сэрцам такі
Скрыпчыны струны нацягне,
Гэткай чакае рукі!..»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Все вышеизложенное приводит нас к выводу о том, что постижение этнической инструментальной традиции предполагает выработку целостной системы специфических подходов и исследовательских методов, во многом отличных от традиционно свойственных западному академическому музыковедению²¹⁶. В процессе изучения феномена этнического музыкального инструментализма, как мы видим, следует не только учитывать, но основательно ориентироваться на имманентную традиционному искусству теорию и эстетику.

Как показывает наше исследование, традиционный музыкант – не только исполнитель и автор (либо соавтор) исполняемой им музыки, но и мастер-изготовитель инструментов, хранитель и транслятор музыкальной традиции своего исторического ареала. Он и его творческие позиции, включая выработку и осуществление им своей творческой деятельности, естественно, должны быть в центре внимания изысканий ученого: исследователя-этноорганолога и музыковеда. Следует помнить предостережение выдающегося отечественного этномузыковеда И.И. Земцовского о том, что «...вытесняя человека...», можно «неволью... вытеснить музыку как основной предмет музыковедения»²¹⁷. И, естественно, особое внимание в нашем исследовании направлено на постижение самой творческой личности традиционных музыкантов, с которыми автор работал в ходе собственных полевых исследований 2017 – 2021 гг.

При изучении этнического инструментального творчества, искусства в его системной целостности, исключительную важность приобретают вопросы *специфики передачи традиции*, социального и профессионального статуса

²¹⁶ Анкуда Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. – №. 3. – С. 88.

²¹⁷ Земцовский И. И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «проблемы музыковедения». – СПб., 1996. Вып. 8. – С. 97-103.

традиционного музыканта, равно как и система знаний и культурно-исторических, эстетических и музыкально-теоретических представлений творцов и носителей художественной традиции²¹⁸. Производимые и используемые этносом орудия звукотворчества – музыкальные инструменты – являются своего рода *овеществлением духовного*, воплощенного в визуальном и аудиальном «измерениях». Как видно из нашего материала, *музыкальный инструмент – это материальный памятник бесписьменной музыкальной традиции!*.. Поэтому важно исследовать и реально наблюдать акт изготовления инструмента, понять и познать *установки мастера* при выборе материалов, способов его обработки, параметров конструкции и т. д. Существенными, как мы видим, являются сведения о таких сугубо практических моментах, как *хранение и транспортировка* инструментов.

Весь этот информационный комплекс позволяет лучше понять не только бытовое, в том числе функциональное предназначение музыкального инструмента, его место в жизненном укладе, производственной сфере этноса, но и выявить каналы связи с иными *формами материальной культуры*. В конечном итоге эти данные могут оказаться полезными также для решения вопросов типологии и генеалогии этнического инструментария²¹⁹.

При изучении традиционного инструментализма важно выявить и постичь, *взаимосвязи систем*: системы *музыкального инструментария* изучаемой местности, *жанрово-стилевой системы* традиционной музыки, учитывающей каждое *конкретное исполнение, каждую версию* этнического музыкального произведения и каждую стабильную *группу таких версий*, неразрывно связанных с

²¹⁸ Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О.В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С.105.

²¹⁹ Там же. С. 106.

особенностями воспроизводящего это произведение инструмента, *локальных* и даже *индивидуальных* (принадлежащих и свойственных конкретному носителю-музыканту) его разновидностей.

Причем в этнической традиции, – в противовес европейской исполнительской практике «ученой» музыки, где исполнитель является прежде всего *интерпретатором* существующего нотного текста, – *традиционный музыкант* в системе *бесписьменной* традиции представляет собой одновременно *исполнителя и (со-)творца* музыки. Неслучайно, согласно И.И. Земцовскому, «вариантность справедливо считается неотъемлемым атрибутом фольклора [...] (его) душой и телом»²²⁰. Здесь, правда, следует уточнить, что согласно современным подходам, речь идет не столько о вариантности, подразумевающей наличие инварианта и его видоизменений, сколько о способе существования художественного произведения традиционного искусства как *множества (в математическом смысле) самосильных версий*²²¹. Устные свидетельства наших информантов, как и замечания ученых-этномузыкологов, подтверждают, что множественность, как и вариантность, могут реализовываться на различных уровнях художественного произведения: в музыкальной форме, мелодике, фактуре, ритмике и т. п. Кроме того, сама *жанровая система*, будучи (как и инструментарий) *знаком этнорегиональной идентичности*, не является незыблемой, – раз и навсегда установленной догматически-неизменной «схемой».

Основываясь на *свидетельствах* и *научных рассуждениях* традиционных музыкантов, задокументированных нами в ходе экспедиционных исследований в Западной Смоленщине, да и на наших собственных наблюдениях во время

²²⁰ Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии: Опыт этномузыковедческой постановки вопроса // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов. Л., 1980. – С. 36.

²²¹ Мациевский И.В. О путях формирования художественного произведения в инструментальной музыке контактной коммуникации // Текст художественный: смысл и структура: Сборник научных трудов. – Петрозаводск: VPPrint, 2021. – С.126–141.

непосредственного общения с народными музыкантами и их традиционными слушателями, мы формулируем вывод, что наши западно-смоленские информанты, равно как их музыкальный инструментарий, создаваемая и исполняемая ими музыка, являются подлинными *репрезентантами – носителями белорусской этнической культуры*.

Этническая принадлежность традиционных музыкантов Западной Смоленщины проявляется на всех уровнях исследуемой нами триады – «инструмент-исполнитель-музыка». Так (как уже было отмечено нами ранее) этнорепрезентирующими факторами являются и *бытовая речь традиционных музыкантов*, (используемая ими фонетика и лексика); сам *музыкальный инструментарий* (характерные восточно-белорусские парные флейты двойчатки, цимбалы, скрипка, типовой пастушеский рожок, свирели), область распространения которого не выходит на восток за пределы Смоленщины; *названия составных частей музыкальных инструментов* («дзеўка и малец», «перабіркі»), некоторые из которых являются свидетельством ныне угасшей *ансамблевой традиции игры на скрипке* на этих землях. В этом же ряду – *профессиональная терминология*, (традиционные для белорусских музыкантов названия составных частей гармонии – «скрипка и бас»); *манера исполнения*, (осознаваемая носителями традиции как «белорусский» и «русский» способы игры на ложках); *жанровая принадлежность исполняемой музыки* (Белорусская полька, Камаринская и др.)

Каждый из вышеназванных аспектов находит научное подтверждение в трудах видных ученых разного: лингвистический аспект (ареалы распространения *белорусского языка*) основательно рассмотрен в работах крупнейшего европейского ученого начала XX в. – академика Е.Ф. Карского²²². Исследования *жанрово-*

²²² Карский Е.Ф. Белорусы: монография в трех томах. Варшава, 1903. – Т. 1. Введение в изучение языка и народной словесности. С приложением двух карт. – 466 с.; Карский Е.Ф. Белорусы: монография в трех томах. Варшава, 1908. – Т. 2. Язык белорусского племени. Исторический очерк звуков белорусского наречия. – 579 с.; Карский Е. Ф. Белорусы: монография в трех томах. – М., 1916. – Т. 3. Введение в изучение языка и народной словесности. Народная поэзия. – 557 с.

стилевого спектра, характерного для традиционного искусства белорусского этноса, всесторонне представлены в исследованиях второй половины XX в. И.Д. Назиной²²³, Б.Ф. Смирнова²²⁴, а также сотрудников Российского института истории искусств – Ф.А. Рубцова²²⁵, а на рубеже тысячелетий – И.В. Мациевского²²⁶, Г.В. Тавлай²²⁷, А.В. Ромодина²²⁸. Особенности традиционного инструментализма как этнической Беларуси в целом, так и данной (смоленской) этностилевой зоны в частности, нашли отражение в трудах минской и московской исследовательниц А.В. Скоробогатченко²²⁹, Т.Н. Казанской.

В ходе изучения традиционного инструментализма Западной Смоленщины автор настоящей работы имел возможность наблюдать в реальной музыкальной практике процессы *жанровых* (в том числе *структурных*) *трансформаций* ряда традиционных наигрышей: от синкретических песенно-инструментально-плясовых – к музыке для слушания и вплоть до музицирования «для себя», от ансамблевого исполнения – к сольному (с определенными «компенсаторными механизмами»). Все

²²³ Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с.; Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. – Минск: Наука и техника, 1982. – 120 с.

²²⁴ Смирнов Б.Ф. Народные скрипичные наигрыши: записанные на родине М. Глинки / Под общ. ред. С.В. Аксюка; Предисл. автора. – М.: Сов. композитор, 1961. – 80 с.

²²⁵ Рубцов Ф.А. Русские народные песни Смоленской области: в записях 1930-1940 -х гг. / Сост., расшифр., коммент. Ф. Рубцова. – Л.: Сов. Композитор, 1990. – 160 с.

²²⁶ Мациевский И.В. «Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: белорусский феномен». // Вестник челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010. – №4. – 78–87с.; Мациевский И.В. Инструментальная музыка и этноисторическая идентификация: самосознание и традиция // Musicology. Serbian Academy of Sciences and Arts – 2007. – №7. – 157–184 с.

²²⁷ Тавлай Г.В. Сольная и ансамблевая формы белорусской инструментальной музыки в женской певческой интерпретации // Вопросы инструментоведения. Вып. 7 (К 120-летию Курта а Закса): материалы Седьмого международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 22-24 ноября 2010 г.) / Российский институт истории искусств; [ред.-сост. В.А. Свободов; отв. ред. И.В. Мациевский]. – СПб., 2010. – 294 с.

²²⁸ Ромодин А.В. Феномен народного музыканта – солиста и ансамблиста: Северобелорусские цимбалисты. Автореф. канд. иск. – СПб, 2004. – 32 с.; Ромодин А.В. Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.

²²⁹ Скоробогатченко А.В. Белорусский музыкальный фольклор: Инструментальная традиция: в 2-х частях / Мин. Инт. Культуры. – Минск, 1990, – Ч. I. – 159 с.; Ч. 2. – 154 с.

это – проявление процессов, вызванных изменениями, затрагивающими не только инструментарий и игру мастеров-исполнителей и создателей музыки, но (по словам самих традиционных музыкантов) и их реципиентов, то есть, собственно, слушательскую среду.

Таким образом, в нашей диссертационной работе впервые была предпринята и реализована попытка изучения этнической инструментальной традиции Западной Смоленщины как системы **«музыкальный инструмент – традиционный музыкант и создатель художественных творений – и сама музыка»**.

Инструментальная музыкальная традиция Западной Смоленщины рассматривается нами как **целостная художественная система**. Это рассмотрение подразумевает **синхронное и неразрывное** изучение всех ее **составляющих и механизмов функционирования**.

Важным условием для успешного всестороннего анализа обозначенных аспектов является **интеграция знаний и методов различных дисциплин**, таких как эргология, история, академическое и этномузыказнание, этнография, социология, музыкальная антропология, современная физика, нейролингвистика, нейропсихология и др.²³⁰

На данном историческом этапе, даже при многочисленных и стремительных метаморфозах, происходящих с традиционным исполнительством, **комплексное изучение системы** традиционного инструментализма, предполагающее обращение к **личности носителя традиции, его творческой практике и эстетико-теоретическим воззрениям**, позволяет выявить определенные **этнохудожественные константы**. В этом ряду – **эргологические и морфологические** концепции традиционных музыкантов и их нормативных

²³⁰ См. также: Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 106.

слушателей; традиционные *этнорегиональные представления о звуковысотности, регистрах и строе*, о *семантике тембра*, а также о *способах настройки*; специфические *приемы игры и держания* инструмента; *теоретические и эстетические* положения *народных музыкантов*; *пути и способы трансляции традиции, профессиональной преемственности*; *жанровая палитра* создаваемой и исполняемой музыки; специфика *текстообразования* в традиционном инструментальном музыкальном искусстве; рудименты *мифологического сознания* традиционного музыканта.

Так – в творческой практике музыкантов – **сохраняются, возрождаются и развиваются** атрибутивные признаки *этнической музыкальной традиции*, проступают ее характерные узнаваемые черты. Несмотря на порой трагические изменения и даже известное угасание, этноинструментальная традиция обладает **регенеративным механизмом** как некая *самовосстанавливающаяся экосистема* и ждет не только своего изучения, но и реального продолжения и развития.

Список литературы

1. Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: материалы Международной научно-теоретической конференции / ред. сост. И.В. Мациевский; Российский институт истории искусств. – СПб., 2011. – 94 с.
2. Алдошина, И.А. Основы психоакустики / И.А. Алдошина. – URL: <https://www.klex.ru/6n5> (дата обращения: 15.09.2021 г.).
3. Амрахова, А.А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: автореф. дисс. / А.А. Амрахова. – М., 2005. – URL: <https://www.dissercat.com/content/kognitivnye-aspekty-interpretatsii-sovremennoi-muzyki-na-primere-tvorchestva-azerbaidzhanski/read> (дата обращения: 17.05.2020 г.).
4. Анкуда, Т.Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции / Т.Н. Анкуда // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. – М., 2021. – №. 3. – С. 84–97.
5. Анкуда, Т.Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве / Т.Н. Анкуда // *Искусство и образование*. – М., 2021. – № 6 (134). – С. 205–211.
6. Анкуда, Т.Н. К вопросу о внелокальном способе коммуникации в традиционных инструментальных практиках / Т.Н. Анкуда // *Искусствоведение*. – Москва: научно-исследовательский центр «Универсум», 2023. – №4. – С.65–74.
7. Анкуда, Т.Н. Этническая инструментальная традиция Западной Смоленщины в современных условиях: метаморфозы и реминисценции / Т.Н. Анкуда // *Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал: тезисы докладов и сообщений Международного научного конгресса «Фольклор народов России и стран СНГ» (Санкт Петербург, 12–16 ноября 2020 г.)* / Российский институт истории искусств / Ред.-сост. Е. И. Возжаева. – СПб, 2020. – С. 15.
8. Анкуда, Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях / Т.Н. Анкуда //

Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15–16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О.В. Колганова; отв. ред. И.В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 89–111.

9. Анкуда, Т.Н. Звук, Цвет, Жест: О некоторых особенностях синестетического восприятия в этнической инструментальной традиции (на материале экспедиционных исследований в Смоленской области) / Т.Н. Анкуда // Искусство звука и света: материалы Второй Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–20 октября 2021 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О.В. Колганова. – СПб., 2021. – С. 76–78.

10. Анкуда, Т.Н. Інструментальна традиція як ідентифікуючі фактор етнічної приналежності / Т.Н. Анкуда // Проблеми кобзарознавства та етноінструментології. Матеріали науково-практичної конференції I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. М. Будника (Ірпінь, 13-14 жовтня 2021 р.): у 2-х кн. Кн. 2 / Упоряд. М. Хай. – Київ – Ірпінь, 2022. – С. 93–98.

11. Бажанов, В.А., Краева, А.Г. Музыка в фокусе современной нейронауки // Онтология, Эпистемология, Логика. / В.А. Бажанов, А.Г. Краева. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-fokuse-sovremennoy-neyronauki> (дата обращения: 24. 04. 2020 г.).

12. Банин, А.А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / М-во культуры Рос. Федерации. Гос. респ. центр рус. фольклора / А.А. Банин. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 1997. – 247 с.

13. Белогурова, Л. Гнесинское музыкознание в персоналиях: Татьяна Николаевна Казанская / Л. Белогурова // Ученые записки Российской Академии музыки им. Гнесиных. – № 3 (42). – 2022. – С. 37–50. – URL: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://uz.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2022/03/37-50.pdf> (дата обращения: 28.08.2024 г.).

14. Бессонов, П.А. Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П.А. Бессонов. – М.: тип. Бахметьева, 1871. – 274 с.
15. Благовещенский, И.П. К истории белорусской народной инструментальной музыки / И.П. Благовещенский // Некоторые вопросы музыкального искусства. – Минск, 1965. – С. 103–143.
16. Блинова, М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. – 144 с.
17. Бойко, Ю.Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа / Ю.Е. Бойко / Российский институт истории искусств. – СПб., 2014. – 236 с., ноты.
18. Бойко, Ю.Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада: дис. ... канд. искусствоведения / ЛГИТМиК / Ю.Е. Бойко. – Л., 1982. – 174 с.
19. Бойко, Ю.Е. Интерпретация музыки: заметки инструментоведа / Ю.Е. Бойко. – СПб.: РИИИ, 2014. – 236 с.
20. Васильев, Ю.А., Широков А.С. Рассказы о русских народных инструментах / Ю.А. Васильев. – 2-е изд. – М.: Сов. Композитор, 1986. – 88 с.
21. Вертков, К.А, Благодатов, Г.И., Язовицкая, Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А. Вертков, Г.И. Благодатов, Э.Э. Язовицкая. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 273 с.
22. Вертков, К.А. Русские народные музыкальные инструменты / К.А. Вертков. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
23. Волков, А.А., Назаров, И.Н., Усачева, И.А. Особенности проявления негативных признаков профессиональной деформации личности / А.А. Волков, И.Н., И.А. Усачева // Фундаментальные исследования, 2015. – № 2–23. – С. 5219 – 5222. – URL: <http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=38185> (дата обращения: 29.05.2020).

24. Гельмгольц, Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц; перевод с третьего немецкого издания М.О. Петухова. – Изд. 2-е. – Москва: URSS, сор. 2010. – 584 с.
25. Гринблат, М.Я. К происхождению белорусской народности (по поводу теории субстрата) / М.Я. Гринблат // Советская этнография. – М.: Наука, 1968. – №5. – 176 с.
26. Грицкевич, А. Маргинальные территории Беларуси (Невель и Себеж в XVII-XVIII веках) / А. Грицкевич // «Пашлю серу зязульку на радзшушку»: сборник статей и рефератов Невельской международной гуманитарной конференции. – СПб., Невель, 1996. – С. 34–39.
27. Гусев, В.Е. О специфике восприятия фольклора (к проблеме синестезии в искусстве) / В.Е. Гусев // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л.: Наука, 1978. – С.79–78.
28. Гусев, В.Е. Психология коллективного творчества / В.Е. Гусев // Содружество наук и тайны творчества. – Л.: Наука, 1968. – С. 218–233.
29. Гусев, В.Е. Фольклор. История термина и его современные значения / В.Е. Гусев // Вопросы общей этнографии и антропологии, 1966. – №2. – URL: https://journal.iea.ras.ru/archive/1960s/1966/Gusev_1966_2.pdf. (дата обращения: 20.05.2020).
30. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев – Л.: Наука, 1967. – 319 с.
31. Добровольская, В.Е. «Живой лес» и его обитатели в русском фольклоре / В.Е. Добровольская // Литература. – №6 (733) – 2013. – С. 13–16.
32. Добровольский, В.Н. Смоленский областной словарь / В.Н. Добровольский / сост. В.Н. Добровольский. – Смоленск: тип. П.А. Силина, 1914. – 1022 с.
33. Добровольский, В.Н. Смоленский этнографический сборник / В.Н. Добровольский – в 4-х томах. – М., 1891–1903.

34. Донских, С.В. Пограничье как проблема современной белорусской науки / С.В. Донских // Народы, культуры и социальные процессы на пограничье: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Гродно, 22-23 февр. 2010г.) / ГрГУ им. Я. Купалы [и др.]; редкол. Е. М. Бабосов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2010. – С. 102–105.
35. Дрегер, Г.Г. Принципы систематики музыкальных инструментов / Г.Г. Дрегер / пер. Г. Балтер // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и матер.: в 2 ч. / ред.-сост. И. Мациевский. – Ч. 2. – М.: Сов. композитор, 1988. – С. 236–313.
36. Жинович, И.И. Белорусские цимбалы / И.И. Жинович // Научно-методические записки Белорусской государственной консерватории. – Минск, 1958.
37. Зайцева, М.Л. Синестезийное восприятие произведений искусства: обогащение и гармонизация когнитивных процессов / М.Л. Зайцева. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteziynoe-voSPIriatie-proizvedeniy-iskusstva-obogaschenie-i-garmonizatsiya-kognitivnyh-protsessov/viewer>. (дата обращения: 16.10.2021).
38. Зарубина, Д. Падеспань с верояциями / Д. Зарубина. – URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/34568/> (дата обращения: 22.07.2024 г.).
39. Земцовский, И.И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии) / И.И. Земцовский // Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. – Л., 1983. – С. 15–44.
40. Земцовский, И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии: (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) / И.И. Земцовский // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л., 1980. – С. 36–50.
41. Земцовский, И.И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий / И.И. Земцовский // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «проблемы музыкознания». – СПб., 1996. – Вып. 8. – С. 97–103.

42. Имханицкий, М.И. История баянного и аккордеонного искусства / М.И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
43. Имханицкий, М.И. Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов? / М.И. Имханицкий // Музыкальная академия. – 2021 – №2 – С. 168–185.
44. Казанская, Т.Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей (на материале инструментального фольклора Смоленской области / Т.Н. Казанская / автореф. дисс. канд. искусствоведения. Л., 1991. – 31 с.
45. Казанская, Т.Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей (на материале инструментального фольклора Смоленской области): дисс. канд. искусствоведения / Т.Н. Казанская. – М., 1990. – 303 с.
46. Калентьева, Н.В. Современное клавишинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации: дис. канд. иск. / Н.В. Калентьева. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteziynoe-voSPIriatie-proizvedeniy-iskusstva-obogaschenie-i-garmonizatsiya-kognitivnyh-protseSSov> (дата обращения: 15.06.2020 г.).
47. Каргин, А.С. Комплексный подход к изучению фольклора: от полидисциплинарности к интерконтекстуальной фольклористике / А.С. Каргин // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. М., 2005. Т. 1 / отв. ред. А.С. Каргин. – С. 29–43.
48. Карский, Е.Ф. Белорусы: монография в трех томах / Е.Ф. Карский. – Варшава, 1903. – Т. 1. Введение в изучение языка и народной словесности. С приложением двух карт. – 466 с.
49. Карский, Е.Ф. Белорусы: монография в трех томах / Е.Ф. Карский. – Варшава, 1908. – Т. 2. Язык белорусского племени. Исторический очерк звуков белорусского наречия. – 579 с.

50. Карский, Е.Ф. Белорусы: монография в трех томах / Е.Ф. Карский. – М., 1916. – Т. 3. Введение в изучение языка и народной словесности. Народная поэзия. – 557 с.
51. Квитка, К.В. Избранные труды в двух томах / К.В. Квитка. – М.: Советский композитор, 1973. – Т.2. – 424 с.
52. Квитка, К.В. Избранные труды в двух томах / К.В. Квитка. – М.: Советский композитор, 1971. – Т.1. – 384 с.
53. Кравцов, Н.А. Пути развития хроматических клавиатур гармоник / Н.А. Кравцов // Альманах "Искусство - зеркало культуры". – Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 1999. – С. 58–83.
54. Лысак, И.В. Междисциплинарность: преимущества и проблемы применения / И.В. Лысак // Современные проблемы науки и образования. – 2016. – № 5. – URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=25376> (дата обращения: 29.05.2020).
55. Мацневская, В. Основные проблемы когнитивного исследования интонационных систем на инструментах с нефиксированным звукорядом / В. Мацневская // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: Материалы Международной научно-теоретической конференции / ред.-сост. И.В. Мацневский / Российск. ин-т истории искусств. – СПб., 2011. – С. 11–21.
56. Мацневский, И.В. «Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: белорусский феномен» / И.В. Мацневский // Вестник челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010. – №4. – 78–87 с.
57. Мацневский, И.В. В пространстве музыки / И.В. Мацневский. – СПб.: РИИИ, 2011. – Т.1. – 206 с.
58. Мацневский, И.В. Системно-этнофонический метод в органологии // В пространстве музыки: в 3 томах / И.В. Мацневский. – СПб., 2011. – Т. 1. – С. 97–106.

59. Мациевский, И.В. Инструментальная музыка и этноисторическая идентификация: самосознание и традиция / И.В. Мациевский // Musicology. Serbian Academy of Sciences and Arts – 2007. – №7. – 157-184 с.
60. Мациевский, И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Мациевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
61. Мациевский, И.В. О путях формирования художественного произведения в инструментальной музыке контактной коммуникации / И.В. Мациевский // Текст художественный: смысл и структура: сборник научных трудов. – Петрозаводск: VPPrint, 2021. – С.126–141.
62. Мациевский, И.В. Когнитивная методология и совершенствование теории традиционного инструментализма / И.В. Мациевский // Статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения». – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 19-35.
63. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів / І Мацієвський. – Вінниця: Нова книга, 2012. – 464 с., ноти.
64. Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. / отв. ред. В.Е. Гусев. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – 154 с.
65. Мирек, А.М. Из истории аккордеона и баяна. – М.: Музыка, 1967. – 196 с.
66. Михайлова, А.А. О методике изучения народной инструментальной культуры (из опыта кафедры народного пения и фольклора Саратовской государственной консерватории) / А.А. Михайлова // Народно-певческое образование в России. Сборник материалов научно-практических конференций. – Москва, 2009. – С. 207–215.
67. Михайлова, А.А. Роль личности музыканта-исполнителя в сохранении фольклорной традиции (на примере творчества астраханского гармониста А.И. Подосинникова) / А.А. Михайлова // Рах Sonoris: история и современность. Научный журнал. Выпуск II (IV). – Астрахань, 2009. – С.164–169.

68. Михайлова, А.А. Семантика звука саратовской гармоники (к вопросу артикуляции и тембра) / А.А. Михайлова // Известия Самарского научного центра Российской Академии наук. – Самара, 2009. – Т. 11. – № 4. (30) (3). – С. 809–812.
69. Моргенштерн, У. Музыкальный инструмент как кумир и как табу. Информационные «войны» в восточноевропейской этноорганологии и в популярном дискурсе / У. Моргенштерн // Музыкальная культура Беларуси и мира: актуальные проблемы этномузыкологии, истории музыки, педагогики / сост. Т.Л. Беркович; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 52. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2021. – 47–58 с.
70. Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые / И.Д. Назина. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с.
71. Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные / И.Д. Назина. – Минск: Наука и техника, 1982. – 120 с.
72. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыкальное государственное издательство, 1961. – 319 с.
73. Никифоровский, Н.Я. Очерки Витебской Белоруссии. Дудар и музыка / Н.Я. Никифоровский // Этнограф. Обзорение. – М., 1892. – Вып. 2. – 170–202 с.
74. Новейший философский словарь. – URL: <https://slovar.cc/fil/slovar/2480467.html> (дата обращения: 09.05.2020 г.).
75. Орлов, Г. Древо музыки / Г. Орлов / под. ред. Л. Ковнацкой. – Вашингтон-Санкт-Петербург.: Сов. Комп., 1992. – 408 с.
76. Поветкин, В.И. Новгородские гусли и гудки (опыт комплексного исследования) / В.И. Поветкин // Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода / Под общ. ред. Б.А. Колчина, В.Л. Янина. – М.: Наука, 1982. – 295–323.
77. Привалов, Н.И. Музыкальные духовые инструменты русского народа, в связи с соответствующими инструментами других стран: историко-этнографическое исследование / Н.И. Привалов. – Ч. 2: Свистящие инструменты: очерк истории флейт,

в связи с свистящими музыкальными орудиями на Руси // Записки ОРиСА ИРАО. – СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1909. – Т. 8. – Вып. 2. – С. 135–281.

78. Привалов, Н.И. Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование / Н.И. Привалов. – СПб, 1904. – 36 с.

79. Проблемы музыкального фольклора народов СССР: статьи и материалы. – М.: Музыка, 1973. – 257 с.

80. Пропп, В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – Л., 1928. – 152 с.

81. Путилов, Б.Н. Фольклор и народная культура: Монография / Б.Н. Путилов. – URL: <http://www.infoliolib.info/philol/putilov/1.html> (дата обращения: 06.06.2020 г.).

82. Разумовская, Е.Н. Плач с «кукушкой». Традиционное необрядовое голошение русско-белорусского пограничья / Е.Н. Разумовская // Славянский и балканский фольклор: Этногенетическая общность и типологические параллели / отв. ред. Н.И. Толстой. – М.: Наука, 1984. – С. 160–178.

83. Романов, Е.Р. Белорусский сборник.: в 9 вып. / Е.Р. Романов. – Вильна, 1912. – Т. 5. – Вып. 8: Быт белоруса; Вып. 9: Опыт словаря условных языков Белоруссии. – 742 с.

84. Романов, Е.Р. Белорусский сборник.: в 9 вып. / Е.Р. Романов. – Вильна: типография «Русский почин», 1910. – Т. 4. – Вып. 7: Белорусские народные мелодии: Песни сезонные, обрядовые, игорные, танцы, духовные стихи. – 44 с.

85. Романов, Е.Р. Белорусский сборник.: в 9 вып. / Е.Р. Романов. – Витебск, 1887. – Т. 2. – выпуск 3: Сказки. – 476 с.

86. Романов, Е.Р. Белорусский сборник.: в 9 вып. / Е.Р. Романов. – Витебск, 1891. – Т. 3. Вып. 4: Сказки космогонические и культурные; Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи. – 708 с.

87. Романов, Е.Р. Белорусский сборник.: в 9 вып. Киев, 1885. – Т. 1. – выпуск 1-2: Песни, пословицы, загадки. – 498 с.

88. Романов, Е.Р. Белорусский сборник.: в 9 вып. / Е.Р. Романов. – Могилев: тип. Губернаторского Правления, 1901. – Т. 4. Вып. 6: Сказки. – 530 с.
89. Ромодин, А. Инструментальные ансамбли русско-белорусского пограничья / А. Ромодин // Традиции и новаторство в музыке. – Алма-Ата, 1980. – С. 141–143.
90. Ромодин, А.В. К проблеме сольного музицирования в искусстве северобелорусских цимбалистов / А.В. Ромодин // Вопросы инструментоведения – Вып. 4. – СПб., 2000. – С. 150–152.
91. Ромодин, А.В. К проблеме многоаспектности художественного поиска традиционного северобелорусского музыканта-инструменталиста / А.В. Ромодин // Инструментоведение: Молодая наука. – СПб., 1998. – С. 55–58.
92. Ромодин, А.В. Феномен народного музыканта – солиста и ансамблиста: северобелорусские цимбалисты: автореф. канд. иск. / А.В. Ромодин. – СПб, 2004. – 32 с.
93. Ромодин, А.В. Человек творящий: музыкант в традиционной культуре / А.В. Ромодин. – СПб., 2009.
94. Ромодин, А.В. Легенды и истории о музыкантах / А.В. Ромодин // Музыкант в традиционной и современной культуре. – СПб., 2001. – С. 54.
95. Рубцов, Ф.А. Русские народные песни Смоленской области: в записях 1930–1940 -х гг. / Ф. Рубцов / сост., расшифр., коммент. Ф. Рубцова. – Л.: Сов. Композитор, 1990. – 160 с.
96. Сайдашева, З.Н. О необходимости междисциплинарной направленности в исследовании татарского музыкального фольклора. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-neobhodimosti-mezhdistsiplinarnoy-napravlennosti-v-issledovanii-tatarskogo-muzykalnogo-folklor/viewer> (дата обращения: 06.06.2020 г.).
97. Скоробогатченко, А.В. Белорусский музыкальный фольклор: инструментальная традиция: в 2-х частях / А.В. Скоробогатченко/ Мин. Инт. Культуры. – Минск, 1990. – Ч. I. – 159 с.; Ч. 2. – 154 с.

98. Смирнов, Б.Ф. Народные скрипичные наигрыши: записанные на родине М. Глинки / Б.Ф. Смирнов / под общ. ред. С.В. Аксюка; Предисл. автора. – М.: Сов. композитор, 1961. – 80 с.
99. Смоленский военный некрополь. – URL: <https://www.war-smolnecropol.ru/index.php/g1/kolodnyanskoe-kladbishche/2239-babynin-grigoriy-nikolaevich> (дата обращения: 24.08.2024 г.).
100. Спешилова, О.И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. иск. / О.И. Спешилова / [Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Уфа, 2006. – 22 с.
101. Харшав, Б. Марк Шагал об искусстве и культуре / Б. Харшав. – М., Текст, 2009. – 320 с.
102. Сурба, А.В. Беларуская дуда у кантэксте усходнееўрапейскай традыцыі: тыпалогія, канструкцыйныя і дэкаратыўныя асаблівасці: аўтарэф. канд. Мастацтвазнаўца / А.В. Сурба. – Мінск, 2016. – 28 с.
103. Тавлай, Г.В. Сольная и ансамблевая формы белорусской инструментальной музыки в женской певческой интерпретации / Г.В. Тавлай // Вопросы инструментоведения. Вып. 7 (К 120-летию Курта а Закса): материалы Седьмого международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 22-24 ноября 2010 г.) / Российский институт истории искусств; [ред.-сост. В. А. Свободов ; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2010. – 294 с.
104. Фаликман, М. Когнитивная наука: основоположения и перспективы / М. Фаликман / гл. ред. В. Анашвили. – М: Гайдара 2014. – ЛОГОС #1 (97). – 247 с.
105. Фаминцын, А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами / А.С. Фаминцын. – СПб.: Тип. Э. Арнгольда, 1891. – 218 с.

106. Франц, С.В., Дубровская Е.А. Генезис понятия «сознание» в истории философии: от античности до Нового времени / С.В. Франц, Е.А. Дубровская. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-ponyatiya-soznanie-v-istorii-filosofii-ot-antichnosti-do-novogo-vremeni/viewer> (дата обращения: 12.05.2020 г.).

107. Хоткевич, Г.М. Музичні інструменти українського народу / Г.М. Хоткевич / друга редакція / упоряд., підг. тексту, покажч. О.О. Савчук; післямови І.В. Мацієвський, В.Ю. Мішалов, М.Й. Хай. – Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. – 512 с.

108. Чередниченко, Т.В. Музыка в истории культуры: в 2 т. / Т.В. Чередниченко. – URL: <https://www.psyoffice.ru/21125-cherednichenko-t.v.-muzyka-v-istorii-kultury.-v-2.html>. (дата обращения: 16.10.2021 г.).

109. Черниговская, Т.В. Творчество как предназначение мозга / Т.В. Чередниченко // Философия творчества: материалы Всероссийской научной конференции, 8-9 апреля 2015 г., Институт философии РАН, г. Москва / под ред. Н.М. Смирновой и А.Ю. Алексева. – М.: Интелл, 2015. – 476 с.

110. Шейн, П.В. Белорусские народные песни, с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями: с приложением словаря и грамматических примечаний / П.В. Шейн. – СПб.: тип. Майкова, 1874. – 566 с.

111. Шейн, П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края / П.В. Шейн. – СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1890–1903. – Т. 1, ч. 1.: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 585 с.

112. Шейн, П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края / П.В. Шейн. – СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1890–1903. – Т. 1, ч. 2.: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 715 с.

113. Шейн, П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края / П.В. Шейн. – СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1890–1903. – Т. 2. Сказки, анекдоты, легенды, предания, воспоминания, пословицы, загадки,

приветствия, пожелания, божба, проклятия, ругань, заговоры, духовные стихи и проч. – 715 с.

114. Шейн, П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края / П.В. Шейн. – СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1890–1903. – Т. 3. Описание жилища, одежды, пищи, занятий; препровождение времени, игры, верования, обычное право; чародейство, колдовство, знахарство, лечение болезней, средства от напастей, поверья, суеверья, предметы и т.д. – 535 с.

115. Ширяев, Е.Е. Русь Белая, Русь Черная и Литва в картах / Е.Е. Ширяев. – Минск: Навука і тэхніка, 1991. – 119 с.

116. Школьников, Л.С. О танцах в шутку и всерьез / Л.С. Школьников. – М.: Советская Россия, 1975. – 72 с.

117. Щепанская, Т.Б. Игрок и гармоника: традиционное знание в сетевом сообществе (по материалам этнографического исследования вологодских игроков на гармонии) / Т.Б. Щепанская // О распределенности: практики и концепты: коллективная монография / под ред. Е. В. Малышкина. – СПб.: изд-во РХГА, 2020. – С. 52-112.

118. Щепанская, Т.Б. Корпоральность гармонной игры: динамическое пересечение тела и вещи / Т.Б. Щепанская // Этнография, 2022. – №1 (15). – С. 250–273.

119. Ярешко, А.С. Народные песни Великой Отечественной Войны: динамика фольклоризации в пространстве традиционной культуры / А.С. Ярешко // От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сб. докл. Т. 3 / Сост. В.Е. Добровольская, А.Б. Ипполитова, А.С. Каргин. – М.: ГРЦРФ, 2011. – С. 347–362.

120. Adamatzky A. Language of fungi derived from their electrical spiking activity / Adamatzky A. // Royal Society Open Science (2022). – URL: <https://doi.org/10.1098/rsos.211926> (дата обращения: 11.05.2022).

121. Aniruddh D. Patel. Music, Language, and the Brain / D. Patel Aniruddh. – Oxford University Press, USA, 2008. – 513 p.

122. Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Second Edition* / F. Gregory Barz, J. Timothy Cooley. – Oxford University Press, 2008. – 325 p.

123. Johnson H. *An ethnomusicology of musical instruments: form, function, and meaning* / H. Johnson // *Journal of the Anthropological Society of Oxford-online* 26 (3). – January 1995. – P. 257–269.

124. Feitová E. *Ludvík Kuba a jeho sběratelství slovanských písní* / E. Feitová. – URL: https://theses.cz/id/8y6b7n/Ludvk_Kuba_a_jeho_sbreatelstv_slovanskch_psn.pdf (дата обращения: 03.05.2022). – 196 с.

125. Kuba L. *Cesty za slovanskou písní: 1885–1929: S hudebními příklady a vlastními kresami: ve 2 sv.* / Ludvík Kuba. – Praha: Slovanský ústav, 1933. – Sv. 1: *Slovanský západ a výhod.* – 291 s. (Prameny k dějinám vzájemných styků slovanských; Sv. III).

126. Kuba L. *Slovanstvo ve svých zpěvech: Sborník národních a znárodnělých (významných) písní všech slovanských národů* / Pořádal, harmonisoval a vydal Ludvík Kuba: ve 15 kn. – Kniha 6, Č. 1: *Písně maloruské, Písně ruské* / přeložil J. V. Pardubič; Kniha 6, Č. 2: *Písně velkoruské* / přeložil J. V. Pardubič. – 1885–1888. – S. 1–191; S. 193–414.

127. Merriam A.P. *The Anthropology of Music* / A.P. Merriam. – Evanston, 1964. – 358 p.

128. Morgenstern U. *Music without social life: the garmon' player Mikhail Sorochinsky – a nonrevivalist musician in Smolensk* / U. Morgenstern. – URL: [music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-sorochinsky-a-nonrevivalist-musician-in-smolensk-provinceglasba-brez-druzbenega-zivljenja-harmonikar-mihail-sorocinski-ne-poustvarjalni-glasbenik.pdf](https://www.researchgate.net/publication/354123456/music-without-social-life-the-garmon-player-mikhail-sorochinsky-a-nonrevivalist-musician-in-smolensk-provinceglasba-brez-druzbenega-zivljenja-harmonikar-mihail-sorocinski-ne-poustvarjalni-glasbenik.pdf) (researchgate.net) (дата обращения: 15.07.2024 г.). – P. 33–64.

129. *Online Etymology Dictionary.* – URL: <https://www.etymonline.com/> (дата обращения: 09.05.2020 г.).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Рисунок 1

*Тамара Афанасьевна Деева играет на гармонии
1941 г. рож., д. Переволочье, Руднянский района Смоленской области.*



Рисунок 2

*Софья Ульяновна Шпаковна играет на балалайке
1933 г. рож., д. Березино Руднянского района Смоленской области*



Рисунок 3

*Владимир Юрьевич Платонов играет на двойной свирели
1976 г. рож., г. Десногорск Смоленская область*



Рисунок 4

*Рыбаков Александр Анатольевич играет на гармонии
1955 г. рож., д. Кляриново, Руднянского района Смоленской области*



Рисунок 5

*Демьянов Виктор Алексеевич играет на гармонии
1956 г. рож., Рудня Руднянский район, Смоленская область*



Рисунок 6

*Михаил Леонидович Сорочинский играет на гармонии
1974 г. рож., д. Добрино Духовицкого района Смоленской области*





Софья Ульяновна Шпаковна играет на ложках (русский способ игры)



Софья Ульяновна Шпаковна играет на ложках (белорусский способ игры)





Владимир Юрьевич Платонов и берестяной пастушеский рожок



*Рисунок 12**Парные флейты. Талашкино.*





Рисунок 15

Г.Н. Бабынин со скрипкой



Авторские нотации на материалах экспедиционных исследований.

«Завідаўка» в исполнении М.Л. Сорочинского.

"Завідаўка"

Accord.

5

10

16

22

27

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of five flats (B-flat major or D-flat minor). It consists of six systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'Accord.' and includes a 7th chord and several measures with 'm' (mezzo-forte) dynamics. The subsequent systems (5, 10, 16, 22, 27) show a consistent rhythmic pattern in the right hand (eighth-note chords) and a more varied bass line in the left hand, also marked with 'm' dynamics. The piece concludes with a final chord in the sixth system.

2

32

Measures 32-37: The right hand plays a continuous eighth-note pattern with accents on the first and fourth notes of each eighth-note pair. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking 'm' (mezzo-forte) is present in measures 33, 35, and 37.

38

Measures 38-43: The right hand continues the eighth-note pattern with accents. The left hand accompaniment remains steady. The dynamic marking 'm' is present in measures 39, 41, and 43.

44

Measures 44-49: The right hand continues the eighth-note pattern with accents. The left hand accompaniment remains steady. The dynamic marking 'm' is present in measures 45, 47, and 49.

50

Measures 50-55: The right hand continues the eighth-note pattern with accents. The left hand accompaniment remains steady. The dynamic marking 'm' is present in measures 51, 53, and 55.

56

Measures 56-60: The right hand continues the eighth-note pattern with accents. The left hand accompaniment remains steady. The dynamic marking 'm' is present in measure 59.

61

Measures 61-65: The right hand continues the eighth-note pattern with accents. The left hand accompaniment remains steady. The dynamic marking 'm' is present in measures 62, 64, and 65.

Musical score for piano, measures 67-77. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 67-72) features a continuous eighth-note melody in the treble and a bass line with occasional chords marked 'm'. The second system (measures 73-76) continues the melody and bass line. The third system (measures 77-80) concludes with a triplet of eighth notes in the treble and a final chord marked 'm' in the bass.

«Свадебка» в исполнении Д.А. Демьянова

Свадебка

Гармонь

The musical score is written for guitar (Гармонь) and consists of four systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic melody in the treble and a bass line with chords in the bass. The word 'Гармонь' is written vertically on the left side of the first system. The score ends with a double bar line and a fermata.

Падеспань

Гармонь

The musical score is written in 3/4 time and consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The bass line is primarily composed of chords, with some melodic movement in the right hand. Chords are labeled with Cyrillic letters: 'Б' (B-flat) and 'М' (M). The first system includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second system features a melodic line in the right hand with eighth notes. The third system has a steady bass line with chords. The fourth system includes a triplet of eighth notes in the right hand. The fifth system concludes with a final chord in the bass line.

Барыня

Accord.

7

similar

13

19

26

32

2

39

Musical notation for measures 39-44. Treble clef, key signature of three flats. Measures 39-44 show a continuous eighth-note melody in the right hand, while the left hand has whole rests.

45

Musical notation for measures 45-50. Treble clef, key signature of three flats. Measures 45-50 show a continuous eighth-note melody in the right hand, while the left hand has whole rests.

51

Musical notation for measures 51-57. Treble clef, key signature of three flats. Measures 51-57 show a continuous eighth-note melody in the right hand, while the left hand has whole rests.

sim.

58

Musical notation for measures 58-64. Treble clef, key signature of three flats. Measures 58-64 show a continuous eighth-note melody in the right hand, while the left hand has whole rests.

65

Musical notation for measures 65-70. Treble clef, key signature of three flats. Measures 65-70 show a continuous eighth-note melody in the right hand, while the left hand has whole rests.

71

Musical notation for measures 71-76. Treble clef, key signature of three flats. Measures 71-76 show a continuous eighth-note melody in the right hand, while the left hand has whole rests.

Наигрыш на смоленском берестяном рожке

в исполнении В.Ю. Платонова

Наигрыш на смоленском берестяном рожке

The musical score consists of four staves of music in G minor (three flats) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' below. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes marked with a '3' below. The third staff features a melodic line with a slur over the first two notes and a triplet of eighth notes marked with a '3' below. The fourth staff concludes the piece with a melodic line and a double bar line.

Наигрыш на двойной смоленской свирели в исполнении В.Ю. Платонова

Наигрыш на двойной смоленской свирели

The musical score is written for a double Smolensk whistling reed. It consists of ten staves of music. The key signature is G minor (three flats: B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The music is characterized by a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (3) and a '8va' marking with a dashed line indicating an octave shift. The score begins with a treble clef and a key signature of three flats. The first staff starts with a 7-measure rest. The second staff has a 3-measure rest. The third staff has 7-measure rests at the beginning and end. The fourth staff has a 3-measure rest. The fifth staff has a 7-measure rest. The sixth staff has a 3-measure rest. The seventh staff has a 7-measure rest. The eighth staff has a 7-measure rest. The ninth staff has a 7-measure rest. The tenth staff has a 3-measure rest. The score ends with a double bar line.

Наигрыш на гудке в исполнении В.Ю. Платонова

Наигрыш на гудке

The musical score consists of eight staves of music in 2/4 time. The first staff features a melodic line with eighth-note patterns and accents (>) above several notes. The second staff continues the melody, including a repeat sign with first and second endings. The third staff shows a melodic line with first and second endings. The fourth, fifth, sixth, seventh, and eighth staves are accompaniment parts, primarily consisting of chords and rhythmic patterns. The first ending of the third staff is marked with a '1' and the second ending with a '2'.

The musical score consists of eight staves of music. The first two staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes. The second staff includes first and second endings, marked with '1' and '2'. The third staff has a more melodic line with some beamed notes. The fourth and fifth staves continue with rhythmic patterns. The sixth and seventh staves feature dense, repetitive rhythmic textures. The eighth staff concludes with a melodic line, a *Glissando* instruction over a note, and a *pizz.* instruction over a rest.

Свадебный наигрыш на дуде в исполнении В.Ю. Платонова

Свадебный наигрыш на дуде

The musical score is presented in six systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The first system is in 4/4 time. The second system is in 4/4 time. The third system is in 4/4 time. The fourth system is in 2/4 time. The fifth system is in 3/4 time. The sixth system is in 4/4 time. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets, along with dynamic markings like 'p' and 'f'.



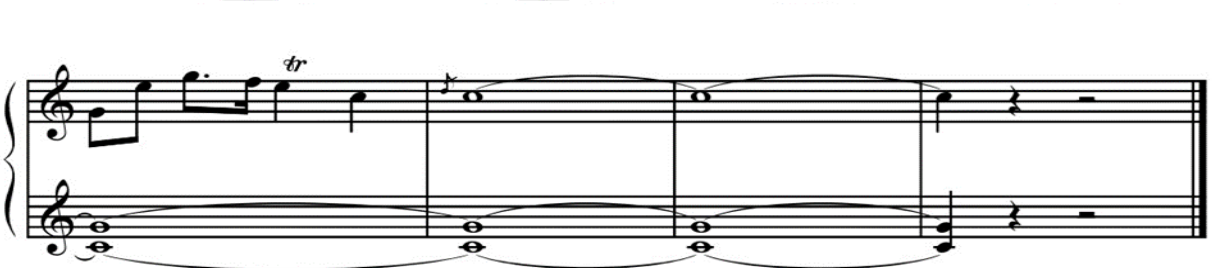
System 1: Four measures of music. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth notes and a quarter note. The left hand consists of a sustained bass line with a triplet of eighth notes in the first measure.



System 2: Four measures of music. The right hand continues with eighth notes and a quarter note. The left hand has a sustained bass line with a triplet of eighth notes in the second measure.



System 3: Four measures of music. The right hand features eighth notes and a quarter note. The left hand has a sustained bass line with a triplet of eighth notes in the second measure. Trills are marked above the final notes of the right hand in the second and fourth measures.



System 4: Four measures of music. The right hand features eighth notes and a quarter note. The left hand has a sustained bass line with a triplet of eighth notes in the second measure. A trill is marked above the first note of the right hand in the first measure.

«Камаринская» в исполнении Г.Н. Бабынина
(нотация по записи из Смоленского архива С.В. Пьянковой)

Камаринская

$\text{♩} = 66$

6

12 $\text{♩} = 66$

19

26

33

40

47

«Краковяк» в исполнении Г.Н. Бабынина
(нотация по записи из Смоленского архива С.В. Пьянковой)

Краковяк

The musical score for "Krakowak" is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a circled 'a' above the first measure and a '(4+)' below the first two notes. The second staff has a circled 'b' above the fifth measure. The third staff has a circled 'a'' above the eighth measure. The fourth staff is marked with '19' at the beginning. The fifth staff is marked with '25' and has a circled 'b' above the first measure. The sixth staff is marked with '31' and has a circled 'c' above the fifth measure. The seventh staff is marked with '37' and has a circled 'b'' above the eighth measure. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

2

48

49

55

61

66

71

76

a''

b'''

c''

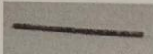
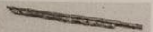
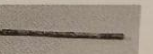
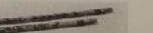
b'''

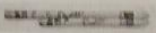

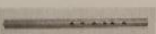
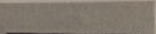
5

Список инструментов архива Санкт-Петербургского государственного музея
театрального и музыкального искусства

11/30/2020
Лист 1

СПИСОК ПРЕДМЕТОВ

1.		<p>Свирель Автор: Неизвестный мастер Место создания: Россия Датировка: XIX в. Дерево, выжигание Длина 365 мм. Духовой инструмент с прямым корпусом, изготовленный из дерева коричневого цвета. Имеется украшение геометрическим орнаментом (выжигание); 4 отверстия, из них 3 пальцевых (одно с тыльной стороны). СПбГМТМИ ГИК 16516/116 А 76</p>
2.		<p>Свирели Автор: Неизвестный мастер Место создания: Россия Датировка: Начало XX в. Дерево, окрашивание Длина 355/475 мм. 2 трубки прямые, не скрепленные между собой. Инструменты изготовлены из коричневого дерева и выкрашенные черной краской. Вырезы свистковых приспособлений с тыльной стороны трубок. По 3 пальцевых отверстия на каждой из трубок (2 с тыльной стороны). СПбГМТМИ ГИК 16516/1475 А 767</p>
3.		<p>Свирель Автор: Неизвестный мастер Место создания: Россия. Талашкино Датировка: Начало XX в. Дерево, лак, роспись, выжигание, краска. Длина 345 мм. Духовой инструмент с прямым корпусом из коричневого дерева, покрытый бесцветным лаком. Корпус украшен растительным орнаментом (выжигание) и расписан красками - зелёной, золотистой и красной. Имеются 3 пальцевых отверстия (1 - с тыльной стороны). СПбГМТМИ ГИК 16516/1480 А 771</p>
4.		<p>Свирели Автор: Неизвестный мастер Место создания: Россия Датировка: Конец XIX в. Дерево, выжигание, роспись Длина трубок 265/345 мм. Духовой инструмент, имеющий 2 прямые трубки, изготовленный из дерева желтого цвета. Имеются: выжженный на корпусе орнамент расписан красками; вырез свисткового приспособления с тыльной стороны; 3 пальцевых отверстия на каждой из трубок (2 из них с тыльной стороны).</p>

✓		СПБГМТМИ ГИК 16516/1582 А 798
✓		5. Свирели Автор: Неизвестный мастер Место создания: Россия. Талашкино (?) Датировка: Начало XX в. Дерево, выжигание, роспись Длина трубок 230,310 мм. 2 трубки продольной формы, не скрепленные между собой из дерева желтого цвета. Выжженный на корпусе орнамент расписан красками. Вырезы свистковых приспособлений с тыльной стороны трубок. По 3 пальцевых отверстия на каждой из трубок (2 из них с тыльной стороны) СПБГМТМИ ГИК 16516/1583 А 799
		6. Свирель Автор: Неизвестный мастер Место создания: Россия. Талашкино Датировка: Начало XX в. Дерево, лак, окрашивание, выжигание, роспись Длина 250 мм. Духовой инструмент с прямым корпусом, изготовленный из дерева коричневого цвета и покрытый бесцветным лаком. Корпус украшен растительным и геометрическим орнаментом (выжигание) и расписан красками: красной, зелёной и желтой. Имеются 4 отверстия, из них 3 пальцевых (1 - с тыльной стороны). СПБГМТМИ ГИК 16516/1584 А 800
		7. Свирель (дудка) Автор: Крайко В.А. Место создания: СССР. Белорусская ССР Датировка: 1948 Дерево, лак Длина 316 мм. Духовой инструмент, с корпусом из светлого точеного дерева и покрытый желтым лаком. Имеются: 6 пальцевых отверстий, вырез свисткового приспособления с тыльной стороны. СПБГМТМИ ГИК 16516/1970 А 888
✓		8. Свирель парная конструкции Н.И. Привалова Автор: Красноперов С.М. Место создания: Россия Датировка: Середина XX в. Дерево, белый металл, бумага Длина общая 1 ин-та: 276 (93/112/108); длина общая 2 ин-та 340 (93/156/130) мм. 2 духовых инструмента, изготовленных из клёна. Первый инструмент состоит из 3 колен, склеенных полосками светло-коричневой бумаги. Инструмент имеет 4 отверстия (1 парное) на нижнем колене и 1 кольцо

11/30/2020

Лист 3

		<p>из белого металла. Второй инструмент состоит из 3 колен, изготовленных из клёна. Имеются 4 отверстия (1 парное) на нижнем колене и 1 кольцо из белого металла.</p> <p>ШР/23А/ 0 буквы и цифры на верхней части корпуса.</p> <p>СПбГМТМИ ГИК 16516/2031</p> <p>А 933</p>
--	--	--

Всего предметов: 8

*Фото свирелей архива Санкт-Петербургского государственного музея
театрального и музыкального искусства*













