

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Материалы и тезисы докладов

Третьей международной научной конференции

**«МУЗЫКАЛЬНАЯ СЛАВИСТИКА:
ИСТОРИЯ, АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ»**



*более чем двухсотлетний путь истории
музыкально-славистических исследований*

29.06.2026

Санкт-Петербург,
Исаакиевская пл., д. 5

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Сектор инструментоведения

**МУЗЫКАЛЬНАЯ СЛАВИСТИКА:
ИСТОРИЯ, АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

**Материалы и тезисы докладов
Третьей международной научной конференции,
посвященной 85-летию И. В. Мациевского**

29 июня 2026 года

Санкт-Петербург
2026

ББК 85.31
УДК 78.072.2

Ответственный редактор и составитель:
кандидат искусствоведения А. А. Тимошенко,
составитель М. А. Сень,
А. Б. Никаноров (корректурa библиографии)

Рецензенты:
кандидат искусствоведения А. В. Ромодин
Н. В. Александрова

Музыкальная славистика: история, актуальные проблемы, перспективы: материалы и тезисы докладов Третьей международной научной конференции, посвященной 85-летию И. В. Мациевского (Санкт-Петербург, 29 июня 2026 г.) / Российский институт истории искусств / сост. и отв. ред. А. А. Тимошенко, сост. М. А. Сень. – СПб., 2026. – 84 с.

В сборнике представлены результаты новейших исследований российских и зарубежных специалистов по различным вопросам музыкальной славистики: материалы по истории науки, результаты и осмысление полевых исследований, новый взгляд на традиционные проблемы музыкальной славистики и функционирование этнической традиции в современном мире.

Дизайн обложки: Алиса Лю

ISBN 978-5-86845-330-4

© РИИИ, текст, 2026
© Тимошенко А. А., составление, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Ромодин Александр Вадимович	
Человек творящий в контексте музыкальной славистики	7
Romodín Alexander Vadimovich	
The Creative Person in the Context of Musical Slavistics	21
Скотникова Галина Викторовна	
Славянство в русской культурфилософской мысли второй половины XIX века:	
Н. Я. Данилевский, К. Н. Леонтьев, академик В. И. Ламанский	22
Skotnikova Galina Viktorovna	
Slavism in Russian cultural-philosophical thought of the second half of the 19th century:	
N. Ya. Danilevsky, K. N. Leontiev, Academician V. I. Lamansky	25
Битерякова Елена Викторовна	
Два профессора Московской консерватории: к истории сотрудничества	
К. В. Квитки и Е. В. Гиппиуса	27
Biteriakova Elena Viktorovna	
Two Professors of the Moscow Conservatory: On the History of Cooperation	
between Kliment V. Kvitka and Eugene W. Hippus	29
Тимошенко Алиса Анатольевна	
Музыкально-славистические исследования в Российском институте истории искусств (1920–1940-е годы)	30
Timoshenko Alisa Anatoljevna	
Musical-Slavic Studies at the Russian Institute of Art History (1920–1940s)	33
Мацевский Игорь Владимирович	
О древнейших функциональных сферах традиционной инструментальной музыки восточнославянских народов	34
Matziewsky Ihor Vladimirovich	
On the Oldest Functional Areas of Traditional Instrumental Music of the East Slavic Peoples	36
Моргенштерн Ульрих	
Существуют ли национальные инструменты?	37
Morgenstern Ulrich	
Are there National Instruments?	39

Константинова Татьяна Леонидовна Вопросы теории обходных ритуалов в обрядовых традициях славян и других народов Европы	40
Konstantinova Tatiana Leonidovna Questions about the Theory of Circumventing Rituals in the Ritual traditions of the Slavs and other European Peoples	43
Тавлай Галина Валентиновна О чем свидетельствуют аудиозаписи одной забытой экспедиции 1990-х годов: их информативная насыщенность и научная многозначность	44
Tavlai Galina Valentinovna What the Audio Recordings of One Forgotten Expedition from the 1990s Tell us: their Informative Richness and Scientific Ambiguity	52
Величкина Ольга Владимировна, Пруцкова Полина Геннадьевна Проблемы изучения лада в восточнославянской традиционной вокальной музыке	53
Velichkina Olga, Proutskova Polina Problems of Studying Mode in East Slavic Traditional Vocal Music	55
Козлович Михаил Иванович Белорусская традиционная дударская музыка: новые открытия и перспективы исследования	56
Kozlovich Mikhail Ivanovich Belarusian Traditional Duda Music: New Discoveries and Research Prospects	59
Голант Наталия Геннадьевна, Струтинский Иван Михайлович Похоронные песни и баллады Мирослава Чулиновича	60
Golant Natalia, Strutynsky Ivan Funeral Songs and Ballads by Miroslav Culinovic	65
Струтинский Иван Михайлович Галицкие баллады о том, как брат продал сестру туркам	66
Strutynsky Ivan Mikhailovich Galician Ballads about how a Brother Sold his Sister to the Turks	70

Марченко Полина Викторовна	
«Школа искусств» пастухов Северо-Запада России	71
Marchenko Polina Viktorovna	
«School of Arts» of the Shepherds of North-West Russia	75
Колесникова Елена Михайловна	
Обработки русских народных песен Н. П. Фомина для Великорусского оркестра:	
Истоки и особенности жанра	76
Kolesnikova Elena Mikhailovna	
Arrangements of Russian Folk Songs by Nikolai Fomin for the Great Russian Orchestra:	
Origins and Features of the Genre	79
Грасько Анна Васильевна	
Чешская бардовская песня, объединившая два столетия: феномен Яромира Ногавицы	80
Grasko Anna Vasilievna	
Czech Bard Song Spanning Two Centuries: the Phenomenon of Jaromír Nohavica	83

Ромодин Александр Вадимович,

*кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором фольклора Российского института истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

Человек творящий в контексте музыкальной славистики

Ключевые слова: традиционный музыкант, личность, творчество, музыкальная славистика, этномузыкология

Соотношение культуры и личности – кардинальная тема мировой этнологии. В этномузыковедческих исследованиях проблематика изучения человека в традиции далеко не всегда, однако, стояла на первом плане. При том, что этномузыкологи постоянно контактируют с человеком, пребывающим в традиции, прямое к нему обращение – до сих достаточная редкость. Причина этому кроется, по-видимому, в сложности самого объекта рассмотрения. Непросто отойти от описательности, отвлечься от наивной субъективности исследовательского взгляда. Необходимо постоянно искать новые, экспериментальные методики. Но даже сам поиск подобных методик оказывался далеко не на первом месте в науке. Главенствовали дискуссии о приоритете личного или коллективного в фольклоре, традиционной культуре. Приведем знаменательное высказывание выдающегося словацкого ученого Оскара Эльшека: «Фольклористика и этномузыкология были обязаны старым теориям о литературе и фольклоре, согласно которым коллективу принадлежит решающая роль в формировании и развитии народной музыки. Должен признаться, что в эту романтическую сказку двухсотлетней давности я не верю. По крайней мере, в народной инструментальной музыке нельзя не увидеть ярко выраженную индивидуальную черту, несмотря на подконтрольность этой черты стилю времени, восприятию, всей культурной среде». И далее: «Этномузыкология пыталась логически подойти к осмыслению процесса исторического развития музыки, к ее территориальному, региональному распространению. Между тем личности, создающие этот процесс, остались незамеченными, безымянными и очутились на заднем плане становления культуры. Индивидуальное, человеческое начало оказалось утраченным» [94: 70].

В последние десятилетия появилось немало работ, касающихся различных аспектов творческой личности музыканта. Значительное место среди них принадлежит авторам, изучающим разные славянские культуры: западные, восточные, южные. Любые стороны народной

музыки могут рассматриваться через призму творческой личности, в ее глубоком соотношении с традицией. Во многих работах изучаются индивидуальное искусство музыкантов и певцов, их деятельность в общении с другими представителями культуры. Формы музыки и музицирования анализируются на локальном и национальном уровнях; в контексте творческих инициатив человека теоретически осмысливается существование народной традиции. Приоритет в этом направлении принадлежит, пожалуй, этноинструментоведческой отрасли. Известны статьи о словацких скрипачах (О. Эльшек) [94: 70–85], словенских музыкантах (Ю. Страйнар, З. Кумер) [101: 37–39; 96: 102–103], польских исполнителях (Я. Стеньшевский) [80: 48–77]. Одна из статей Л. Белявского носит название «Музыкант и музыкальные ситуации» [90: 17–22]. Заметно стремление исследователей выявить индивидуальность музыканта в его многообразных взаимодействиях с традиционной культурой. Многие статьи находятся в выпусках сборника «*Studia instrumentorum musicae popularis*». Отдельные работы содержатся в двух томах книги «Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка» [44]. Известны монографии о феномене музыканта-инструменталиста С. Захариевой [12], П. Далига [93]. Антропологическая проблематика охватывает собой любые исследовательские аспекты, объединяет разные (не только славянские) этнические культуры, в их своеобразии и взаимодействии, предполагает одновременное изучение различных сторон единого синкретического комплекса: музыкальной, словесной, танцевальной. Необходимо, впрочем, отчетливое понимание того, что славянские миры (и научный, и собственно традиционный) отделить или отграничить от других миров невозможно. Существуют фундаментальные труды, посвященные изучению человека и музыки в культуре: А. Мерриам (1964) [98], Дж. Блейкинга (1974) [91], В. Зуппана (1984) [102]. В этих работах закладываются основы антропологического подхода к музыке и музыкантам. К такого рода сочинениям относится и хорошо известный труд Г. Орлова «Древо музыки» [51]. К ним же принадлежит знаменитая книга, в которой на первом плане находится фигура исполнителя (певца, музыканта) – «Сказитель» А. Б. Лорда [29]. Приходится признать, тем не менее, что по сравнению с исследованиями общего характера, специально направленных публикаций, обращенных к *индивидуальности* народного художника, существует относительно немного (петербургские этномузыкологи в настоящее время нацелены на расширение этой проблематики). Западная наука, ориентированная на достижения различных ветвей антропологии, ведет активный поиск разнообразных методов изучения личности в традиции. Бамбергским

университетом в 2001 году был выпущен сборник статей под названием «Этномузыкология и личность». Книга содержит работы, посвященные существованию человека в разных музыкальных культурах. Открывает сборник статья англичанина Джона Стока: «На пути к этномузыкологии личности, или биографическое описание в этномузыкологии» [100: 5–19]. В славянских исследованиях подобные опыты встречаются реже. Существуют болгарские работы, обращенные к творчеству одного певца [21]. Издавались монографические описания искусства украинских кобзарей [78; 58; 52]. Публиковались работы о русских музыкантах. Среди них: заметка Н. И. Привалова о псковском гусяре Ф. Артамонове [53: 964–967], публикация В. А. Альбинского о пермском скрипаче И. Устинове [1, 138–147], статья В. К. Галахова о воронежском балалаечнике В. Соломатине [8, 282–290], работы В. А. Лапина, посвященные новгородскому гармонисту П. Черемисову [23; 22, 95–98].

Еще раз отметим, что прямые обращения к личности конкретного музыканта в литературе встречаются нечасто. Речь идет о соприкосновении с внутренним миром исполнителя, о его взаимосвязях с творчеством и культурой во множестве ее элементов. Подобного рода системное исследование предполагает целостное выявление той локальной традиции, к которой принадлежит музыкант. В то же время картина самой традиции остается неполной вне обращения к *индивидуальности* народного художника. На пересечении различных, но родственных научных областей – этнологии, этномузыкологии, индивидуальной психологии становится возможным многосторонний анализ особого объекта исследования – человека творящего, музицирующего в традиции. Упомянем в этой связи две монументальные монографии: 1) по этномузыкологии Петра Далига – «Цимбалисты в польской культуре», где 280 страниц из семисот посвящено *индивидуальностям* музыкантов [92: 2] по этнохореологии Дьёрдя Мартина – 700 страниц о жизни и творчестве лишь одного выдающегося венгерского народного танцора – «Мартин Иштван Мундрус» [97]. Отметим, что в подобных исследованиях обычно разграничены региональные свойства музыки, с одной стороны, и индивидуальные особенности музыкантов, с другой. Так выстроены монографии П. Далига; тем же методом оперирует словацкий ученый Бернард Гарай в своей книге о волынщиках «Гайда и гайдукская традиция в Словакии» [95]. Сходный опыт использован в монографии американского этномузыколога и этнохореолога Тимоти Райса о гайде – болгарской волынке [99]. Обе работы содержат разнообразные сведения о творчестве музыкантов, индивидуальных и региональных стилях музицирования. В книге Т. Райса рассказано об обучении автора игре на гайде у народных ис-

полнителей. На основании этого опыта выстраивается концепция книги. Б. Гарай – потомственный музыкант, его дед был гайдуком – традиционным волынщиком. Опыт исполнителя и личные впечатления использованы автором при создании монографии. Именно так совершается диалог индивидуальностей. Личностный план оказывается первостепенным.

Подчеркнем, что музыкальная часть традиции, входящая в грандиозный синкретический комплекс народной культуры, не может рассматриваться изолированно от других сторон этого комплекса. Именно поэтому нами был приведен пример монументального этнохореологического исследования Дьёрдя Мартина. Обзор музыкальных работ немислим без учета опытов изучения других видов традиционного искусства. Проблематика, предъявляемая в антропологическом ключе, предопределяет одновременное изучение различных сторон единого синкретического комплекса: музыкальной, словесной, танцевальной. Движение, произнесение, звукоизвлечение – все эти феномены оказываются, между тем, во власти персонального начала, и все они подчиняются психологической творческой компоненте. Исследовательское обращение к человеку становится преобладающим, универсальным.

Для российской науки характерны два вектора, два подхода к этой проблеме. Подходы эти дифференцируются лишь условно, между ними существуют промежуточные позиции. Первый концепт восходит к началу отечественной науки. Тогда были заданы его основы, выразившиеся в достижениях ранних и более поздних русских этнографов, филологов, эпосоведов, с типичным для них интересом к исполнителю, прежде всего – к сказителю, сказочнику. Среди этих ученых: А. Ф. Гильфердинг, А. М. Астахова, Д. Е. Зеленин, Е. А. Ляцкий, Б. М. и Ю. М. Соколовы, В. И. Чичеров, К. В. Чистов (признание подобного подхода характерным для так называемой русской школы в европейской фольклористике, принадлежит Б. Н. Путилову)¹. Из современных исследователей назовем Ю. А. Новикова [49, 48], А. Н. Власова [7]. В музыкальном плане данная линия представлена слабее, хотя многие исследователи рубежа XIX–XX вв. оставили ярчайшие изображения творцов традиции, например, Е. Э. Линева [24, 25], В. А. Мошков [40, № 4, 49–53; 40, № 5, 66–68], А. М. Листопадов [26, Т. 1, 161–190]. Тем не менее, до послед-

¹ Опыты типологии сказителей предпринимались в [50;4]. Типы сказочников изучались в [75; 6; 5; 76] См. также [30; 86; 84; 85]. По словам Б. Н. Путилова, «в течение ста лет фигура сказителя занимает одно из центральных мест в науке о русском эпосе, повышенный интерес к нему, к его искусству составляет, по установившемуся мнению, существенную и привлекательную особенность так называемой русской школы в европейской фольклористике» [54: 220].

него времени отечественная этномузыкалогия не стремилась выдвинуть на первый план изучение индивидуальности в фольклорной традиции. В бесписьменном творчестве, конечно, персональное и коллективное начала взаимосвязаны. В научном сознании, между тем, значимость группы, сообщества, социума преобладала.

Подобный подход, несомненно, отражал социальные состояния и процессы, присущие советскому обществу. Свободная личность подавлялась; во главе всего стоял коллектив, мнение было одно, любой взгляд был детерминирован идеологией. Во всех учебниках «коллективность» признавалась важнейшим признаком, свойственным фольклору. Поэтому и науке было удобнее изучать структуры, формы, этнографический контекст, ритуалы, стереотипы поведения, реконструируемые представления, исполнительские особенности. Все названные темы и проблемы, безусловно, важны, все они нуждаются в углубленном изучении. Однако же Человек как *целостный феномен* не исследовался, обнаруживался в разрозненных аспектах, со структурой личности связанных лишь опосредованно. В основном рассмотрение сводилось к простой описательности, тоже необходимой, но однобокой, остающейся вне системы элементов, связывающей творческую индивидуальность с множеством различных культурных реалий и смыслов. Сама же советская власть, начавшая на рубеже 1920–30-х гг. настоящую гражданскую войну против крестьянства, видела в нем темную массу, которую следовало упорядочить в новом статусе и социальном институте – *коллективном* хозяйстве (колхозе), по сути, в резервации. Несогласных надлежало уничтожить. Началось угасание быта, культуры. Преследовалась *личностная* инициатива.

Между тем, народный музыкант являет собой кульминацию традиционной художественной активности. Его деятельность предопределяется свободным самовыявлением и оказывается неотделимой от природы, отображаемой в искусстве. Всюду, однако, выказывается чрезвычайная эмоциональность выражения. Звучание содержит целый комплекс удивительных для непривычного слуха музыкальных элементов. Свободный мелодический строй, с терпкостью нетемперированных созвучий, вольности ритма, несовпадения по вертикали (в ансамблях), жесткость тембровых посылов – все это составляет сущность традиционного исполнения. Форма песни (или наигрыша) при этом оживает, действительно существует. Собственно говоря, описываемый комплекс – и есть сама природа. С жизнью человека природное начало связано через творчество. Традиция выявляется музыкантами целостно, в единстве их жизненных, ритуальных, художественных умений и представлений. Обра-

зуется особое умение мыслить крупно, ассоциативно. Исполнительская аккуратность уходит на второй план, стерильность не признается, главенствует звуковая красочность, резкость, экспрессивность. При этом собственно звуковые формы не существуют автономно, за ними таится глубокий подтекст. *Человеческие переживания* составляют основу, «ядро» невидимого, но понятного присутствующим, сокрытого, но открывающегося посвященным. *Чувства, взгляды* народных певцов, музыкантов, проявляясь в звучании, отображают черты, свойственные их культурному миру. В этом своеобразном переплетении смыслов – творческих, ритуальных, личностных – выражено поэтическое содержание локальной традиции. На первый план выступает психологическое начало культуры. Все эти факторы, в том числе и не самые явные, очевидные, надлежит изучать. Не секрет, что еще совсем недавно вообще считалось не уместным, не научным, не приоритетным запись особых – личных – обстоятельств, сопутствующих исполнению; фиксация разъяснений, признаний, душевных откровений находилась вдали от материала, от типологии, от текстов.

Сегодня положение меняется. В последнее время в советской (и постсоветской) науке появились (в исторической перспективе точнее было бы сказать, возобновились) разного рода работы, посвященные проблеме творческой личности в народной традиции; по восточнославянской вокальной музыке, белорусской: З. Я. Можейко [37; 38], Л. С. Мухаринская [41], Е. Н. Разумовская [55; 56; 57]; русской: Т. С. Рудиченко [73; 74], А. И. Мозиас [39], В. М. Щуров [87], М. И. Родителява [59; 60], Д. В. Смирнов [79], Е. И. Якубовская [88], В. Н. Никитина [45; 46]; по инструментальной культуре, русской: Ю. Е. Бойко [3], В. А. Альбинский [1; 2]; украинской: Б. И. Яремко [89], В. И. Мациевская [35; 36]; белорусской: И. Д. Назина [42; 43], А. В. Скоробогатченко [77] – продолжающие тех исследователей, кто первоначально обратился к теории, эстетике, терминологии восточнославянских музыкантов: Е. В. Гиппиуса [10], Н. Я. Никифоровского [47], Г. М. Хоткевича [83], К. В. Квитку [20, Т. 2, 206–278, 279–326, 327–345], И. В. Мациевского [34; 32; 33; 31]. Системное изучение традиции и творчества музыкантов Южного Приладожья осуществлено И. В. Мациевским [30 а]. Яркие портреты исполнителей обнаруживаем в работах К. В. Квитки (украинские цимбалисты) [19, Т. 2], С. М. Грицы (украинские лирники) [11, 61–68, 90–101]. Теоретические предпосылки антропологических методов находим в работах И. И. Земцовского, посвященных проблемам артикуляции, слуха, текста, «музыкального вещества», антропологии музыкального существования [18; 17; 16; 15; 13, 14 а]. Конечно, всех назвать и упомянуть в рамках

краткой статьи не представляется возможным. Для подобного обзора необходима была бы специальная работа; такая задача перед нами сейчас и не стоит. Безусловно, в наше время заметен явный всплеск научного интереса к человеку. Антропологический поворот затронул многие гуманитарные области. Не стала исключением и фольклористика². В разных научных отраслях, сообществах, институциях подобного рода процессы происходят по-разному. В этномузыкологии изменения происходили небыстро, однако в последние годы они развернулись с явным ускорением. Переворот в научном мышлении становится сегодня очевидным. Не последнюю роль играют в нем исследователи Российского института истории искусств. Научная методология, монографии, публикации, конференции, введение в научный оборот новых концепций, идей, основанных на так называемой гуманистической константе, – все это не только стимулирует собственные силы и результаты, но и способствует общим процессам преобразований, происходящим в исследовательских взглядах и подходах [62; 64]. Можно с уверенностью утверждать, что в стенах Российского института истории искусств заложен фундамент как теоретического, так и практического – аналитически-многостороннего изучения творческой личности в бесписьменной традиции. В декабре 2014 года в Российском институте истории искусств, в рамках Санкт-Петербургского международного культурного форума, состоялся круглый стол на тему «Фольклор и творческая личность» [82]. В живом общении, помимо петербургских и московских ученых, приняли участие ученые из Словакии, Австрии, Венгрии. Событием стал приезд в Санкт-Петербург главы современной венгерской этнохореологии Ласло Фельфёльди, приумножающего достижения своего великого учителя Дьердя Мартина, и продолжающего и поныне многосторонне изучать феномен создателя традиционного искусства. Свидетельством актуальности антропологических исследований стало избрание их центральной темой на Всемирной конференции ICTM (Международный Совет Традиционной Музыки) летом 2015 года. Наконец, в октябре-ноябре 2018 года в Российском институте истории искусств (сектор фольклора) состоялся Международный конгресс на тему «Творческая личность в традиционной культуре» [81]. В конгрессе участвовали ведущие специ-

² Появились, например, коллективные сборники научных статей, затрагивающие разные сферы традиционного творчества. Первый из них был выпущен Государственным республиканским центром русского фольклора [28], второй – Государственным институтом искусствознания [27]. Упомянем также сборник сектора инструментоведения Российского института истории искусств о музыканте в культуре [40 а].

алисты из разных стран по антропологической проблематике, причем не только музыкальной, но в целом – этнологической, включающей различные области народоведческой – фольклористической науки. Первая лекция на конгрессе носила название «Творческое существование человека в традиционной культуре» [69]. В ноябре 2019 года в Российском институте истории искусств состоялась Международная конференция, посвященная 50-летию сектора фольклора. В качестве пленарного на ней прозвучал доклад И. И. Земцовского «Антропология музыкального существования. Взгляд в будущее» [14: 53–54]. В 2023 году вышла его монография [14 а]. Антропологическая проблематика содержалась и в программах двух крупных Международных конгрессов, организованных сектором фольклора Российского института истории искусств: «Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал» (ноябрь 2020 г.); «Человек в традиционной культуре: психология жизни и творчества» (ноябрь 2022 г.). Последнее событие открывалось лекцией А. В. Ромодина «Психологические основы жизни и творчества традиционных музыкантов».

В заключение отметим два важнейших момента, становящихся, при изучении личности музыканта в его взаимосвязях с культурой, основополагающими методологическими приемами. Первый касается сближения, взаимопроникновения разнообразных аспектов жизни традиции и собственно исследовательских методов. Для антропологического изучения культуры (или искусства – музыки, танца) это взаимодействие играет главенствующую роль. По словам американского антрополога К. Гирца, «в случае с изучением культуры анализ проникает в самое тело объекта изучения, <...> линия разграничения между культурой как реальным фактом и культурой как теоретическим построением становится нечеткой» [9: 22].

Второй важный момент затрагивает дифференциацию и систематизацию применяемых методов исследования. Мы разделяем их, во-первых, по признаку использования в науке: одни – употребительные, другие – вновь найденные, ранее неизвестные. Во-вторых, эти методы разграничиваются по принципу их отчетливости, реальности – с одной стороны, и неявности, скрытости – с другой. Звукотворчество музыкантов основано на сочетании общепринятых установок и индивидуальных трактовок, выраженных как в мировосприятии, способах человеческого существования, поведения, так и непосредственно в исполнительском процессе. Художественные (традиционные, личностные) намерения музыкантов, с одной стороны, обнаруживаются в темброво-артикуляционных реалиях, фактах, с другой стороны, выявляются в наиболее скрытых формах творческой жизни музыкантов.

В последнем («нечетком») случае дифференциация носит условный характер. Тем не менее, одни из факторов доступны рациональному анализу, проявляя себя внешне очевидными элементами звуковой организации: типами, формами, структурами, исполнительскими приемами, манерой игры в целом. На другом полюсе находятся ускользающие от непосредственного наблюдения, не столь отчетливо-явные стороны существования музыканта в традиции: способы выражения, восприятия разными типами личностей, персональный тембр, отношение к звуку, нетипичные, интуитивные приемы, импульсы, представления. Всеобъемлющим принципом становится выявление *человека* творящего, свойств его натуры и особенностей исполнительского почерка непосредственно в звуковых текстах. Подобная задача была выполнена нами в монографии о северобелорусских традиционных цимбалистах [72].

Человеческое начало внутри традиционного культурного комплекса, к тому же погруженное в особое – музыкальное вещество, анализируется с помощью особых методов *антропологических* интерпретаций, неочевидных, оживляющих, ассоциативных, поэтических, преобразованных. Используются мало употребительные в этномузыкологии (фольклористике) методы, привлекаются не столь очевидные аспекты жизни традиции: типы творческого поиска; обнаружение творческой свободы; двойственность внутреннего мира; символические формы-представления (проявляемые в способах передачи традиции); соотношение ситуаций и внутренних состояний (типы ситуаций; типы состояний); художественный опыт и интуиция, магическая сила музыканта; обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве. Все эти аспекты традиционной жизни (одновременно – экспериментальные методы исследования) отражены в наших публикациях [66: 54–65; 71: 114–121; 63: 143–167; 64: 26–38; 61: 95–111; 68: 69–77; 65: 5–20; 70: 53–60; 67: 13–27].

Вновь отметим, что простого описания недостаточно. Необходим теоретический охват проблем. В ряду особых вопросов стоят следующие: теория творчества, теория импровизации, теория личности, философия традиции. Обращение к творчеству ведущих художников, осмысление человеческой среды, постановка концептуальных проблем, связанных с личностью музыканта, исполнителя – важнейшие цели для собирателей и исследователей традиционной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альбинский В. А. Сивинский «скрипач» И. М. Устинов: К вопросу о традициях гудошного исполнительства и промысла в современном фольклоре Урала // Фольклор Урала: Бытование фольклора в современности (На материалах экспедиций 60–80-х гг.) / отв. ред. проф. В. П. Кудряшова. Свердловск, 1983. С. 138–147.

2. *Альбинский В. А.* О традициях русского народного струнно-смычкового исполнительства и промысла в Прикамье // Экспедиционные открытия последних лет: народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х – 1990-х годов: ст. и материалы / сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 1996. С. 163–188.
3. *Бойко Ю. Е.* Роль народного исполнителя в формировании стилистики русского инструментального фольклора // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: Инструмент – исполнитель – музыка: Сб. науч. тр. / сост. И. В. Мацеевский. Л.: ЛГИТМИК, 1986. С. 113–122.
4. Былины Севера / записи, вступит. статья и ком. А. М. Астаховой: В 2 т. М.; Л., 1938, 1951.
5. Великорусские сказки Вятской губернии / Сб. Д. К. Зеленина. Петроград, 1915. XLIV, 640 с. (Записки Императорского Русского географического общества при Отд. этнографии; Т. 42).
6. Великорусские сказки Пермской губернии / Сб. Д. К. Зеленина. Петроград, 1914. LIV, 656 с. (Записки Императорского Русского географического общества при Отделе этнографии; Т. 41).
7. *Власов А. Н.* Саморефлексия в традиционной культуре как объект комплексного исследования // От конгресса к конгрессу: Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. М., 2011. Т. 3. С. 8–26.
8. *Галахов В. К.* Воронежский балалаечник Василий Соломатин // Памяти К. В. Квитки: Сб. статей / ред.-сост. А. Банин. М., 1983. С. 282–290.
9. *Гиц К.* Интерпретация культур. М., 2004. 557 с. (*Geertz C.* Thick descriptions toward an interpretive theory of culture // *The interpretation of culture.* N.Y. 1973).
10. *Гиппиус Е. В.* Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1936. Вып. 4-5. С. 118–142.
11. *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. М., 1990. С. 61–68, 90–101.
12. *Захариева С.* Свирачът във фолклорната култура. София, 1987.
13. *Земцовский И. И.* Анализ, или Апология Любви // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2010. Ч. 1. С. 11–30.
14. *Земцовский И. И.* Антропология музыкального существования. Взгляд в будущее // Материалы Международной научной конференции «Традиционная культура: музыка, танец, театр, обряд». СПб., 2019. С. 53–54.
- 14а. *Земцовский И. И.* Антропология музыкального существования. Книга об универсалии. СПб., 2023. 525, [2] с.
15. *Земцовский И. И.* Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192.
16. *Земцовский И. И.* Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 1–12;
17. *Земцовский И. И.* Апология текста // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 100–110;
18. *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 152–189;
19. *Квитка К. В.* К изучению украинской народной инструментальной музыки // Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 251–276, 277–278 (коммент.).

20. *Квитка К. В.* Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (Программа для исследования их деятельности и быта); Об изучении быта лирников // Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 279–326; С. 327–345. Об изучении быта лирников. С. 327–345.
21. *Керемидчев Г.* Народният певец дядо Вичо Бончев. София, 1954.
22. *Лапин В. А.* Всю жизнь с музыкой: Павлу Васильевичу Черемисову – 80 лет // Чело. Альманах: История. Культура. Литература. Новгород, 2000. № 3. С. 95–98.
23. *Лапин В. А.* Наигрыши на гармонии-хромке П. В. Черемисова. Новгород, 1983.
24. *Линева Е. Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904. Вып. 1.
25. *Линева Е. Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1909. Вып. 2.
26. *Листопадов А. М.* Народная казачья песня на Дону // Труды МЭК. М., 1906. Т. 1. С. 161–190.
27. Личность в культурной традиции. М., 2014.
28. Личность в фольклоре: Исполнитель, мастер, собиратель, исследователь / Славянская традиционная культура и современный мир. М., 2008. Вып. 11.
29. *Сказитель* / пер. с англ. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. М., 1994.
30. *Ляцкий Е. А., Аренский А. С.* Сказитель И. Т. Рябинин и его былины. М., 1895.
- 30а. *Мацневский И. В.* Музыкальные инструменты и инструментальная музыка Южного Приладожья. Исследование. Антология. СПб., 2023.
31. *Мацневский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. 520 с., 12 л. ил.
32. *Мацневский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: в 2 т. М., 1987. Ч. 1. С. 6–38.
33. *Мацневский И. В.* Роль цеховых организаций городских музыкантов в становлении традиционных инструментальных ансамблей // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб., 2004. Вып. 2. С. 65–82.
34. *Мацневский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 54–63.
35. *Мацневская В. И.* Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2003.
36. *Мацневская В. И.* О психологических предпосылках исполнительства традиционных профессиональных музыкантов // Tradicija ir dabartis. Klaipeda, 2003. (3). С. 123–138.
37. *Можейко З. Я.* Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж. Минск, 1971.
38. *Можейко З. Я.* Экология традиционной народно-музыкальной культуры. Минск, 2011.

39. *Мозиас А. И.* Исследование народно-песенного исполнительства (На материале одного эксперимента) // *Методы изучения фольклора.* Л., 1983. С. 96–103.
40. *Мошков В. А.* Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении // *Баян.* СПб., 1890. № 4. С. 49–53; № 5. С. 66–68.
- 40а. *Музыкант в культуре: концепции и деятельность.* СПб., 2000.
41. *Мухаринская Л. С.* Проблемы формирования лада в свете истории мышления. Тезисы. Размышления // *Народная музыка: История и типология.* Л., 1989. С. 18–32.
42. *Назина И. Д.* Народный музыкант-мыслитель в свете восприятия исследователя (на белорусском материале) // *Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского.* СПб., 2011. Ч. 2. С. 53–61.
43. *Назина И. Д.* О базисных концептах исследования традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси // *Вопросы инструментоведения.* СПб., 2004. Вып. 5., ч. 1. С. 55–61.
44. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка.* М., 1987. Ч. 1. М., 1988. Ч. 2.
45. *Никитина В. Н.* Народные музыканты Южной России в зеркале своих писем (последняя четверть XX века). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013.
46. *Никитина В. Н.* Письма народных музыкантов (последняя четверть XX века). М., 2014.
47. *Никифоровский Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии: Дудар и музыка // *Этнографическое обозрение.* М., 1892. Кн. 13–14. № 2–3. С. 170–202.
48. *Новиков Ю. А.* Былины колодозерских сказителей // *Фольклор и этнография: к девяностолетию со дня рождения К. В. Чистова.* СПб., 2011. С. 103–119.
49. *Новиков Ю. А.* Сказитель и былинные традиции. СПб., 2000.
50. *Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г: В 3 т. Изд. 4.* М.; Л., 1949–1951.
51. *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон; СПб., 1992.
52. *Правдюк О. А.* Роменский кобзар Евгений Адамцевич. Київ, 1971.
53. *Привалов Н. И.* Псковский гуслиар Федот Артамонов // *Русская музыкальная газета.* 1907. 28 окт. № 43. С. 964–967.
54. *Путилов Б. Н.* Искусство былинного певца // *Принципы текстологического изучения фольклора.* Л., 1966. С. 220–259.
55. *Разумовская Е. Н.* Культурное сознание современных носителей традиции, или Услышанные голоса // *Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского.* СПб., 2010. Ч. 1. С. 75–91.
56. *Разумовская Е. Н.* Плач «под язык» и «под иканье» – особые вокально-ансамблевые формы причетной традиции // *Экспедиционные открытия последних лет: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х – 1990-х годов.* СПб., 1996. С. 9–60.

57. *Разумовская Е. Н.* Роль личностного начала в фольклорном исполнительстве (в свете исследования Л. С. Мухаринской об эстетике народно-песенного искусства) // Музыкальная культура Беларуси і свету: да 100-годзя Л. С. Мухаринскай. Мінск, 2006. С. 44–55.

58. *Рильский М. Т., Лавров Ф. И.* Кобзарь Егор Мовчан. Київ, 1958.

59. *Родителива М. И.* Музыкальный текст в лирическом дуэте // Песенная лирика устной традиции. СПб., 1994. С. 76–107.

60. *Родителива М. И.* О народной эстетике русской народной песенной лирики // Живая старина. 1994. № 2. С. 30–32.

61. *Ромодин А. В.* Восприятие восприятий: К изучению традиционного звукотворчества // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2010. Ч. 1. С. 95–111.

62. *Ромодин А. В.* Гуманистическая константа в исследованиях сектора фольклора РИИИ // Материалы Международной научной конференции «Традиционная культура: музыка, танец, театр, обряд. СПб., 2019. С. 64.

63. *Ромодин А. В.* Двойственность творческого мышления традиционных северобелорусских цимбалистов // Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. СПб., 2012. С. 143–167.

64. *Ромодин А. В.* Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004. С. 26–38.

65. *Ромодин А. В.* Обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве // Голос в культуре: Жест. Личность. Звукотворчество. СПб., 2010. С. 5–20.

66. *Ромодин А. В.* О творческом поиске народных музыкантов // Временник Зубовского института. Лапинские мотивы: К 65-летию со дня рождения В. А. Лапина. СПб., 2008. Вып. 1. С. 54–65.

67. *Ромодин А. В.* Творческая индивидуальность в архаике // Календарный песенно-обрядовый комплекс: Исторические корни и полиэтничный контекст. СПб., 2019. С. 13–27.

68. *Ромодин А. В.* Творческая магия музыкантов и воловьи шествия // Пасха: Многообразие культурных традиций. Временник Зубовского института. СПб., 2009. Вып. 3. С. 69–77.

69. *Ромодин А. В.* Творческое существование человека в традиционной культуре // Творческая личность в традиционной культуре: Международный конгресс «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ». СПб., 2024. С. 7–28.

70. *Ромодин А. В.* Феномен народного музыканта: Проблемы и методы изучения // Актуальные проблемы российской фольклористики: Материалы Третьего Всероссийского конгресса фольклористов. М., 2017. С. 53–60.

71. *Ромодин А. В.* Художественные методы северобелорусского традиционного цимбального музицирования: Феномен творческой свободы // Традиционная культура. М., 2006. № 1. С. 114–121.

72. Ромодин А. В. Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
73. Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов-на-Дону, 2004.
74. Рудиченко Т. С. Певческая традиция донских казаков: К проблеме самобытности: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 1995.
75. Северные сказки: Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1908.
76. Сказки и песни Белозерского края / Записали Б. и Ю. Соколовы. М., 1915.
77. Скорбагатчанка А. Народная инструментальная культура Беларускага Паазер'я. Мінск, 1997.
78. Сластион А. Г. Кобзарь Михаил Кравченко и его думы. Киев, 1902.
79. Смирнов Д. В. Об устойчивых и изменчивых элементах формы в западнорусском песенном исполнительстве (на примере смоленской народной певицы Е. Е. Азаренковой) // Проблемы композиции народной песни. М., 1997. С. 71–86.
80. Стеньшевский Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: в 2 ч. М., 1988. Ч. 2. С. 48–77.
81. Творческая личность в традиционной культуре: Международный конгресс «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ». СПб., 2018.
82. Фольклор и творческая личность: III Санкт-Петербургский международный культурный форум. СПб., 2014.
83. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930.
84. Чистов К. В. Народная поэсса И. А. Федосова: Очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955.
85. Чистов К. В. Севернорусские сказители во второй половине XIX в. // Старый Петербург: Историко-этнографические исследования. Л., 1982. С. 52–69.
86. Чичеров В. И. Школы сказителей Заонежья. М., 1982.
87. Щуров В. М. Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня: Проблемы изучения. Л., 1983. С. 153–161.
88. Якубовская Е. И. Эстетические и музыкально-практические представления народных исполнителей Устьянского района Архангельской области (по материалам фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории 1970-х – 1980-х гг.) // Рябининские чтения – 2015. Материалы VII конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера. Петрозаводск, 2015. С. 444–448.
89. Яремко Б. И. Роль исполнительства в формировании музыкальной традиции (на материале украинской сопилковой музыки Прикарпатья): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1995.
90. Bielawski L. Musiker und Musiksituationen // Studia instrumentorum musicae popularis. VII. Stockholm, 1981. S. 17–22.

91. *Blacking J.* How Musical is Man. Seattle; London, 1974.
92. *Dahlig P.* Cymbalisci w kulturze polskiej. Warszawa, 2013.
93. *Dahlig P.* Ludowa praktyka muzyczna. Warszawa, 1993.
94. *Elschek O.* Die musikalische Individualität der slowakischen Primgeiger // *Studia instrumentorum musicae popularis*. VII. Stokholm, 1981. S. 70–85.
95. *Garay B.* Gajdy a gajdošská tradícia na slovensku. Bratislava, 1995.
96. *Kumer Z.* Die Funktion des Musikanten in der Slowenischen Volkstradition // *Studia instrumentorum musicae popularis*. III. Stokholm, 1974. S. 102–103.
97. *Martin G.* Matyas Istvan Mundruc: Egy kalotaszegi táncos egyeniség vizsgálatá. Budapest, 2004.
98. *Merriam A.* The Anthropology of Music. Evanston, 1964.
99. *Rice T.* May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music. Chicago, 1994.
100. *Stock J.P.J.* Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology // *Ethnomusicology and the Individual. The World of Music* / Ed. M.P. Baumann // *Journal of the Department of Ethnomusicology Otto-Friedrich University of Bamberg*. Berlin, 2001. Vol. 43 (1). P. 5–19.
101. *Strainar J.* Frage der Persönlichkeit des Volksmusikanten in Slowenien // *Studia instrumentorum musicae popularis*. VII. Stokholm, 1981. S. 37–39.
102. *Suppan W.* Der musizierende Mensch. Mainz, 1984.

Romodin Alexander Vadimovich,

PhD in Arts, Senior Researcher, Head of the Folklore Sector at the Russian Institute of Art History (Saint Petersburg, Russia)

The Creative Person in the Context of Musical Slavistics

Keywords: traditional musician, personality, creativity, musical slavistics, ethnomusicology

This article discusses the anthropological study of music in Slavic countries. It provides an overview of studies exploring the phenomenon of the creative individual—the singer and musician. Conceptual approaches to studying the personality of the traditional artist are identified. The characteristics and developments of Russian anthropological scholarship are discussed. Achievements in the study of folk musicians and their work at the Russian Institute of Art History are reported. New, experimental methods for anthropological research on the individual in tradition, used by the author, are also explored.

Скотникова Галина Викторовна,

*доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

Славянство в русской культурфилософской мысли второй половины XIX века:

Н. Я. Данилевский, К. Н. Леонтьев, академик В. И. Ламанский

Ключевые слова: русская культура, русская философия, славянство, Н. Я. Данилевский, К. Н. Леонтьев, В. И. Ламанский

Во второй половине XIX века русская гуманитарная наука и культурфилософская мысль как ее органическая часть входят в свою классическую фазу. Среди ее представителей немеркнущим светом горят имена Николая Яковлевича Данилевского (1822–1885), Константина Николаевича Леонтьева (1831–1891), академика Владимира Ивановича Ламанского (1833–1914), чьи исследования стали вершинами не только русской, но и мировой культуры. Проблема славянства в их трудах была проблемой *русского самосознания* [5: 1–2], способом ответа на его ключевые вопросы: «Что такое Россия, в чем ее сущность, призвание и место в мире?» [1: 5], вопросы, актуальность которых благотворно проявилась уже в первой половине XIX века в творчестве А. С. Хомякова и И. В. Киреевского, выявивших корни самобытного типа русской философии.

Н. Я. Данилевский – ученый-натуралист, верующий мыслитель, автор труда «Россия и Европа: взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому» (1871)¹ – положил начало теории локальных цивилизаций, обосновал «новую формулу»²

¹ Византийский кабинет Санкт-Петербургской духовной академии 13 декабря 2022 г. провел круглый стол под названием «*Настольная книга каждого русского*». К 200-летию Н. Я. Данилевского (1822–1885).

² Идею «новой формулы», как бы сегодня сказали, «незападной парадигмы», соответствующей сущности и своеобразию культуры России, отчетливо высказал А. С. Пушкин в полемике со взглядами Н. А. Полевого, выраженными им в сочинении «История русского народа»: «...Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европою;.. история ее требует другой мысли, другой формулы» [8: 149].

[8: 149] мировой истории, показывающую условность линейно-эволюционной формулы, отражающую естественно-исторические закономерности культурного развития народов. На Валдайском форуме (5 октября 2023 года) президент России В. В. Путин предложил сделать принципы *цивилизационного подхода* основой выстраивания международных отношений. Речь идет о самодостаточности и равноправии цивилизаций, противостоянии их унификации, о «пути синергии государств-цивилизаций, больших пространств, общностей, осознающих себя именно таковыми» [7]. Будучи спроецирован в личностное пространство человека, цивилизационный подход означает осознанную верность своему духовно-душевному складу, исконному ценностному миру. В настоящее время именно представители цивилизационного подхода ведут «борьбу за умы людей, не продавших свою душу космополитизму» [3].

К. Н. Леонтьев, называвший себя «художником мысли», говоривший «я идеями не шутил», был блестящим идейным учеником и последователем Н. Я. Данилевского. В 1873 году он, «подчиняясь внезапно охватившего ... душу огню», написал трактат «Византизм и славянство», который с очевидностью выявил его призвание, деятельность, «удобную Богу». Понимая византизм как «симфонию церкви и царства» [9: 110–122], К. Н. Леонтьев видел в нем формообразующий принцип православной культуры, верность которому определяет жизнеспособную силу России и всех славянских племен. При этом, имея большой опыт дипломатической службы в Турции³, на землях древней Византии, мыслитель писал об исторически сложившейся сложности взаимоотношений в славянском мире, о важном для России принципе «тяготения на расстоянии».

В. И. Ламанский был не столько историком-исследователем, сколько *универсальным мыслителем*. «С 1854 года по настоящий день, – писал Ламанский в 1886 году – я не могу указать в моей жизни ни одного месяца, когда бы я не работал и не размышлял над славянщиной, не читал документов, книг, журналов, газет славянских или иноязычных о славянах, не получал бы писем из того или другого края славянского, не виделся и не беседовал бы с кем-нибудь из славян западных» [4].

³ В Стамбуле 1 июня 2006 г. состоялось открытие памятной доски К. Н. Леонтьеву на фасаде Генконсульства Российской Федерации, в котором принимал участие министр иностранных дел России С. В. Лавров: «Выдающийся русский мыслитель, писатель, дипломат, консул России в 1863–1872 в Османской империи служил в Стамбуле, на Крите, в Адрианополе, Тульче, Янине, Салониках. В 1871–1873 гг. Леонтьев жил в Константинополе, на Афоне и на о. Халки. Здесь в здании императорского Российского посольства Леонтьев в 1873 г. читал отрывок из рукописи своего труда “Византизм и славянство”».

Всей своей жизнью В. Т. Ламанский служил великой для России идее – «подъема народного духа и сил на основе самопознания и всестороннего самоизучения» [2: 8]. Будучи одним из образованнейших людей своего времени, ученый был лично знаком и вел переписку с Тютчевым, Иваном Аксаковым, Достоевским, Майковым, Страховым, Самариным и Львом Толстым.

Академик В. И. Ламанский был главным образом историком славянского мира⁴. Наряду с Ф. И. Тютчевым и Н. Я. Данилевским он являлся ревностным сторонником славянского единства под эгидой православной России. Ряд идей ученого предвосхищает концепцию Данилевского, показывая, что исследования в области Греко-Славянского мира постепенно подготавливают «совершенную переработку так называемой средней и новой истории, донныне почти исключительно составленной из истории Романо-Германского мира» [5: 2]. В. И. Ламанский, рассматривавший византинистику как одно из главных направлений отечественной науки, подчеркивавший тесную связь славянизма с эллинизмом, говоривший, что без основательного знания византийской культуры нам, русским, не понять вполне культуру романо-германскую, сыграл значительную роль в подъеме научного внимания к Византии [6: 67–87]. Он – классик отечественной науки, политический мыслитель, создатель исторической школы русских славистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. Томск: Водолей, 1996. 159 с.
2. Грот К. Я. Владимир Иванович Ламанский. Петроград: Тип. Товарищества А. С. Суворина, 1915. 25 с.
3. Ильин Н. П. Мужество мыслящего человека – это его самостоянье. URL: <https://parus.ruspole.info/node/9476> (дата обращения: 14.06. 2026).
4. Степанов Г. Владимир Ламанский, непочитанный и забытый... // Эхо планеты. 2013. № 25. URL: <https://belayaistoriya.mirtesen.ru/blog/43050749372/VLADIMIR-LAMANSKIY,-NEPROCHITANNYIY-I-ZABYITYIY?ysclid=mqj6z3mbr7941362354> (дата обращения: 14.06.2026).

⁴ В. И. Ламанский опубликовал более четырех сотен работ, среди которых четыре монографии: «О славянах в Малой Азии, в Африке и в Испании» (1859), «Об историческом изучении греко-славянского мира в Европе» (1871), «Видные деятели западно-славянской образованности в XV, XVI и XVII веках. Историко-литературные и культурные очерки» (1875), «Три мира Азийско-Европейского материка» (1890). Неоконченной осталась книга «Славянское житие св. Кирилла как религиозно-эпическое произведение и как исторический источник».

5. Ламанский В. И. Изучение славянства и Русское народное самосознание // Чтения о славянской истории в Санкт-Петербургском университете. СПб., 1867. С.1–2.

6. Малинов А. В. В. И. Ламанский и истоки «русского византизма» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия I: Богословие. Философия. Религиоведение. 2022. Вып. 100. С. 67–87.

7. Путин В. В. Речь на Валдайском форуме 5 октября 2023 года // URL: // gen.tv (дата обращения: 10.06.2026).

8. Пушкин А. С. Второй том «Истории русского народа» Полевого // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 15 т. М.: ТЕПРА, 1998. Т. 9. С. 149.

9. Скотникова Г. В. Концепт «византизм» в русском культурфилософском самосознании: К. Н. Леонтьев и Ф. И. Успенский // Русско-Византийский вестник. Научный журнал Санкт-Петербургской Духовной Академии Русской Православной Церкви. 2022. № 4 (11). С. 110–122.

Skotnikova Galina Viktorovna,

Grand PhD in Culture Studies, Professor, Leading Researcher at the Department of actual problems of modern art culture at the Russian Institute of Art History

Slavism in Russian cultural-philosophical thought of the second half of the 19th century:

N. Ya. Danilevsky, K. N. Leontiev, Academician V. I. Lamansky

Keywords: Russian culture, Russian philosophy, Slavdom, N. Ya. Danilevsky, K. N. Leontiev, V. I. Lamansky

This paper examines the key ideas of prominent representatives of Russian self-awareness in the second half of the 19th century, a time when Russian humanities, and particularly cultural philosophy, entered its classical phase, characterized by the emergence of world-class concepts. It examines the role of Slavic and Byzantine issues in the intellectual field of researchers whose worldview is characterized by the unity of faith and knowledge, a combination of the highest level of European education and personal spiritual and spiritual fidelity to national ideals and the essential values of Russian life. This paper focuses on such researchers as: the founder of the civilizational approach to the philosophy of culture, N. Ya. Danilevsky (1822–1885), author of «Russia and Europe»; his ideological follower, who revealed the principle of «Byzantinism» as the formative principle, the root of the culture of Orthodox Russia, K. N. Leontiev (1831–1891), author of the treatise «Byzantinism

and Slavdom»; a far-reaching, versatile thinker, an outstanding historian and researcher of the Slavic world, Academician V. I. Lamansky (1833–1914), who exerted a tremendous influence on the formation and development of the scientific, historical, cultural, and philosophical views and ideas of his contemporaries, and who distinguished himself fruitfully in socio-political life and in his extensive teaching practice. He wrote the fundamental works «On the Slavs in Asia Minor, Africa, and Spain», «On the Historical Study of the Greco-Slavic World in Europe», and «Three Worlds of the Asian-European Continent».

Битерякова Елена Викторовна,

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва)

Два профессора Московской консерватории: к истории сотрудничества К. В. Квитки и Е. В. Гиппиуса

Личное знакомство ученых состоялось в Москве в начале 1944 года, когда Е. В. Гиппиус был зачислен в штат Московской консерватории научным руководителем комиссии «Народная музыкальная терминология» Научно-исследовательского кабинета, а спустя еще полгода, 12 июля, утвержден заведующим кафедрой музыкального фольклора. Известно, что личной встрече предшествовало общение по переписке (по меньшей мере, с ранних 1930-х годов), однако письма не сохранились (исключение составляет письмо З. В. Эвальд К. В. Квитке [сентябрь 1932 г.]).

Период активного сотрудничества Гиппиуса и Квитки – коллег-ученых, принадлежавших к разным поколениям, и на момент встречи формально к разным научным школам, – был весьма насыщенным и плодотворным. Занимая позиции ведущих в стране специалистов в области музыкального фольклора и этнографии, они буквально ежедневно стояли перед необходимостью решения широчайшего круга задач. Среди основных направлений их совместной деятельности в годы работы Гиппиуса в Московской консерватории (1944–1949) назовем: учреждение концепции и стратегии развития кафедры и кабинета музыкального фольклора, создание учебных планов и образовательных программ по народному музыкальному творчеству, подготовка вузовских лекционных курсов, хрестоматий и пособий для студентов и преподавателей, методическая и консультативная помощь собирателям, исполнителям и исследователям фольклора в консерватории и за ее пределами, рецензирование научных трудов, участие в подготовке фольклорно-этнографических экспедиций. Обстоятельства времени, увы, не благоприятствовали реализации программы действий К. В. Квитки и Е. В. Гиппиуса в полной мере. Этот интереснейший и перспективнейший эпизод в отечественной науке был прерван в 1949 году изгнанием Е. В. Гиппиуса из консерватории, поставившим крест на его педагогической работе и крайне негативно отразившемся на последующем развитии научной школы, создававшейся К. В. Квиткой в Москве с конца 1930-х годов. Благо, личное общение ученых на этом не прекратилось, о чем свиде-

тельствуют немногие устные сообщения и публикации. Сошлемся здесь на слова И. В. Мациевского: «Гиппиус тогда много рассказывал о научных и мировоззренческих позициях Квитки, с которым тесно общался как в консерватории, так и дома, особенно в последние годы жизни Климента Васильевича (в Москве)» [7: 176].

Изучение документальных источников из фондов Российского национального музея музыки и Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки, а также привлечение печатных материалов позволяют сегодня воссоздать некоторые обстоятельства и результаты сотрудничества двух профессоров Московской консерватории. Знакомство с рукописными лекционными конспектами, очерками и статьями выявляет общие научные интересы, схожие тезисы и рассуждения, отражающие близкие творческие контакты и степень взаимовлияния ученых. Вопросы исполнительства, изучение локальных певческих стилей, определение жанровой специфики календарных напевов, критика печатных источников, методика полевой работы, этномузыкознание как наука историческая – вот неполный перечень тем, волновавших обоих ученых и воплощенных в разной степени в их научных текстах, относящихся к периоду совместной деятельности.

Немногие эпистолярные эпизоды приоткрывают характер личных взаимоотношений К. В. Квитки и Е. В. Гиппиуса. Сообщение иллюстрируют фрагменты переписки К. В. Квитки с В. И. Харьковским, Н. Я. Брюсовой, В. В. Пасхаловым, Д. Б. Кабалевским.

Внимательное изучение архивных материалов, возможное обнаружение неизвестных документов в перспективе будет способствовать формированию более полных и достоверных представлений о профессиональных и личных контактах Е. В. Гиппиуса и К. В. Квитки – выдающихся представителей этномузыкознания XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Битерякова Е. В.* Евгений Владимирович Гиппиус, профессор Московской консерватории (1944–1949) // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16, № 2. С. 102–123.

2. *Гиппиус Е. В.* О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX века // *Советская этнография*. 1948. № 2. С. 86–104.

3. *Гиппиус Е. В., Чичеров В. И.* Советская фольклористика за 30 лет // *Советская этнография*. 1947. № 4. С. 29–51.

4. *Дорохова Е. А., Пашина О. А.* «Я всегда считал себя историком музыки»: к юбилею Е. В. Гиппиуса // *Проблемы музыкальной науки*. 2013. № 2 (13). С. 56–60.

5. *Квитка К. В.* О критике записей произведений народного музыкального творчества // *Квитка К. В.* Избранные труды в двух томах / сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. М.: Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 30–38.

6. Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М.: Композитор, 2003. 216 с.

7. *Мацевский И. В.* Социопсихологические поиски Климента Квитки и современная этномузыковедческая практика в Восточной Европе и Центральной Азии // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2013. Т. 2. С. 175–186.

Elena Viktorovna Biteriakova,

*PhD in Arts, Senior Researcher of the Kliment Kvitka
Folk Music Research Centre at the Tchaikovsky Moscow
State Conservatory (Moscow)*

**Two Professors of the Moscow Conservatory:
On the History of Cooperation
between Kliment V. Kvitka and Eugene W. Hippus**

The report describes the collaboration between K. V. Kvitka and E. W. Hippus at the Folklore Department and the Folk Music Cabinet of the Moscow Conservatory (based on archival documents from the RNMM and the K. Kvitka Folk Music Research Centre).

Тимошенко Алиса Анатольевна,

*кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

Музыкально-славистические исследования в Российском институте истории искусств (1920–1940-е годы)

Ключевые слова: петербургская школа славяноведения, музыкальная славистика, сравнительный подход, Б. В. Асафьев, К. А. Кузнецов

Обозначенный в заглавии статьи период 1920–1940-х годов был одним из самых сложных и трагических в истории отечественной славистики. Многие идеи и представители этой науки оказались неудобны для новой власти ввиду своей, как тогда казалось, монархической, неблагоприятной, антисоветской направленности: идея славянства, и вместе с ней славистика как наука прежде всего символизировали духовную суть народа, его связь с многовековыми традициями христианства и глубокую погруженность в мир традиционной культуры, далекой от революционных идей и считавшейся на фоне захлестнувших культуру авангардных течений и идей интернационализма, пережитком прошлого. Так, с эмиграцией ведущих ученых-славистов началось всемирное «шествие» русской славистической науки в лице Р. О. Якобсона, Н. С. Трубецкого, П. Г. Богатырева, Н. В. Ястребова и др., в то время как в России делались безуспешные попытки сохранить науку и вернуть ей государственный статус – вспомним короткую историю Ленинградского института славистики, просуществовавшего с 1931 по 1934 годы [4: 375–385].

Изначально развивавшаяся на базе Санкт-Петербургского университета¹, в послереволюционные годы славистика была рассредоточена в разных полуофициальных сообществах, делались попытки возродить ее в государственных учреждениях. Возникновение в начале 1920-х годов музыкально-славистического направления исследований в Институте истории искусств² стало своеобразным подвигом продолжения традиций петербургской научной школы славистики, накопившей огромный опыт сравнительных исследований в области филологии, этнографии, истории. Основы изучения музыкальной славистики в новой России

¹ С 1835 г. – кафедра по истории и литературе славянских наречий, с 1863 г. – кафедра истории и литературы славянских народов [6].

² Название Института графа В. П. Зубова в 1912–1920 гг.

были заложены академиком Б. В. Асафьевым, который в 1919 году создал в Институте истории искусств Разряд музыки в сотрудничестве с известным исследователем-славистом, лингвистом, этнографом, профессором кафедры сравнительного языкознания и санскрита историко-филологического факультета Петербургского университета, композитором, автором исследований о музыке славянских и финно-угорских народов С. К. Буличем (1859–1921) и композитором С. М. Ляпуновым, унаследовавшим от композиторов-кучкистов серьезный исследовательский и творческий интерес к народной музыке.

К этому периоду относится наибольшее количество исследований и работ Асафьева о «музыке устной традиции», как отмечает И. И. Земцовский, «Асафьев фактически был основоположником целой школы, находясь у истоков всего: первых комплексных экспедиций, первых спецкурсов по музыкальной этнографии, первых лабораторий и фонограммархива, первых библиографических карточек и книг по музыкальному фольклору в России начала 1920-х годов, *зачатков музыкального славяноведения* [курсив мой – А. Т.]»³ [2: 82].

Если работы Б. В. Асафьева в области музыкальной этнографии практически все опубликованы и известны, то созданный буквально накануне Великой отечественной войны (июль 1941 года)⁴ уникальный труд К. А. Кузнецова «Музыкальная культура Киевской Руси. Опыт музыкально-исторического синтеза», в котором музыкально-славистический дискурс отечественной науки был мощно и по-новому заявлен, пролежал «под спудом» более чем 80 лет и увидел свет только в 2022 году благодаря находке и колоссальной научно-издательской работе доктора искусствоведения, ведущего научного сотрудника сектора музыки Российского института истории искусств Н. С. Серегиной и кандидата искусствоведения, заведующей сектором академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания Н. И. Тетериной [Кузнецов]. Как известно, К. А. Кузнецов создал свое исследование в период работы в РИИИ (тогда – Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки), где он работает с 1938 по 1945 годы в должности старшего научного сотрудника [5: 447]. В это же время (до 1943 года) в Институте работал и Б. В. Асафьев. Известно, что он при-

³ И. И. Земцовский указывает на то, что учениками Б. В. Асафьева были такие выдающиеся ученые-слависты, как З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиус [Там же].

⁴ Книга была подготовлена к печати 16 июля 1941 года, по объективной причине – начавшейся войны – не была опубликована, и вышла свет лишь в XXI веке.

нимал активное участие в обсуждении упомянутого труда Кузнецова, о чем последний с благодарностью говорит в своем предисловии к работе [6: 24]. Кузнецов, как и Асафьев обладая схожим университетским образованием (оба имели серьезное историческое образование, Асафьев – с уклоном в филологию (историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета), а Кузнецов – в юриспруденцию и экономику (Alma mater – юридический факультет Московского университета), отличались от современников-музыковедов качеством, которое отмечает в Асафьеве И. И. Земцовский: «...для него не существовало изолированных объектов, все было исторически связано и обусловлено» [2: 81]. Асафьев с самого начала объединяет в своих исследованиях две сферы – музыкальную этнографию и композиторскую традицию, видя в них единое, нераздельное, взаимопроникающее поле музыки, претворяя свое слышание в своих многочисленных композиторских сочинениях на темы традиционной музыки славян и тематике, связанной с русскими и славянскими сюжетами которые составляют большой корпус его композиторского наследия. К. А. Кузнецов видит историю русской музыки как органичное переплетение всех ее сфер – традиционной, церковной, композиторской, - включая музыкальную культуру Руси в широкий евразийский контекст и выстраивая целостную перспективу музыкально-исторического процесса с древнейших времен. Оба ученых – приверженцы «музыкально-археологического» взгляда и убежденности в глубинной общности сложной и многообразной музыкально-интонационной культуры славян: «...перед нами за сплетением музыкально-национальных диалектов, с их характерными идиомами и привходящими и закрепляющимися неологизмами, лежит громадная область народного музицирования и устно-музыкального творчества как некое сложное этническое единство (отнюдь не утопически панславянское, а народно-человечески реальное)» [1]. И в этом очевиден сравнительный ракурс музыкально-исторической науки, который был унаследован учеными от русской классической славистики.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* О народном музицировании Югославии (Из введения в русское музыкальное славяноведение). URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/asafiev/nm1_7.htm (дата обращения: 20.06.2026).
2. *Земцовский И. И.* Академик Б. В. Асафьев как этномузыковед (к 100-летию со дня рождения)// URL: https://eo.iea.ras.ru/wp-content/uploads/1984/05/eoarchive_1984_5_081_zemcovskij.pdf (дата обращения: 20.06.2026).

3. Кузнецов К. А. Статьи по истории музыки: учебное пособие / Н. С. Серегина (предисловие, комментарии), Н. И. Тетерина (предисловие). СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 388 с.

4. Робинсон М. А. Судьбы академической элиты: отечественное славяноведение (1917 – начало 1930-х годов). М.: Издательство «Индрик», 2004. 432 с.

5. Тетерина Н. И. Историк права и историк музыки: К. А. Кузнецов (1883–1953) // Художественная культура. 2020. № 4 (35). С. 426–457.

6. Шанова З. К. Прошлое и настоящее университетской славистики в Санкт-Петербурге. URL:<http://www.shanova.ru/ru/archives/166> (дата обращения: 17.06.2026).

Timoshenko Alisa Anatoljevna,

*PhD in Arts, Senior Researcher of the Organology
Department at the Russian Institute of Art History
(Saint-Petersburg, Russia)*

Musical-Slavic Studies at the Russian Institute of Art History (1920–1940s)

The development of musical-Slavic studies at the Russian Institute of Art History is closely associated with the names of B. V. Asafiev and K. A. Kuznetsov. The report analyzes their conceptual connections with classical Russian Slavic studies.

Мацеевский Игорь Владимирович,

доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

О древнейших функциональных сферах традиционной инструментальной музыки восточнославянских народов

Ключевые слова: музыка восточнославянских народов, древнейшие формы музыкального инструментализма, русские, украинские, белорусские инструментальные наигрыши, Карпаты, Южное Приладожье, охотничья музыка, звукоподражания

Сферы бытования и функционирования традиционных музыкальных инструментов и инструментальной музыки восточных славян (исторических предков современных русских, украинцев, белорусов – самых разных диалектных групп) восходят к *древнейшим временам* их духовной и материальной культуры и *древнейшим функциональным сферам* и формам их деятельности. К таковым – наряду с *собираТЕЛЬСТВОМ* (растений, плодов и т. д.) относится область *охотничьей деятельности* и *охотничьего хозяйства*, восходящие к древнейшим временам пребывания, жизни и функционирования человека на Земле. **Стадильно** она, естественно, – согласно и *историческим* (археологическим) данным, и *функциональным* факторам – предшествовала музыкальному инструментализму, связанному с *животноводством*, *пастушеством*, другими сферами *хозяйственной деятельности* и, тем более, с более поздними – *обрядовыми* и собственно *художественными – сферами функционирования* человека и человеческих сообществ.

К сожалению, так сложилось, что в *отечественном* (да, отчасти, и в мировом) *искусствознании* (в т. ч. *этноорганологии*) эта сфера (за малыми, редкими исключениями) не получила соответствующего изучения и ждет актуальных к ней обращений ученых – и, в частности, этномузыковедов-славистов! Тем более, что их коллеги – исследователи традиционной музыки финно-угорских народов (прежде всего, И. Пчеловодова из Удмуртии, И. Соловьев из Карелии и их ученики) все более активно и последовательно обращаются в настоящее время к изучению и познанию этой ***древнейшей сферы*** традиционного *музыкального инструментализма* и, в т. ч., восточнославянских народов.

В самом деле, те данные, которыми мы ныне располагаем по *восточнославянскому – русскому* (особенно, в Приладожье), *украинскому* (особенно, Карпатскому региону) и открывающимися в процессе экспедиционного обращения к другим (в т. ч. белорусским и иным восточнославянским, а также тюркским и финно-угорским) *формам музыкального инструментализма*, говорят об удивительной (видимо, порожденной родственными *формами функционирования* звуковых орудий в традиционном охотничьем хозяйстве) *системной общности функционирования* соответствующих инструментов и, в особенности, наигрышей на них.

И вот оказалось, что структурно-функциональная основа древнейших *историко-стилевых* пластов *охотничьих наигрышей* достаточно различных (во всяком случае – ныне!) этнических традиций показывает их удивительную, по крайней мере на первый взгляд!) типологическую адекватность!

В самом деле. Обратимся к названным ниже функциональным формам звукового воздействия на лесных (особенно!), но также – и степных животных для привлечения к ожидающим зверей охотникам. Их несколько. Назовем пока наиболее характерные.

1. Инструментальная имитация звучания мелких животных и птиц, лакомиться которыми любят крупные: результат – последние прибегают к месту засады.

2. Инструментальные имитации «агрессивной атаки» на лесных зверей с целью их отгона к местам засады охотников.

3. Инструментальные подражания традиционным: 1) голосовым; 2) ударам крыльев и т. п. – формам звуковых проявлений *самок* для привлечения *самцов* (соответствующих животных – более всего (!), но и – наоборот).

Изучение названных явлений традиционного звукотворчества важно развивать и продолжать на самом разном этническом материале. И это существенно относится и к искусству славянских народов. И – не только потому, что вполне известны естественные взаимосвязи и взаимодействия их с соседними этническими культурами! Но и потому, что разница между языками бытового общения народов соседних по расположению этнических комплексов в традиционной культуре легко преодолевается благодаря постоянной практике их бытовой коммуникации. Да и потому, что различия языков бытового общения в традиционной культуре не так резко отделяют один народ от другого, а практика традиционного *инструментального* музыкального искусства (в реальности весьма ча-

сто (!) – межэтнического (порой – и без слов!) весьма способствует их более основательному взаимодействию!

Инструментальный ансамбль, состоящий из представителей разных народов и языковых групп (даже у славян – далеко не только славянских!) – вполне естественное явление!..

Обращение к названной теме сегодня весьма актуально при изучении традиционного инструментального искусства и, в частности, музыки славянских народов – сферы, всегда привлекавшей к взаимодействию в ней обычаев и опыта разных народов, различных исторических сфер, видов и жанров их традиционного искусства.

Matziewsky Ihor Vladimirovich,

*Grand PhD in Arts, Professor, Chief Scientific Officer,
Employee, Head of the Organology Department of the
Russian Institute of Art History*

On the Oldest Functional Areas of Traditional Instrumental Music of the East Slavic Peoples

Keywords: music of the East Slavic peoples, ancient forms of musical instrumentalism, Russian, Ukrainian, and Belarusian instrumental tunes, the Carpathians, the Southern Ladoga region, hunting music, onomatopoeia

The spheres of existence and functioning of traditional musical instruments and instrumental music of the Eastern Slavs (the historical ancestors of modern Russians, Ukrainians, and Belarusians of various dialect groups) date back to the earliest times of their spiritual and material culture and the earliest functional spheres and forms of their activity. In particular, the field of hunting and hunting management was stage-by-stage preceded by musical instrumentalism associated with animal husbandry, shepherding, and other areas of economic activity, and even more so with the later ritual and artistic spheres of human and community functioning. The structural and functional basis of the oldest historical and stylistic strata of hunting tunes from various (at least currently) ethnic traditions shows their surprising, at least at first glance, typological adequacy.

Моргенштерн Ульрих,

Dr., профессор Венского университета музыки и исполнительских искусств (Вена, Австрия)

Существуют ли национальные инструменты?

Ключевые слова: национальный инструмент, народный инструмент славянский инструмент, русский инструмент

В европейской этноорганологии отсутствует популярный в любительских кругах термин «национальный инструмент». Даже беглый взгляд на работы К. Закса, Э. Эмсгаймера, Э. Штокмана, О. Эльшека, И. В. Мациевского это легко подтверждает. Сравнительная морфология показывает, что крайне редко музыкальные инструменты существуют только в одной этнической группе. Подавляющее большинство народных инструментов имеют или региональные, или межэтнические ареалы распространения. И даже, если один тип инструмента встречается на территории одной только этнонациональной группы, это еще не говорит о его национальном значении. По крайней мере, если не учитывать особенное устремление представить какой-либо местный музыкальный инструмент общенациональным. Так случилось, например, с тамбурицей в Хорватии или (в меньшей степени) с Waldzither в Германии. Исключение из правила: торбан и кобза с приструнками на Украине – и только там. Взгляд на них как на национальные инструменты в какой-то мере исторически оправдан, но это не значит, что «национальный инструмент» является корректным термином.

Существуют ли немецкие, австрийские или русские инструменты с национальной спецификой? Тут искать надо долго. В России, пожалуй, единственный подобный инструмент – псалтиревидные («шлемовидные») гусли, заимствованные позже народами Поволжья. Но это был, прежде всего, инструмент социальных элит, а не широких слоев общества. Что касается балалайки, то все ее основные разновидности (2-4 струны, треугольный, грушевидный или лопатовидный корпусы) встречаются у шейковых лютен в Центральной Азии. Единственные отличия у некоторых русских балалаек: способ прикрепления собранного корпуса к шейке, более европейские виды расстановки резонаторных отверстий, а также наличие головки с боковым завитком. Но эти детали пока не могут быть основанием для национальной типологии. Уточним, что и типология балалаек совершенно не изучена.

Еще менее чем этнонациональные группы, крупные языковые семьи сопоставимы с морфологической типологией музыкальных инструмен-

тов, и даже музыкальных стилей. Исключение из правила составляет *carpuh* – военная труба у разных кельтских народов в железном веке. Но в целом «кельтская музыка» представляет собой современный бренд, лишенный этнокультурной принадлежности.

В музыкальной славистике преобладают исследования вокальных жанров. Общеизвестен «славянский пятисложник» (И. И. Земцовский). О славянских инструментальных жанрах говорить уже сложнее. По авторитетному мнению О. Эльшека (1931–2026), на Балканах наблюдается до-оттоманский – славянский слой инструментальной музыки, которому свойственны узкообъемная мелодика, короткие мотивы и простые размеры. Разумеется, подобная стилистика не является исключительно славянской (цитируем замечание из лекции О. Эльшека в Гамбургском Университете в 1992 г.).

Но есть ли основание говорить о «славянских музыкальных инструментах»? Видный хорватский этнограф М. Гавацци [1] пытался выявить музыкальные инструменты древних славян сугубо лингвистическим путем. Исходя из общеславянских названий, он допускал существование тех или иных инструментов в период праславянской общности. Так, например, Гавацци предполагал, что древним славянам был известен смычковый инструмент. Это утверждение противоречит всему, что мы знаем о мировой и европейской истории смычковых. Не многим убедительнее его догадки о древнеславянских волынках. Что же касается инструментов типа одинарной или двойной жалейки, то, действительно, балкано-южнорусские параллели заслуживают внимания. Тем не менее, сходные инструменты, – скорее, общеевропейские (например, одинарная жалейка у викингов [*Falster-pibe*] и в Уэльсе [*ribgorn*], двойные у басков [*alboka*], а также в Северной Африке). Что касается безбурдонной волынки с двойным чантером, то вероятнее всего здесь присутствует византийское или кавказское происхождение, а не какой-либо этнический фактор [2].

Значительная часть из этих музыкальных инструментов обязана своим происхождением социальным элитам Средневековья и Нового времени. Достоянием «простого народа» многие инструменты стали лишь тогда, когда вышли из моды у элит. И пример тому – волынка. Ее ранняя иконография (*Cantigas de Santa Maria*, а также многочисленные фрески и скульптуры в Средневековых церквях) указывает на высокое социальное положение исполнителей. Волынка также изображается в руках ангелов или в окружении Царя Давида, что (по личному сообщению В. Залмена) свидетельствует о высоком престиже инструмента. То же самое относится к колесной лире. Социальная история классической скрипки, ее

путь из придворных капелл, концертных залов, салонов и школ в деревенские трактиры и танцевальные площадки также имеет первостепенное значение для народной музыки во многих регионах Европы.

Предок балтийского псалтериума (крыловидные гусли) – европейская лира – была, прежде всего, принадлежностью раннесредневековой аристократии. Наличие инструмента промежуточного типа в захиточных слоях средневекового Новгорода позволяет ставить вопрос: когда балтийский псалтериум стал народным инструментом? Кстати, В. И. Поветкин в одной из своих поздних статей допускал возможность, что шестиструнные гусли XX века представляют собой упрощенный инструмент, известный из новгородских раскопок. Это гораздо убедительнее, чем любые догадки о неких гуслиях у древних славян.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Gavazzi M.* Die Namen der altslavischen Musikinstrumente // *Volksmusik Südosteuropas*. München, 1966. (Südosteuropa-Schriften, Ausgabe 7) . S. 34–49.

2. *Morgenstern Ulr.* Droneless Double-Chanter Bagpipes in Comparative and Historical Perspective // *The Ninth International Symposium on Traditional Polyphony*. Rusudan Tsursumia, Joseph Jordania (Eds.). Tbilisi, 2019. International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire, 2019. P. 443–453.

Morgenstern Ulrich,

Dr., Full professor at the University of Music and Performing Arts (Vienna, Austria)

Are there National Instruments?

Keywords: national instrument, folk instrument, Slavic instrument, Russian instrument

In European ethnoorganology, the term «national instrument», which is popular in amateur circles, is missing. Even a cursory glance at the works of K. Sachs, E. Emsheimer, E. Shtokman, O. Elshek, and I. V. Matsievsky this is easily confirmed. Comparative morphology shows that it is extremely rare for musical instruments to exist in only one ethnic group. The vast majority of folk instruments have either regional or interethnic distribution areas.

Константинова Татьяна Леонидовна,

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела музыкального искусства и этномузыкологии Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси (Минск, Беларусь)

Вопросы теории обходных ритуалов в обрядовых традициях славян и других народов Европы

Ключевые слова: обряд, обходный ритуал, обход, традиции славян, народы Европы, опахивание, обжинание, оползание, объезд, опоясывание, очерчивание

Проблема ритуальных обходов при ее комплексном изучении оказывается на пересечении разных отраслей народоведения. Между тем до настоящего времени четкие критерии осмысления выработаны только в отношении ритуалов поздравительной направленности («колядного типа» по Л. Виноградовой). Именно о них чаще всего идет речь при попытках дать дефиницию понятия *обход* (Л. Соловей, А. Курочкин, Л. Виноградова, О. Шарая). Предложенные формулировки раскрывают данное явление только частично, поскольку существуют обходы иной организации и функциональной направленности. Теоретическая база современного народоведения не дает «инструментов» и не содержит терминологических категорий для решения обозначенной ситуации.

Ритуальные обходы широко известны в традициях всех народов Европы, что дает основание рассматривать их как один из основных элементов обрядовой культуры европейского континуума. Историческая глубина и многообразие проявлений определяют сложность обхода как научного объекта. То, что предметом специального исследования он становился редко, обусловлено разными причинами. С одной стороны, обход не относится к специфическим обрядовым действиям, которые не имеют повторов в других ритуальных комплексах. Будучи «интер-ритуальным» (Н. Толстой) элементом, он встречается в составе многих обрядов и может нести разную смысловую нагрузку. К примеру, в ритуальном комплексе определенного календарного праздника обход может выступать как: обрядовый элемент основного смысла и значения (волошебный обход), один из равнозначных элементов (колядный обход наряду с другими многочисленными обрядами, обрядово-магическими и игровыми действиями колядного периода), интегративный элемент (обход поля на Юрья, включающий гадания, качание по земле и др.), со-

ставная часть сложного обрядового комплекса (обходы дворов, деревни, поля, костра, встроены в общую «драматургию» Купалья). С другой стороны, каждый обход сам по себе – сложный обрядовый комплекс, всегда неповторимый по составу и соотношениям входящих в него компонентов.

Основание для определения понятия *обход* дает разработанная в этнолингвистике методология изучения обрядов как культурных текстов. Основными характеристиками обхода, рассматриваемого в совокупности его многочисленных конкретных воплощений, являются *движение*, маркирующее и замыкающее определенное *пространство* с целью защиты его от воздействий извне и / или преобразования его внутренних свойств. Разграничение и противопоставление двух пространств (внутреннего и внешнего) во время обхода ярко демонстрирует информация о триоцком обряде очерчивания из Духовщинского р-на Смоленской обл.: «Вот как пришли, вянок завили, сабирать нада всех людей у круг. <...> Бярешь мятлу харошую и пыганялку и атганяишь ведьму, верхом на мятле еду. Адна, астальные все в кругу, так и паюць: “Кто в чартэ, тот Бóгов, за чартóй, тот чёртóв”» [1: 325].

Кроме *движения* и *пространства*, все остальные уровни организации обходов, исходя из материалов по обрядовым традициям европейских народов, вариативны. Соответственно, акциональный и локативный параметры являются наиболее значимыми, *константными* характеристиками обхода и определяют его *сущность* как вида ритуально-магических практик. Сквозь призму акционального и локативного кодов обрядового текста многочисленные, разнообразные обходные практики можно рассматривать как явление с общими основополагающими закономерностями.

Различные *способы* перемещения в пространстве исполнителей обхода дают возможность выделить два *типа* обходного ритуала – *обход-окружение* и *обход-посещение*. Каждому из них присущ ряд устойчивых характеристик, затрагивающих структурную и содержательную стороны.

Действие в *обходе-окружении* направлено на объект, являющийся визуальным центром обряда (дом, деревня, колодец, печь, стадо скота, поле, дерево, валун и др.), а сфера магических представлений устойчиво связана с идеей круга. Большинство обходов этого типа относится к апотропеическим ритуалам и может встречаться среди обрядов акциональных, календарных и семейно-родовых. Особой разновидностью обходов-окружений являются ритуалы, где категории исполнитель–объект оказываются в противоположных отношениях: в создаваемом

сакральном пространстве воздействие идет от объекта к исполнителю (у белорусов – свадебные обходы невесты вокруг дежи и молодых вокруг стола, обход костра на Купалье; у британских народов – приуроченные к разным праздникам коллективные обходы костров со стадом животных, обход с конями древних мегалитов или каменных пирамид). В отдельных случаях встречаются продуцирующие и мантические по направленности обходы-окружения.

Обходы-посещения направлены на адресата, хоть объект (дом, усадьба) зачастую также присутствует. Основной комплекс магических представлений в них связан с институтами почитания предков и дарообмена. Соответственно цели проведения (обеспечение урожайности, благополучия) большинство таких ритуалов является продуцирующими и встречаются в обрядовых комплексах календарного круга. К функциональным разновидностям обходов-посещений относятся социально-регламентирующие и апотропеические.

Важный вопрос в разработке теории обхода – соотношение с другими ритуалами, основанными на магии движения. Исходя из критерия замыкания пространства посредством движения, обходами не являются шествия и процессии. В то же время к *особым разновидностям обхода* относятся опаживание, обжинание, оползание, объезд, опоясывание, очерчивание.

С учетом вышесказанного предлагается следующая дефиниция понятия *обход*: комплексное обрядовое действие, осуществляемое в рамках кругового (окружение) или тождественного ему по смыслу (посещение) движения исполнителей с целью замыкания пространства и придания ему сакральных качеств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смоленский музыкально-этнографический сборник: в 6 т. / Рос. академия музыки; редкол.: О. А. Пашина (отв. ред.) [и др.]. Т. 1: Календарные обряды и песни. М., 2003. 760 с.

Konstantinova Tatiana Leonidovna,

*Phd in Arts, Senior Researcher at the Department
of Musical Art and Ethnomusicology of the Center
for Research on Belarusian Culture, Language, and
Literature of the National Academy of Sciences of
Belarus*

Questions about the Theory of Circumventing Rituals in the Ritual traditions of the Slavs and other European Peoples

Keywords: rite, circumambulation ritual, circumambulation, Slavic traditions, the peoples of Europe, fencing, encircling, sloping, detour, encircling, outlining

When studying song rounds in the calendar and agricultural culture of the Belarusians, the issue of the insufficient development of the concept of «round» became particularly acute. Based on the analysis of materials on the ritual traditions of both Slavic and other European peoples, the author proposes a definition of this concept, identifies typological series and functional varieties of ritual rounds, which are universal and can be used in the study of the oral and traditional culture of the entire European region.

Тавлай Галина Валентиновна,

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

**О чем свидетельствуют аудиозаписи
одной забытой экспедиции 1990-х годов:
их информативная насыщенность и научная многозначность**

Ключевые слова: локальная традиция, значимость, носители, документация, мелотип, сопоставления, сходства, различия

В первой половине 1990-х годов, возвращаясь из очередной славистической конференции в Польше, мы с И. В. Мациевским осуществили неожиданно возникшую идею однодневного экспедиционного выезда в село Ракитница Жабинковского района Брестской области. Следуя этнографической науке, такой выезд стоило бы обозначить как разведывательный, предшествующий этап некоей будущей, хорошо организованной полноценной экспедиции. Но этого не случилось, а материалы спонтанно возникшей экспедиции пролежали нетронутыми вплоть до настоящего времени. Занявшись их реанимацией, слушая, транскрибируя, осмысляя эту, как оказалось теперь, небольшую, но богатейшую песенную коллекцию, будучи погруженной в занимающую меня к настоящему моменту научную, из года в год расширяющуюся, проблематику, я была поражена значимостью названной, казалось бы, всего лишь единичной встречи со знатоками, хранителями местной локально-региональной песенной традиции.

В процессе состоявшегося тогда, к сожалению, единственного аудиального сеанса, одновременно творческого и человеческого общения с произвольно и в достаточной степени случайно избранными, обоюдно ведомыми некоей «божественной рукой» носителями традиции и этномузыкологами, было записано две «вэсняных», четыре «щэдровальных» песни, четыре жнивных (включая одну жнивную припевку), четыре плача («вычитанья», в местном обозначении), три «вэсэльных», одну «дытячу» – колыбельную, четыре лирических песни, один романс – «Нашто тэбэ я полюбыла» и несколько словесных приговоров.

Мы «набредли» на участниц местной певческой группы, шагая по обычной деревенской улице. Оказавшись очень скоро в доме одной из певиц, узнали, что возник ансамбль сам собой, безо всякой причастности к данному акту учреждений культуры. Самоорганизованный, как это

и должно быть в исконно традиционном селе, этот ансамбль состоял из четырех певиц-корифеев, находившихся в расцвете сил и полном здравии. Певуны обладали невероятной, редкой осведомленностью – казалось, что мы попали в некий «эпицентр» местной песенной культуры, к певицам-«академикам», ее представлявшим. Каждая из них в отдельности, в сольной своей ипостаси, и все певицы разом – как члены единого сплоченного коллектива, дышащие, как казалось тогда, одними на всех легкими, с бьющимися в груди в едином ритме огромными, открытыми миру сердцами, полными любви, соучастия, энергетической созидательной силы, живого интереса ко всему и всем, – участницы этой «спетой», стабильно функционирующей группы предстали как подлинные «ревнители» старины. Звуковой образ, его богатство, стилистическая полноценность, доскональная точность, присущая любому из воспроизведенных ими песенных образцов, относящихся к исторически и функционально разным жанровым сферам, всегда оставались в рамках некоего узнаваемого слухом полного соответствия со сложившимися научными представлениями о классической восточнославянской крестьянской певческой традиции – обоюдно в ее монодической и ансамблевой формах воплощения.

Все творческие художественные приемы, «расслышанные» в процессе последующей аналитической работы и транскрибирования аудиоматериалов, были узнаваемыми. Представленные в невероятном богатстве, многообразии благодаря памяти и высочайшему, идеальному, как казалось изначально, уровню мастерства певиц, в полном согласии с нашими знаниями, осведомленностью в белорусской и, в частности, полесской песенной культуре в ее обоюдном приближении – и к белорусскому, и к украинскому вербальным векторам. С глубоким уважением и благодарностью назовем имена певиц: Раиса Ивановна Кобец и ее напарница Анна Васильевна Кухарук – обе 1932 года рождения, представлявшие, как они сами выразились, одну голосовую «партию»; Лидия Григорьевна Андрэюк и Анастасия Васильевна Лавринович, обе 1938 года рождения, реализующие в ансамблевом воплощении вторую голосовую «партию». Однако эта «разделенность» на голоса реально давала о себе знать только в лирике, постоянно смещаясь, подвергаясь смешению в донесении обрядовых песен, где главными зачинщиками стабильно выступали представительницы первой пары, часто выступавшие в унисон.

Созидаемый певицами социальный певческий организм, та малая этнографическая группа, в которой они состоят, концентрировала в себе важную и весьма значимую в организационном и смысловом плане

часть деревенской общественной жизни. Самим фактом своего существования, совместной традиционной практикой воссоздания мудреной, сложной для непосвященного «партитуры» голосовой реализации большинства обрядовых песен местной традиции, эти сельские певицы способствовали продлению бытия, сохранению совершенного, аудиально, в данной ситуации, воплощаемого образного музыкального мира песенной локальной традиции. Своими тембрально насыщенными, технически и эмоционально закаленными, натренированными за годы жизни в родном селе голосами, глубоким и искренним переживанием, пониманием того, для чего, кому и где поется песня, наконец, самим опытом слышания и общения со знатоками традиции предыдущих поколений, такие и подобные им хранители обладают непреходящим внутренним пониманием глубинной сути традиционного певческого общения, нерушимости – из поколения в поколение – союза подлинных знатоков своей, данной им по месту рождения культуры.

На них эта культура и держится. Сохраняя практику пения в ансамбле, они продлевали жизнь не только одной из восточнославянских ветвей славянской крестьянской певческой культуры, но всего славянского музыкального мира как целого, его непреходящей красоты, искренности воплощения, наяву демонстрируя действенность изучаемых – прежде всего, этномузыковедами – законов интонационного становления, постоянного и почти неуловимого слухом процесса обновления музыкальной материи, безостановочно продолжающейся работы над нею – от начала и до конца песни практически не повторяясь буквально ни в одной из последующих строф.

Обращает на себя внимание в певческой манифестации этой группы мощное музыкально-суггестивное начало, редкая полнота сюжетов, красота, необыденность, яркая эмоциональная «заражаемость», присущая искусству традиционного пения, сюжетная словесно-сценарная основы традиционных действий календаря и обрядов жизненного цикла, запечатленная в искусстве поэтически оформленного слова. Подобные качества становятся поводом для сопереживания, вызывая ответные сильные чувства, особенно востребованные на фоне течения обыденной трудовой деревенской жизни. Отвечая ожиданиям, существенной востребованности подобных слуховых ощущений, они способствовали сохранению активного интереса к своему творчеству у всех жителей деревни, формировали высокий статус, общественное признание, уважение к певческой деятельности певиц, завоеванные ими за годы жизни.

Стилистические приметы подлинности певческого мастерства, весь комплекс умений в групповом и сольном интонировании, представлен-

ные в интерпретациях песенного богатства, характерные для данной группы, отвечают исторически сложившимся канонам, характеризуя эту – свою – локально-региональную культуру, изнутри храня звуко-идеал, свойственный данной – пограничной белорусско-украинской – западно-полесской традиции.

Невероятная осведомленность, интонационная чуткость, умение слышать и отвечать на запросы коллег создают органичный, стилистически полноценный, эмоционально и структурно точный, всецело адекватный первоисточнику образ традиционного местного ансамблевого народно-певческого искусства. В рамках даже одной обрядовой песни – в пределах строфы – можно наблюдать эпизоды сменяющихся форм терцово-подголосочного пения (в том числе, включающие эпизодически элементы «подводки»), микродвижения голосов параллельной и противоположной направленности, эпизоды кластерного секундово-терцового, бурдонного пения, запечатленные в горизонтальном (при очередном наборе соответствующих тонов) или вертикальном точечных срезах, наконец, – обязательно присутствующие, выверенные в своем местоположении, фрагменты унисона.

Очертания жанрового своеобразия – первое и самое очевидное, что все более отчетливо вырисовывалось с продвижением нашего аудиосеанса. Отметим, что фиксация состава жанров тех или иных локальных традиций обычно становится первичным, но часто и конечным пунктом изучения песенной музыкальной культуры, материалом для создания соответствующих самоценных песенных сборников, источником научных идей и наблюдений. На основе проведенной в этом плане работы в дальнейшем может реализовываться интерес исследователя к определенным жанровым образованиям, связям между ними, характерным способам преобладающей или присущей им артикуляции, тембра, способам звукоизвлечения, песенным стилям и т. п.

В данном случае мы рассматриваем зону, все еще недостаточно обеспеченную документальными материалами. Находящиеся совсем – казалось бы, по соседству – локальные традиции Брестского, Малоритского районов обладают принципиально иными, несхожими как между собой, так и в сравнении с изучаемой, жанровыми системами и их реализациями.

Живные песни, их слогоритмическая формульная структура, своеобразие ладово-звуковысотной организации и целостной композиции являются знаковыми показателями территориальной, локальной, этнической внутриславянской специфики при сохранении черт общности. В репертуаре певиц из д. Ракитница представлены две живых песен-

ных формы: 1) со структурными характеристиками $(4+4)_2$, 1212 1212 (2) и 2) $(5+3)_2$, 11121 212 (2) – при явном превалировании первой из них. Подчеркнем, что главные обрядовые моменты запечатлены в сюжетах, закрепленных именно за этой музыкально-ритмической формой. Более того, слогоритмическая организация второй из названных формул в пределах одной и той же песни может трансформироваться под воздействием первой. Происходит это в силу порой иного структурирования в сравнении с заданными первоначально параметрами, другими, по сравнению с типовыми, – смысловыми связями, организацией слов в поэтической строке и, как следствие, – необходимостью технического переноса разделительной черты между слоговыми группами в процессе структурного анализа строф одной песни: Котывся вэночок¹ по полю (типовая форма: $5+3$), А на осэнь¹ Назад вэрнунь (трансформированная форма: $4+4$).

Отметим, что первая из приведенных слогоритмических форм жнива обозначается исследователями как общебелорусская. Вторая характерна для отдельных территориальных форм украинского, реже – белорусского жнива. В Беларуси, как и на Украине эта полижанровая структура достаточно широко известна. В разных регионах, локусах она организует собой весенний, купальский, юрьевский, крестинный, свадебный типовые напевы. Смещение, взаимовлияние обозначенных, слогоритмических интонационных жнивных форм в рассматриваемом локусе свидетельствует о взаимном наложении двух этих традиций, пограничном их статусе.

Чрезвычайно показательны наблюдения над весенней обрядовой песенностью изучаемого локуса в сравнении с другими – близлежащими и более дальними. Типовая ритмоформа здешних весенних напевов:

2222 2 2 2 2 2 2 2 2 2 – $(4+4)+6$ сл.

11 11 11 11 (11)

с дроблением первой доли второго четырехсложника в силу наличия типологически стабильно присутствующего одного дополнительно сверхнормативного слога, не имеющего собственной музыкально-ритмической единицы:

- | | | |
|------------------|----------------|------------------|
| 1. Вэсна красна, | 2. Ой, вынэсла | 3. Старым бабкам |
| Шо нам вынэсла? | Тэплэ летэчко. | Посыдэннічко. |

Строфы на деле – не двух- а трехстиховые: поскольку к каждому двустихию в типовой композиционной форме добавляется повтор обоих первоначально пропетых стихов с необходимым дроблением основной счетной единицы в музыкальном прочтении. Третье мелостишие пропевается в ритмике равномерно движущихся слоговых длительностей, уже

безостановочно и с отсутствием интонационной цезуры между первыми двумя полустихиями, – в точном дублировании их поэтического текста, но в иной ритмо-музыкальной прорисовке. Здесь, в этом, цельно взятом третьем мелостишии, обязательным становится дробление первых трех слогоритмических долей, а в случае необходимости – еще и пятой. В текстово-поэтическом плане эта третья поэтическая строка ничего нового, существенного для становления сюжета не вносит, являясь ускоренным повтором предыдущего материала, его обыгрыванием в иной музыкально-песенной прорисовке. Два разделенных ранее мелостишия преобразуются – в силу новой мелоинтонационной организации – в одно цельное мелостишие. Напомним, что стиховая единица есть некое интонационно цельное образование. В песенном стихе его структура и протяженность согласуются и даже предопределяются напевом. Соотношение двух- и трехмерных ритмических структур является предметом специального научного интереса этномузыкологов-славистов.

Типовой территориальный напев весны в местной традиции обладает ярко очерченной кличевой, призывной функциональностью, моментально распознаваемой слухом в таком своем качестве. Количество омузыкаленных кличей на редкость – для обрядового типового напева – велико: их восемь (!) на протяжении мелострофы. В первое мелостишие кличевая интонация вмонтирована четырежды, во второе – дважды. Завершающее мелострофу, третье мелостишие выполняет, прежде всего, композиционную, подытоживающую, уравнивающую ранее пропетый раздел формы, функцию. Но и здесь, в кадансовой зоне этого мелостишия кличевое интонационное построение еще раз проводится дважды, как бы закрепляя преобладающую кличево-сигнальную сущность мелодики напева.

Вариантно – каданс может припадать как на квартный, так и поочередно – на квинтовый тоны путем использования прямого мелодически открытого шага от первой ступени вверх: I-V, I-IV, I-V-IV. Подчас эти, уже совместно берущиеся, квинтовая и квартная ступени в завершающем первые два четырехсложника кадансе могут звучать одновременно – как интервальный секундовый каданс. В качестве созвучания-двузвучия могут сочетаться также I-V ступени, иногда движущиеся поочередно с задержанием тона, озвученного первым. Наряду с прямым сопоставлением ступеней, воплощающих мелодизированный клич, их могут предварять разного вида и протяженности мелодические преамбулы-распевы.

В локальных традициях центральной Беларуси, судя по публикациям, не встречаются весенние напевы подобной слогоритмической

структуры со столь же мощно насыщенным ключевым интонированием. Возможно, это обусловлено преимущественно малотерцовым с субквартой, а не широким – квинтовым – их амбитусом. Известны единичные песенные образцы в Любанском районе Минской области с близкой к изучаемому весеннему напеву структурой: (4+4)+5. Наиболее же близкий формульный тип той же слогоритмической структуры, интонационно близкий приведенному, известен по публикациям песен Кобринского района Брестской области.

Сам по себе данный весенний слогоритмический тип – один из широко известных в Беларуси. В сравнении с другими локальными формами озвучания этого же – одного из ведущих – весеннего обрядового сюжета: «Вясна-красна, што ты нам прынясла?» – приведенный напев, его близкие локальные варианты, бывают закреплены скорее за другим знаковым весенним песенным сюжетом: «Вол бушуе, вясну чуе» с соответствующим означением центрально-белорусского ареала как территории его бытования (Клецкий, Любанский районы Минской области, Бобруйский – Могилевской, Новогрудский – Гродненской областей и др.). В основе третьего мелостишия всех весенних напевов означенной нами обширной зоны лежат две четырехдольных (четырёхсложных), а не одна шестидольная группы. В рамках типологической картины эти дважды повторенные, со стабильным дроблением каждой из составляющих ритмических единиц надвое рефренные группы представляют собой близкую в логическом и смысловом плане разновидность, отличаясь от напева изучаемой коллекции чуть иной слоговой структурой третьего, шестидольного девятисложного мелостишия:

2 2 2 221

11 11 11

Путь к трехстиховой композиции – расширению строфы – предполагал, о чем свидетельствуют многочисленные белорусские песенные публикации, расширение обычной двустиховой мелострофической композиции с равномерным донесением слогов, составляющим четырехсложный стиховой ряд (Стародорожский район Минской области, Осиповичский – Могилевской и др.) путем повтора всего исходного строфического текста одновременно с использованием приема симметричного дробления основной ритмической счетной единицы. В результате чего неминуемо возникает физиологическое ощущение ускоренного темпа в слоговом движении и, как следствие, – эмоциональная смена слуховых ощущений, «пробуждения», активизации восприятия.

В украинской этномузыкологии такой прием, если он производится на одном звуке, обозначается как тирада – тирадное внутростро-

фическое становление. Здесь подобное движение происходит, в том числе, с использованием некоей мелодической линии различной протяженности.

Особенности музыкальной формы позволили, таким образом, донести, акцентировать главное в обряде, важность происходящего на смысловом, вербально-понятийном уровне. Ту же функцию, но без акцентуации подробностей происходящего, выполняют краткие рефрены, обозначающие названия конкретных календарных обрядов: Коляда! Купала! Юрья! Психология восприятия интуитивно угадывалась создателями подобных песенных обрядовых форм.

Прочерчивая условный (в силу всегдашней неполноты записей) ареал распространения данного структурного слогоритмического типа, напомним, что в действиях, подобных этому, состоит одна из ключевых научных задач современной этномузыкологии. Ориентируясь на структурно-типологический вектор становления этой науки, следует отметить значимость постепенно накапливающейся локальной видоизменяемости, отличий в ритмической, мелодической, композиционной сферах, в звукорядно-фактурном своеобразии и других локально-стилевых характеристиках в границах одного обрядового мелотипа, его исходной ритмической модели.

К подобным же своеобразным результатам приводит сопоставление пограничных, типологически сходных форм свадебных, щедровальных песен, колыбельных, плачей, огромной лирической песенной культуры (стиль пения с подводкой). В постепенно осознаваемой бесконечной, еле заметной трансформацией сходного состоит научная многозначность, неразделенность, близкое подобие песенных систем пограничных районов – украино- и белорусско-язычных – как составной части целостной восточнославянской культуры. Это касается как музыкального материала, так и вербального, – включая комплекс оригинальных, полных версий поэтических – в том числе – новых сюжетов, представляющих собой ценнейший материал как для этномузыковедческих, так и для сравнительно-филологических исследований.

Tavlai Galina Valentinovna,

*PhD in Arts, Senior Researcher of the Folklore Section,
at the Russian Institute of Art History
(Saint-Petersburg, Russia)*

**What the Audio Recordings
of One Forgotten Expedition from the 1990s Tell us:
their Informative Richness and Scientific Ambiguity**

Keywords: local tradition, significance, media, documentation, melotype, comparisons, similarities, and differences

The scientific significance, endless informative richness of any expedition, and subsequent analytical work, which is unthinkable without transcribing the collected materials, are determined by the level of knowledge, talent, and awareness of the traditional culture. Local tradition is an essential component of ethnic song culture. In this sense, border areas present particular challenges. One of the poorly documented loci is the extreme southwestern area of the Republic of Belarus, the junction of two East Slavic regions – the Belarusian- and Ukrainian-speaking regions. Along with the linguistic verbal priorities in the analysis of large song arrays, there is an equally informative, possessing an original set of evidence, parallels, a wide range of typologically verified observations and conclusions, in many ways independent of the verbal inclination, musical-song, audial-analytical methodology of research endowed with its own argumentation.

Величкина Ольга Владимировна,

кандидат искусствоведения, преподаватель музыкальной школы (г. Понто-Комбо, Франция)

Пруцкова Полина Геннадьевна,

кандидат технических наук, старший научный сотрудник Центра отраслевого достояния (Лондон, Великобритания)

Проблемы изучения лада в восточнославянской традиционной вокальной музыке

Ключевые слова: восточнославянская традиционная вокальная музыка, ладовые структуры, статический анализ, сегментация и категоризация звуковысот

Определение лада является одним из центральных аспектов этномузыковедческого анализа и аналитической нотации традиционной вокальной музыки. Представления исследователя о ладовой организации неизбежно влияют на все этапы транскрипции и анализа - от сегментации звукового потока до интерпретации звукорядной структуры. Традиционная вокальная музыка представляет в этом отношении особый интерес, поскольку для нее характерны высокая подвижность звукорядов и значительная широта интонационных зон. При этом именно вокальная музыка многими исследователями рассматривается как стадияльно первичная форма музыкального мышления музицирования, в рамках которой формировались основы ладового мышления.

В последние десятилетия все большее значение для звуковысотного анализа приобретают автоматические и полуавтоматические методы, основанные на анализе кривой основного тона (f_0 curve). Однако если автоматическое выделение основного тона в монофоническом пении в значительной степени может считаться решенной задачей, то интерпретация этих данных, в частности определение ладовой структуры, остается аналитической процедурой высокого уровня, плохо поддающейся формализации.

В настоящем докладе внимание сосредоточено на аспектах сегментации и категоризации звуковысот в анализе сольного и ансамблевого вокального исполнения, допускающих различную интерпретацию и вследствие этого приводящих к неоднозначности определения лада.

Отправной точкой исследования стал анализ хороводной песни «Позорюшке» из села Плехово Курской области, записанной в 2005 году от ансамбля четырех певиц. Запевала интонирует запев в диапазоне минор-

ной квинты с отсутствующей второй ступенью, тогда как остальные певицы вступают в звукоряде с увеличенной квартой.

В течение некоторого времени поющий ансамбль фактически существует в двух различных ладовых планах, затем запевала постепенно переходит на лад, который используется остальными певицами. Более детальный анализ показал, что как границы этих изменений, так и сами границы выделяемых сегментов определяются исследователями неодинаково и существенно зависят от контекста восприятия. Это привело к необходимости сопоставить стратегии сегментации и категоризации звукового потока у разных исследователей и формализовать контексты возникновения расхождений.

Исследование проводилось в рамках международного проекта Vocal Notes [1]. Русская команда работала с корпусом, включающим фрагменты двенадцати песен из архивных и экспедиционных материалов, записанных в период с 1965 по 2010 год. Корпус объединял сольные и полифонические исполнения различных жанров из Белгородской, Курской, Брянской, Тверской, Псковской и Ульяновской областей. Для всех записей автоматически определялась кривая основного тона с использованием алгоритма pYIN. После внесения необходимых исправлений аннотаторы независимо друг от друга сегментировали звуковой поток на ноты в программе Topy. Высота ноты определялась как медианное значение кривой основного тона внутри сегмента; в случаях расхождения со слуховым восприятием исследователя она корректировалась вручную в программе Sonic Visualiser. Далее независимые транскрипции сопоставлялись с целью выявления контекстов, наиболее часто приводящих к расхождениям.

В ходе исследования было обнаружено значительное количество расхождений между независимыми транскрипциями. Было выделено более десяти музыкальных и лингвистических контекстов, регулярно приводящих к различиям в сегментации и категоризации звуковысотного материала. К ним относятся длинные глиссандо, внутрислоговые изменения высоты, мелизматические украшения внутри слога, огласовки согласных, а также носовые согласные, обладающие собственной звуковысотной характеристикой.

Вслед за различиями в восприятии отдельных нот были выявлены и различия в ладовом восприятии. Они касались как количества ступеней лада, так и ширины зоны каждой ступени. В частности, было показано, что звуковысотная организация одной и той же песни может с равной степенью достоверности интерпретироваться как четырехступенная или как пятиступенная. Обращает на себя внимание значительная широта интонационных зон внутри отдельных ступеней, а также частичное пересечение звуковысотных диапазонов разных ступеней.

Полученные результаты не позволяют в ряде случаев однозначно определить, является ли лад ангемитонным, диатоническим или хроматическим. Индивидуальные вокальные приемы и особенности исполнения могут интерпретироваться исследователями как украшения, как хроматические отклонения или как проявление широкой зоны ступени лада. Таким образом, как нотная транскрипция, так и определение ладовой структуры оказываются во многих случаях неоднозначными и зависящими от аналитического контекста.

Результаты проекта VocalNotes показывают, что интерпретация даже чрезвычайно точных звуковысотных измерений остается в значительной степени субъективным процессом, требующим учета множества музыкальных, языковых и перцептивных контекстов. Это ставит под вопрос распространенную практику определения лада на основании единственной транскрипции или исключительно индивидуального слухового восприятия исследователя и указывает на необходимость разработки новых аналитических моделей, учитывающих широкую зональность категорий и множественность возможных интерпретаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Proutskova P. et al. (2025). VocalNotes: Investigating the perception of note pitch and boundaries through varying transcriptions of vocal performances from five musical cultures // *Analytical Approaches to World Musics*. 2025. № 13(2). URL: <https://journal.iftawm.org/previous/2025-volume-13-no-2/proutskova-2025/> (дата обращения: 14.06.2026).

Olga Velichkina,

PhD in Arts, is an independent researcher and music teacher in the music school of Pontault-Combault city, France.

Polina Proutskova,

PhD in Arts, is a senior researcher at the Industry Commons Foundation, London, UK.

Problems of Studying Mode in East Slavic Traditional Vocal Music

Keywords: East Slavic traditional vocal music, mode structures, static analysis, segmentation and categorization of pitch

The paper examines disagreements in note segmentation and modal interpretation in East Slavic traditional singing and demonstrates the ambiguity of modal structure in vocal folk music. The findings question established approaches to mode determination based on a single transcription or an individual analyst's auditory perception.

Козлович Михаил Иванович,

*кандидат искусствоведения, доцент, проректор
по научной работе Института современных зна-
ний имени А. М. Широкова (Минск, Беларусь)*

Белорусская традиционная дударская музыка: новые открытия и перспективы исследования

Ключевые слова: белорусская традиционная музыка, дударская музыка, наигрыш, музыкальный фольклор Белорусского Поозерья

Белорусской дуде посвящено немного научных работ. Этот музыкальный инструмент в различных аспектах своего бытования довольно подробно был описан в этнографической литературе XIX – нач. XX веков, сведения о нем были систематизированы во второй половине XX века в русле методологии новой научной дисциплины – этноинструментоведения [5: 107-120]. Однако собственно этномузыкологические исследования практически не проводились из-за отсутствия музыкального материала. Буквально до начала 2000-х единственным источником сведений о дударской музыке была публикация (1941) наигрыша в исполнении Г. К. Славчика из Городокского района Витебской области (записан Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд в 1931 году) в расшифровке и с комментариями Е. В. Гиппиуса [1: 42-43, 135-136]. Ценным вкладом в изучение дударской музыкальной традиции стали работы У. Моргенштерна (1998, 2012), в которых опубликованы новые расшифровки танцевальных наигрышей и звукоряда дуды Г. К. Славчика [3: 196-197; 4: 182-183].

В 2010-е годы на волне движения по реконструкции культуры белорусской дуды была найдена изданная в 1939 году на грампластинках фонозапись дударей из Полоцкого района Витебской области Ф. И. Стеся (ок. 1869 г.р.) и М. Ф. Устинова (ок. 1871 г.р.) [6]. На превосходной по качеству записи в сольном исполнении Ф. И. Стеся звучат «Белорусская свадебная мелодия и танец», в исполнении М. Ф. Устинова – «Белорусская народная песня и танец»¹. Сделанная нами аналитическая нотация дала возможность осуществить жанрово-стилевой, музыкально-структурный и исполнительский анализ наигрышей, определить строй и звукоряд инструментов.

Впервые в белорусской этнофонии представлен как минимум один образец дударской обрядовой (свадебной) музыки (см. нотный пример 1). Сравнение его с песенными вариантами северобелорусской

¹Названия наигрышей даны в соответствии с названиями на пластинке.

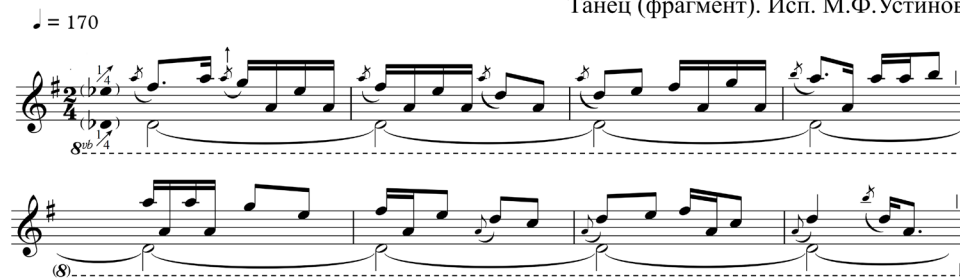
Нотный пример 1.
Белорусская свадебная мелодия (фрагмент). Исп. Ф.И.Стець



свадьбы указало на связь с «самым лирическим» из типовых напевов, со свойственной ему 3-х-фразовостью мелострофы, «сказовостью» интонации, жанровым содержанием (жалобные песни невесты) [2: 26-27]. Лирическим модусом напева обусловлена неспешность разворачивания мелодики наигрыша, «речевая» выразительность, орнаментация синкопированного типа в заключительной фразе, усиливающая «жалостливость» интонации. Специфически дударская стилистика проявляется: в непрерывном бурдоне на I ступени лада двумя октавами ниже, который усиливает ее тоническую функцию, расширяет звуковое пространство древней обрядовой монодии; в быстром темпе (в 1,5–2 раза быстрее, чем в песенных версиях); в рубатной манере исполнения. «Белорусская народная песня» (исполняет М. Ф. Устинов) по музыкально-стилистическим признакам относится к обрядовой музыке. Отличительная черта наигрыша – «густая» и весьма искусная орнаментация синкопированного типа, образующая по мелодической линии необычайно извилистый узор.

Танцевальные наигрыши – предмет отдельного исследования. Обращают на себя внимание фактурные фигуры из шестнадцатых со скрытым голосом (см. нотный пример 2), которые также характерны для фактуры цимбальных наигрышей (аналогичный прием содержат танцевальные наигрыши Г. К. Славчика).

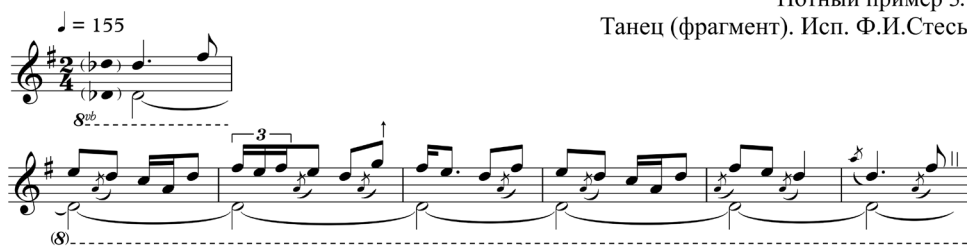
Нотный пример 2.
Танец (фрагмент). Исп. М.Ф.Устинов



«Фирменным» стилем игры на дуде является постоянное взятие форшлагов к мелодическим тонам, служащее техническим приемом звуковедения (из-за необходимости членения непрерывного звукового

потока [4: 171]), которое одновременно создает особую «пестроту», переливчатость звучания и эффект скрытого квинтового органного пункта. Наиболее последовательно принцип скрытого бурдона проявляется в танцевальных наигрышах, где игровой модус раскрывается в насыщении гармонической вертикали и исполнении «бурдонных» форшлагов не только от нижней кварты, но и от верхней квинты. Характерно, что в лирической свадебной мелодии преобладают секундовые и терцовые форшлагги, подчеркивающие плавность ее развертывания и выявляющие в ней линейную энергию (см. нотный пример 1), в то время как в танцевальном наигрыше тот же музыкант выбирает «скачковую» стратегию, украшая мелодию широкими квартовыми, квинтовыми и секстовыми форшлагами (см. нотный пример 3).

Нотный пример 3.
Танец (фрагмент). Исп. Ф.И.Стеся



Строй и структура звукорядов дуд Ф. И. Стеся и М. Ф. Устинова идентичны и обнаруживают связь с дудой Г. К. Славчика, а также корреляцию с ладовым комплексом самих наигрышей и шире – особенностями фольклорной звуковысотной системы Белорусского Поозерья.

Обнародование аутентичных образцов белорусской традиционной дударской музыки открывает многовекторную перспективу исследований, целью которых является: всесторонняя оценка места и роли этой музыки в традиционной культуре белорусов в прошлом и настоящем, ретроспективное изучение ее жанровых, музыкально-структурных и исполнительских характеристик в связях с другими компонентами фольклора, с учетом специфики инструмента и включенности в системы белорусской традиционной инструментальной музыки и музыкального фольклора региона, выявление ее этнически отличительных черт и рассмотрение в контексте этнокультурных ареалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусские народные песни. Москва: Музгиз, 1941. 143 с.
2. *Мажэйка З. Я.* Песні беларускага Паазер'я. Мінск: Навука і тэхніка, 1981. 492 с.
3. *Моргенштерн У.* Вольночные наигрыши у русских гармонистов // Северобелорусский сборник: обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба: сб. научных статей и материалов / ред.-сост. А. В. Ромодин. СПб.: РИИИ, 2012. Вып. 1. С. 168–208.

4. *Моргенштерн У.* К вопросу о корнях современной традиции игры на гармонике и балалайке в России // Судьбы традиционной культуры: сб. ст. и матер. памяти Ларисы Ивлевой. СПб., 1998. С. 164–186.

5. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. 142 с.

6. *Чавус С. Э.* Беларуская дуда ў аўдыявізуальных крыніцах 1939 года. Новыя звесткі // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі): зб. навук. прац. Мінск: БДУКМ, 2018. С. 171–173.

Kozlovich Mikhail Ivanovich,

PhD in Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research at the A.M. Shirokov Institute of Modern Knowledge (Minsk, Belarus)

Belarusian Traditional Duda Music: New Discoveries and Research Prospects

Keywords: Belarusian traditional music, dudary music, наігрыш, musical folklore of the Belarusian Poozerye

The duda (bagpipe) is a Belarusian ethnic instrument. Until the 2010s, recordings of authentic duda music were rare. In the 2010s, a high-quality recording from 1939 of authentic examples of solo duda music from the northern region of Belarus was discovered. It represents the first example of duda ritual (wedding) music in Belarusian ethnophony.

An analytical transcription of the recording revealed a connection between the tune and a typical chant of a northern Belarusian wedding ceremony. The specific instrumental style is manifested in the continuous drone on the first step of the mode, two octaves lower. In the dance tunes, one notices the textured figures of 16th notes with a hidden melodic line, which are also characteristic of Belarusian cymbals. A distinctive feature of the duda playing style is the constant use of *Vorschlag*, which serve a technical role in sound production and simultaneously serve as decoration, and also form a hidden second and third drone. *Vorschlag* frequency and configuration depend on the nature of the music.

The dudas tuning and structure of the scales show a correlation with the modal organization of music in tunes and, more broadly, with the features of the modal system in the musical folklore of the northern region of Belarus.

The publication of new examples of Belarusian traditional duda music opens up a multi-vector research perspective.

Голант Наталия Геннадьевна,

кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) (Санкт-Петербург, Россия)

Струтинский Иван Михайлович,

кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва, Россия)

Похоронные песни и баллады Мирослава Чулиновича¹

Ключевые слова: влахи-унгурыне, традиционная музыка Восточной Сербии, восточнорумынский эпос, лаутар, Мирослав Чулинович, похоронные песни, песни-биографии

Выдающийся эпический исполнитель (лаутар) Мирослав Чулинович (рум. Miroslav a lu Ciulin) родился в 1938 года в селе Шарбановац Борского округа Восточной Сербии. Это село в долине реки Тимок, в котором живут румыны-унгурыне или влахи-унгурыне (*власи-унгурјани*, как их называют сербы), говорящие на банатском говоре румынского языка. Мирослав Чулинович играл на скрипке с малых лет. Всю свою жизнь он играл на свадьбах и похоронах. На похоронах он играл похоронные песни и песни-биографии умерших, на свадьбах – в дуэте с братом-флуерашем Пэтру Чулиновичем он играл танцевальные наигрыши, под которые танцуют хоры, а также, когда все гости сидели за столами, солино исполнял эпические произведения – мифологические баллады о Луне и Солнце, героические песни о Йоване Йорговане, о гайдуге Миу и господаре Штефане и др.

Творчество Мирослава Чулиновича привлекало внимание многих исследователей. Некоторые из них были опубликованы в пятитомном собрании народных песен румын Восточной Сербии, собранных С. Гачовичем и В. Попович [4]. В 2022 году, за год до смерти лаутара, нам повезло провести с ним несколько интервью и записать его песни.

В 2022 году мы зафиксировали песню о жизни и смерти, исполнявшуюся Мирославом Чулиновичем на похоронах. Приведем ее здесь полностью.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00484-П «Славяно-неславянские пограничья: похоронно-поминальный обряд в этнолингвистическом освещении» (<https://rscf.ru/project/22-18-00484/>).

Și de-or fi cândva să mor,
De-acum le spun mândrilor,
Și de-or fi cândva să mor,
De-acum le spun mândrilor,
Să mă-ngroape la izvor
Să-mi treacă de foc și dor.
La izvor într-o vâlcea
Să nu mă știe nimenea.
Să mă-ngroape-n munți de piatră
Ploile să nu mă bată.
Să mă-ngroape-n munți de piatră
Ploile să nu mă bată.
Ploile să nu mă bată,
Soarele să nu mă ardă.
Să mă-ngroape-ntr-o câmpie
Nima să nu mă mai știe.
Nima să nu mă mai plângă,
Numai cucu care cântă.
Nima să nu mă mai plângă,
Numai cucu care cântă.
Brazilii și vioarele,
Munții și izvoarele.
Munții și izvoarele
Și dragi căprioarele.
Munții și izvoarele
Și dragi căprioarele.
Că pe toate le-am cântat,
Dar acuma le-am lăsat.
Le-am lăsat la aci lumea,
Mă rog de nu m-ar uita, măi.
C-așa fost a mea viață
De la mândre tinerețe.
C-așa fost a mea viață
De la mândre tinerețe
Până albă bătrânețe
Cu nepoții mei pe brațe,
Nepoței, nepoții n-brațe,
Până albă bătrânețe.
Că tot așa am cântat-ă,
Pe lume cât am îmblat-ă,
Că tot așa mi am cântat-ă,
Cât pe lume am îmblat-ă.

И если когда-то мне придется умереть,
Я сейчас (заранее) скажу красавицам,
И если когда-то мне придется умереть,
Я сейчас (заранее) скажу красавицам,
Похоронить меня у источника,
Чтобы утолить мой жар и боль,
У источника в долинке,
Чтобы никто меня не знал.
Похоронить меня в каменных горах,
Чтобы дожди меня не били,
Похоронить меня в каменных горах,
Чтобы дожди меня не били,
Чтобы дожди меня не били,
Чтобы солнце меня не жгло.
Похоронить меня в степи,
Чтобы никто больше меня не знал.
(Пусть) никто больше обо мне не плачет,
Только кукушка, которая поет.
(Пусть) никто больше обо мне не плачет,
Только кукушка, которая поет.
Пихты (ели) и фиалки,
Горы и источники,
Горы и источники,
И милые косули.
Горы и источники,
И милые косули.
Потому что всех их я воспел,
А теперь я их покинул.
Я покинул их на этом свете,
Я прошу меня не забывать.
Потому что такой была моя жизнь
С прекрасной юности.
Потому что такой была моя жизнь
С прекрасной юности
До седой старости
Со внуками на руках,
Внучками, внуками на руках,
До седой старости.
Потому что я всё пел,
Сколько я бродил по свету,
Потому что я всё пел,
Сколько я бродил по свету.

Da ș(i) acuma iară cânt-â,
Cât mi se mai viu pe pomânt-â.
Toata viața am să cânt-â,
Și când mor – să mor cântând-â.
Să mă ducă la mormânt-â,
Să mă îngroape în pomânt-â.
Să mă îngroape în pomânt-â,
Și să cântă până cât-â...
Să mă îngroape în pomânt-â,
Să mă îngroape până cânt-â.
Io le am spus la ai mei, să știe,
Și la a mea moarte să fie
Lăutari și vesălie,
Și doi popi de Rumânie,
Lăutari și vesălie,
Și doi popi de Rumânie.
Nevastă nu mă mai plângă,
Până lăutarii cântă.
Da și lumea, că-i asculte,
Că viața baș e scurtă,
Că viața mult e scurtă,
Că viața-i la toți scurtă.

И сейчас снова пою,
Пока живу на земле.
Всю жизнь я буду петь,
И когда умру – умру поющим.
Меня понесут к могиле,
Меня зароют в землю.
Меня зароют в землю
И будут петь до тех пор...
Меня зароют в землю
Меня похоронят, пока (лаутары) играют.
Я сказал своим, чтобы они знали,
Чтобы и на моих похоронах были
Лаутары и веселье,
И два попа из Румынии.
Лаутары и веселье,
И два попа из Румынии.
Жена чтобы не плакала,
Пока лаутары играют,
Да и все люди чтобы слушали,
Потому что жизнь очень коротка,
Потому что жизнь очень коротка,
Потому что жизнь у всех коротка.

Помимо песен о жизни и смерти, подобных приведенной выше, Мирослав Чулинович на похоронах мог исполнить песню-биографию, повествующую о жизни умершего от его лица. Обычно песню-биографию лаутара просили сочинить, если кто-то умирал в молодом возрасте [2: 58–62].

Множество мифологических баллад (о Яне Сынззияне, о змееборце Йоване Йорговане) Мирослав Чулинович еще в молодости перенял у старых лаутаров. Есть в его репертуаре и произведения, относящиеся к героическому эпосу.

Песня «Гайдук Миху» (рум. «Mihi Haiducul», или, как произносит певец на местном диалекте, «Miu Aiducu») широко известна на территории бытования румынского языка – преимущественно на землях, в прошлом входивших в состав Молдавского и Валашского княжеств. Один из вариантов этой песни (со своими исправлениями и дополнениями) опубликовал поэт Василе Александри в начале 50-х годов XIX вв. Румынский историк академик Николае Йорга утверждал, что прототипом господаря, являющегося персонажем гайдуцкой песни, мог быть господарь Молдовы Штэфэницэ, или Штефан IV, внук Штефана Великого,

правивший в 1517–1527 годы и считавшийся слабым и бездарным правителем, но никак не сам Штефан Великий [6: 22]. В 1915 году ту же мысль повторил румынский исследователь Димитрие Мармелюк в статье «Исторические фигуры в народной песне румын» [7: 73].

Известный советский исследователь восточнороманского эпоса В. М. Гацак относил появление песни о Гайдуке Миху к концу XVII века, то есть к периоду расцвета гайдуцкого движения [1: 158]. Для более точного ее приурочения интересны следующие факты. В 50-е годы XVII века в Валахии большой резонанс получили действия повстанческих отрядов, в рядах которых, согласно архивным исследованиям румынского фольклориста и этнолога Александру И. Амзулеску, был и «капитан Миху из Будясы» [3: 25–58]. Согласно публикации 1915 года в румынском журнале «Convorbiri literare» («Литературные беседы»), в валашском документе, датированном 5 августа 1679 года, в качестве пограничного знака при селе Кобия уезда Дымбовица (к северо-западу от Бухареста), называется «бук Михула». Возможно, «капитан Михул», живший в конце XVII века, явился прообразом эпического гайдука. Однако сюжет эпической песни не повторяет истории этого исторического лица. Эпический гайдук Миху является олицетворением всего гайдуцкого движения. В этой связи показательно, что он не гибнет, а выходит победителем из столкновения с господарем и боярами, тогда как «исторический» Миху был схвачен и казнен [1: 158].

Местом действия в большинстве вариантов песни является Бухарест, который был столицей Валашского княжества, и его окрестности. Господарь во всех вариантах носит имя Штефан, характерное для господарей Молдовы. В некоторых текстах упоминаются присутствующие на пиру бояре из Валахии и Молдовы; в варианте из долины Тимока, опубликованном Джуглей и Вылсаном, упомянуты также бояре из «Крайовии» (т.е. из Олтении, или Малой Валахии) и Видина [5: 76]. В варианте, записанном от Мирослава Чулиновича, подобные детали, придающие песне «местный колорит», отсутствуют.

В варианте баллады, известном нам от Мирослава Чулиновича, господарь Штефан собирает войско, чтоб найти и поймать гайдука Миу и захватить его богатства, которые описываются в песне следующим образом:

Sus la fagul Miului
De la vârî pân la pâmânt
Numai aur și argint
Numai aur și argint.

На вершине бука Миу,
От вершины до земли
Только золото и серебро,
Только золото и серебро.

Сестра Миу, служанка во дворце, сообщает брату о планах господаря. Миу меняется одеждой с пастухом, и когда господарь приезжает, соглашается показать ему дорогу к буку Миу, если войско останется сторожить его стадо. Господарь оказывается в лесу один на один с гайдуком. Миу свистом созывает свой отряд, и они убивают господаря.

В репертуаре Мирослава Чулиновича есть также баллады «Copilaș de Oleas» (о том, как жених продает невесту турку, который оказывается ее братом), «Strigă fata din cetate» (о сестре-отравительнице – сюжет, известный не только румынам, но и многим славянским народам).

В 2026 году нами был подготовлен фильм о творчестве Мирослава Чулиновича с полными аудио- и видеозаписями песен в его исполнении и их переводами, за помощь в осуществлении которых нам хотелось бы поблагодарить Марию Михайловну Рыжову и Кристину Годорожу².

ЛИТЕРАТУРА

1. Гацак В. М. Восточнороманский героический эпос. М.: Наука. 470 с.
2. Струтинский И. М. Музыка лаутаров в погребально-поминальных практиках румын долины Тимока // Живая старина. 2023. № 1 (117). С. 58–62.
3. Amzulescu Al. Cântecul nostrum bătrânesc // Revista de folclor. Anul V. № 1–2. București, 1960. P. 25–58.
4. Gacović S., Popović V. Literatura populară a românilor din Serbia de răsărit. T. V. Zrenianin: Institutul de Cultură al Românilor din Voivodina – Timișoara: Editura Universității de Vest, 2022. 462 p.
5. Giuglea G., Vîlsan G. De la românii din Serbia. Culegere de literatura populară. București: Tipografia Curții Regale. 1913. 428 p.
6. Iorga N. Balada populară românească. Vălenii-de-Munte: Neamul Românesc, 1910. 34 p.
7. Marmeliuc D. Figuri istorice în cântecul poporal al românilor // Analele Academiei Române. T. XXXVII. București, 1915. P. 73.

² Фильм Н. Г. Голант и И. М. Струтинского «Мирослав Чулинович – лаутар из долины Тимока» // https://vk.com/video-212623952_456239134 (дата обращения: 07.05.2026), <https://youtu.be/x5HDTvgJpR4> (дата обращения: 07.05.2026).

Natalia Golant,

PhD in History, Senior Researcher of the Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) (Saint-Petersburg, Russia)

Ivan Strutynsky,

PhD in Arts, Research Associate of the Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia)

Funeral Songs and Ballads by Miroslav Culinovic

Keywords: Vlachs of Ungur, traditional music of Eastern Serbia, Eastern Romanian epic, lautar, Miroslav Chulinovic, funeral songs, biographical songs

The outstanding epic performer (lautar) Miroslav Čulinović (Romanian: Miroslav a lu Ciulin) was born in 1938 in the village of Šarbanovac in the Bor District of Eastern Serbia. This village in the Timok River Valley is inhabited by Ungurian Romanians or Vlach-Ungurians (Vlasi-Ungurjani, as the Serbs call them), who speak the Banat dialect of Romanian. Miroslav Čulinović has been playing the violin since childhood. He spent his entire life performing at weddings and funerals. At funerals, he played funeral songs and biographical songs of the deceased; at weddings, in a duet with his flute-playing brother Petru Čulinović, he played dance tunes to which choirs dance; and, when all the guests were seated at the tables, he performed epic works solo – mythological ballads about the Moon and the Sun, heroic songs about Jovan Jorgovan, about haiduk Miu and prince Štefan, etc.

Галицкие баллады о том, как брат продал сестру туркам

Ключевые слова: баллады, галицкие баллады, Украинские Карпаты, прикарпатского музыкально-поэтического искусства, обрядовые наигрыши

Баллады о татарских и турецких нашествиях некогда были крайне популярны во всем карпато-балканском ареале. В Украинских Карпатах встречаются сюжеты «теща в плену у зятя-татарина», «жена предает мужа, чтоб уехать с турком» («Про Івана і Мар'яну»), «брат продает сестру туркам», «брат-потурченец покупает сестру, узнает ее и отпускает домой» [4: 75–81]. Встречаются свадебные песни с мотивами «брат-татарин продает сестру», «битва с татарами» [6].

В конце прошлого века в с. Черный Поток была записана баллада «Там горою, долиною» с сюжетом «теща в плену у зятя-татарина» [8]. В начале XX в. К.В. Квитка записал буковинский вариант этой баллады от Д. Загулы. По свидетельству самого Д. Загулы, на Буковине эту балладу пели на тот же напев, что и ряд других эпических песен – о Довбуше, о вдове и ее сыновьях-разбойниках и т.д. [1: 70].

Широко распространены здесь были также баллады о брате и сестре с сюжетом «турок покупает невольницу, а потом узнает, что это его сестра», широко известным также южным и западным славянам и румынам [5: 104]. Для прикарпатских баллад характерно начало «Ходит Турчин по риночку» и рефрен «Гей, море, бре!», популярный в фольклоре южных славян. В том числе и в связи с этим И. Франко писал о южнославянском происхождении этого сюжета [9: 113].

Песня о том, как брат продал сестру туркам, многократно фиксировалась исследователями фольклора Украинских Карпат и Прикарпатья. Она фигурирует в сборниках П. Лукашевича [2: 111], Ж. Паули [12: 173–177], Я. Головацкого [3: 37–42], О. Кольберга [11: 31]. В большинстве вариантов брата зовут Роман, сестру – Олена. И. Франко не только записал еще несколько вариантов этой баллады, но и посвятил ей фундаментальное исследование «Брат продає сестру Турчинови» [9: 93–102]. И. Франко отмечает, что песни о том, как полонянка обманом похищает у турок нож и совершает самоубийство, и о продаже сестры братом встречаются в южнославянском фольклоре, однако песен, где оба мотива (1. продажа сестры братом, 2. похищение ножа и самоубийство) встречались бы в

такой же последовательности, как в прикарпатской балладе о Романе и Олене ни в сербских, ни в болгарских сборниках он не находит. Исходя из этого можно было бы заключить, что в данном случае мы имеем дело с уникальной балладой, возникшей в Галичине, однако И. Франко все же настаивал на ее южнославянском происхождении [9: 93–102].

В 2021 г. в селе Космач Косовского района Ивано-Франковской области нами была записана песня о том, как брат продает сестру туркам [7: 137]. Исполнитель баллады Дмитро Онуфриевич Походжук долгое время был главой села Космач и является одним из лучших мастеров гуцульской вышивки. С молодости он интересовался традиционным искусством и перенимал песни у пожилых людей. Эту песню он перенял от своего дяди.

Для баллады характерна трехстиховая мелострофа (нотный пример 1).

Исполнительской манере Д. О. Походжука присуща вариативность, поэтому каждая строфа звучит по-новому: мелодические ходы, встречающиеся в первом стихе первой строфы, во второй строфе можно услышать в третьем сегменте и т.д. В основе мелодии лежит малотерцовый звукоряд с субквартой, присущий многим обрядовым песням и эпике раннего пласта. Во втором сегменте строфы звукоряд, как правило, расширяется до субквинты. Для мелодии характерны интонации, близкие к плачевым [10].

Словесный текст баллады, записанный нами в Космаче (первая строка в каждой строфе повторяется дважды):

Мала вдова діток двоє,
Розділила їх надвоє:

Що Йванкові – сиві воли,
А Анниці – дві корови.

Що Йванокови – подвічечко,
А Анниці – убранечко.

А як уна й умирала,
То Йванкови так казала:

Би-с Анницу не збиткував,
Аби-с сестру туркам не дав.

Пішов Іван на ярмарок,
Не купував, не торгував,

Не купував, не торгував,
Лишень сестру туркам продав.

Ідуть турки долиною,
Ведуть дівку терниною.

А тернина ніжки ріже,
Чорний ворон залітає,

Чорний ворон залітає,
Кровця тече – попиває.

Ой, вороне, вороночку,
Лети в рідну стороночку.

Перекажи брачикові,
Що я уже си віддала.

На Покутьє в с. Белелуя О. Кольберг записал вариант баллады о продаже братом сестры туркам [11: 28]. В основе мелодии лежит трихорд a-h-d. В первых пяти тактах основной опорный тон – h, в последнем – a (нотный пример 2).

На Покутьє, например в с. Одаи (укр. *Odaiv*), мы фиксировали пасхальные *gaiвки* с подобным звукорядом. Мелодия баллады, записанной О. Кольбергом в с. Белелуе, близка к весеннему кличам и наигрышам на натуральных трубах, а также открытых флейтах, исполнявшихся в среде многих славянских, балтских и романских народов в весенний период. При этом О. Кольберг записал ряд лиро-эпических произведений, исполняемых с этой мелодией, например, в с. Ясенов-Польный (нынешний Коломыйский район) он зафиксировал балладу о похищенной девице, которую пели с этой же мелодией [11: 25]. Любопытно, что в варианте из Белелуи отсутствует окончание, характерное для прочих баллад про Романа и Олену, – самоубийство пленницы [11: 28].

К сожалению, в большинстве сборников отсутствуют нотные транскрипции мелодий этой баллады, поэтому у нас немного материала для их сопоставления. Обе приведенные нами баллады, безусловно, относятся к раннему пласту прикарпатского музыкально-поэтического искусства. При этом от музыканта из Космача мы записали вариант с характерной для балладной неприуроченной эпике мелодией, а мелодия варианта из Белелуи близка к обрядовым сигналам.

Мала вдова діток двоє

Дмитро Пожоджук 1955 р.н., с. Космач
Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

Схема наспіву: 
 Ма-ла вдо- ва ді-ток дво-є, Ма-ла вдо- ва ді-ток дво-є, Розді-ли-ла їх на дво-є.

Транскрипція:



Ма-ла вдо-ва гі-ток дво-є, ма-ла вдова гіток дво-є, розді-ли-ла їх на дво-є



Що Йванко-ві си-ві во-ли, Що Йванкові си-ві воли, а Анниці дві ко-ро-ви

Нотный пример 1. Песня о том, как брат продал сестру туркам, записанная в 2021 г. нами от Д. О. Пожоджука в селе Космач Косовского района Ивано-Франковской области.

Гой, що в по-лі за ди-мо-ве? Ко-сі

сі-но Ро-ма-но-ве, Ко-сі сі-но Ро-ма-но-ве

Нотный пример 2. Песня о том, как брат продал сестру туркам, О. Кольбергом в селе Белелуя на Покутье.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. М.: Советский Композитор, 1971. Т. 1. 384 с.
2. *Лукашевич П. Я.* Малороссийские и червонорусские народные думы и песни. СПб: типография Эдуарда Праца, 1836. 170 с.
3. Народные песни Галицкой и Угорской Руси / Я. Ф. Головацкий. Ч. I: Думы и думки. М.: Общество истории и древностей российских при Московском Университете, 1878. 388 с.
4. *Паньків М.* Старопокутські пісні українців Х–XVIII ст. у творчій спадщині Івана Франка // Народознавчі зошити. 2017. № 1 (133). С. 75–81.
5. *Путилов Б. Н.* Славянская историческая баллада. М.: Наука, 1965. 176 с.
6. Співанки й колядки з Ключева Великого – CD (2013). Автентичний спів с. Великого Ключева Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. [Видео]. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLI4N-vWJ5BxLFqTAgYIBi1gkgorplgz-N_&si=spb93u1RGgj55Drl (дата обращения: 07.04.2026).
7. *Струтинский И. М.* Баллада в традиционном искусстве Восточно-Карпатского региона. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб: РИИИ, 2025. 248 с.
8. Три зустрічі з музикою Передкарпаття: Кольорові села // Етнічна музика України (2004) [Видео]. URL: https://youtu.be/P-QIT__pM-M?si=WhKjYF9mZ-Riza7yt (дата обращения: 07.04.2026).
9. *Франко І.* Повне зібрання творів: у 50 т. Т. 42: Література і мистецтво. Київ, 1984. 600 с.
10. Drum spre cântece. Balada ucraineană «Sora vândută de către fratele tătarilor» și alte cântece din satul Kosmaci, Ucraina. [Видео]. URL: https://youtu.be/ZpNzL-m1UkZY?si=bcD_LCCN8zdGN5eh (дата обращения: 07.04.2026).
11. *Kolberg O.* Pokucie. Cz. II. Dzieła wszystkie. T. 30. Wrocław; Poznań, 1963. 360 с. (Reedycja fotooff setowa, pierwodruk: Krakow, 1883).
12. *Pauli Ž.* Pieśni ludu ruskiego. T. I. Lwów, 1839. S. 173–177.

Strutynsky Ivan Mikhailovich,

*PhD in Arts, Research Associate of the Institute of
Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russia)*

Galician Ballads about how a Brother Sold his Sister to the Turks

Keywords: ballads, Galician ballads, Ukrainian Carpathians, Carpathian musical and poetic art, ritual tunes

In 2021, in the village of Kosmach, we recorded a ballad about a brother selling his sister to the Turks. The melody of the Kosmach version is typical of untimed epic poetry, while the melody of the Beleluia version is close to ritual signals.

Марченко Полина Викторовна,

этномузыковед, преподаватель Санкт-Петербургской школы искусств имени Е. А. Мравинского (Санкт-Петербург, Россия)

«Школа искусств» пастухов Северо-Запада России

Ключевые слова: музыкальные инструменты и инструментальная музыка пастухов Северо-Запада, традиционные кларнеты, монолингвальные аэрофоны

В любой традиции пастухи являются основными исполнителями и хранителями игры на народных музыкальных инструментах. Остановим свое внимание на традиционных кларнетах Северо-Запада России, где разными исследователями было зафиксировано несколько видов этих инструментов: данные о них можно почерпнуть из рассказов информантов, аудио- и видео записей, фотографий, фондов областных и городских музеев, хранящих традиционные кларнеты. Целью настоящего сообщения является формирование предварительной картины освещенности традиции пастушеской игры в исторических источниках, что в дальнейшем поможет создать на примере монолингвальных аэрофонов каталог пастушеских наигрышей северных и южных исполнителей для каждого вида традиционных кларнетов.

Отправной точкой нашего исследования будет книга П. С. Ефименко «Договор найма пастухов» 1878 года [5]. Ранее монолингвальные аэрофоны попадали в поле зрения ученых, изучающих Северо-Запад России, случайно или по остаточному принципу. Примерно в 70–80-е годы XIX века ситуация изменилась, что, возможно было связано с их бытованием и ролью в пастушеской среде. Автор книги «Договор найма пастухов», изучив имеющийся у него материал, обнаружил, что больше всего информации имеется о юридическом аспекте пастушества, и это первое издание, известное автору данной статьи, целиком посвященное пастушескому делу.

Петр Саввич Ефименко отмечает, что есть юридические обычаи существующие всему русскому населению (общеисторические, географические и главным образом экономические), и те, которые характерны для определенных территорий (местные особенности того или иного края), имеющие существенную разницу в некоторых ситуациях у жителей Крайнего Севера и южного населения. Применим эти замечания к музыкальной области пастушества.

В работе П. С. Ефименко сделаем два акцента. Первый – зафиксировать моменты, когда жители прибегали к услугам пастуха, а когда пасли скот сами. Второй – касается описания музыкального инструмента и его роли. Таким образом, мы можем начать выстраивать цепочку, как могла распространяться инструментальная культура пастухов, в частности, на монолингвальных аэрофонах.

Далее обратимся к разделу «Пастушество на Русском Севере» из сборника статей 1986 года, включающем пять работ специалистов из Санкт-Петербурга (А. Г. Бобров, А. Е. Финченко [1], Т. Б. Щепанская [14], Л. П. Гуляева [4], О. М. Фишман [13]) и Республики Карелия (Н. А. Криничная [6]), как связующему звену между юридической и музыкальной стороной в пастушестве, а так же свидетельству взаимодействия между славянскими и финно-угорскими народами.

Большинство исследователей этого раздела подробно рассматривают этнографию пастушества, в частности ритуальные действия и их магическое значение в первый день выгона скота на пастбище (день Св. Георгия), делая акцент на том, что музыкальный инструмент в этом процессе, в жизни пастуха и деревни мог играть значительную роль. Больше всего собственно музыкальную сторону деятельности пастухов раскрывают Л. П. Гуляева и Н. А. Криничная, которые обращаются к амбушюрному виду аэрофонов – трубе, а Л. П. Гуляева обозначает репертуар и дает развернутое описание изготовления одного из видов монолингвальных аэрофонов с фотографией пастуха за изготовлением рожка. И тут мы получаем два интересных термина – «рожок с трубой» и «инструмент с п-образным язычком» [4: 177, 178], – которые приводят нас к одной из основных задач в изучении музыкальных инструментов – этимологии названия. Раскрытие этого вопроса требует отдельного внимания. К настоящему моменту можно сделать вывод, что «имя» самих инструментов и их частей носит случайный характер и зависит от знаний самого информанта, автора исследования или носителя традиции. Например, трубой и рожком могут называться амбушюрные инструменты.

Большой ценностью является то, когда автор приводит не только названия инструментов, но и обозначает способ звукоизвлечения. В Финляндии в 1983 году на основе своей диссертации Т. Лейсио создает монографию «Финляндия и Карелия: старинные рога и игровые свистки. Изготовление и история», в которой исследователь дает классификацию, в том числе, и монолингвальных аэрофонов [15]. Пока книга ждет своего переводчика, предлагаю свой вариант классификации традиционных кларнетов, который, возможно он будет аналогичен предложенной Т. Лейсио. По морфологическому признаку, а именно – по форме тро-

сти – предлагаем разделить монолингвальные аэрофоны на две группы. К первой относятся инструменты с П-образным язычком [4: 178; 10: 332], ко второй – с вибратором в виде прямоугольной трости или эллипсоидной пластины [8: 27–31].

В свою очередь внутри каждой группы инструментов исследуемой территории можно выделить подгруппы, в зависимости от расположения трости. Так, например, в группе инструментов с П-образным язычком можно выделить две подгруппы: первая – когда язычок и отверстия находятся на одной трубке (идиоглотные); вторая – когда язычок расположен на отдельной заготовке («пищике»).

Обозначим пять основных способов изготовления заготовок для монолингвальных аэрофонов. В зависимости от выбранного материала, они имеют сходные эргологические приемы на рассматриваемой территории.

Первый способ – это **вычищение** [3: 23–26]. Для успешного изготовления мастеру необходимо из канала полого растения прутком или сломанной его частью вычистить внутреннюю плёнку или пробить перегородку, которая соединяет части растения.

Второй способ – **выкручивание** [11: 67–68]. На деревянной заготовке, с одной стороны отступив от края примерно 50 мм, делается надрез по кругу до сердцевины (сердечника), затем он выкручивается круговыми движениями. В итоге получается заготовка для игровой трубки (термин С. Н. Старостина) аэрофона.

Третий способ – **выжигание** [7: 56; 8: 27]. На огне нагревают металлический прут и в деревянной веточке им формируют внутренний канал, благодаря чему получается заготовка для игровой трубки.

Четвертый способ – **раскол на две половины** [8: 28–30]. Перед тем, как расколоть заготовку на две половины, мастер создает форму будущего инструмента, затем делает раскол и зачищает части, чтобы их стенки были как можно тоньше.

Пятый – **вываривание** [8: 31]. Основой для монолингвальных аэрофонов служили не только дерево и полые стебли растений, но и рога животных, поэтому, чтобы приготовить заготовку для инструмента их варили и вычищали.

В инструментоведческих работах при описании репертуара на монолингвальных аэрофонах обычно используют общие формулировки: песенная, танцевальная, сигнальная и т. д. Варианты классификации и описание особенностей музыкальных жанров, исполняемых на исследуемых инструментах предложены в статье К. М. Бромлей «Музыкальные инструменты и инструментальные наигрыши пастухов Ярославской об-

ласти» [2], работах С. Н. Старостина [11; 12], монографии М. М. Горшкова «Ольховый рог» [3], а так же в учебном пособии «Народное музыкальное творчество» под ред. О. А. Пашиной в разделе «Становление жанров и жанровых групп», написанном И. В. Мациевским и Ю. Е. Бойко [10].

Опираясь на перечисленные работы, автор предлагает свой вариант общей жанровой классификации наигрышей на монолингвальных аэрофонах Северо-Запада. Такая классификация в виде таблицы, где инструменты будут разделены на группы, согласно описанию выше, планируется для каждого исследуемого региона. Графы в таблице будут следующего содержания: жанр, место его фиксации, функция, наличие или отсутствие опубликованной расшифровки. Данная работа поможет сделать предварительные выводы о репертуаре игры на традиционных кларнетах обозначенной территории и поставит вопросы, требующие дальнейшего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бобров А. Г., Финченко А. Е.* Рукописный отпуск в пастушеской обрядности Русского Севера (конец XVIII – начало XIX в.) // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л.: Наука, 1986. С. 135–164.

2. *Бромлей К.* Музыкальные инструменты и инструментальные наигрыши пастухов Ярославской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: в 2 т. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1988. Ч. 2. С. 31–47.

3. *Горшков М. М.* Ольховый рог. Традиционный музыкальный инструмент русского пастуха / отв. ред. А. С. Каргин. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2002. 56 с.

4. *Гуляева Л. П.* Пастушеская обрядность на р. Паше (традиция и современность) // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л.: Наука, 1986. С. 172–180.

5. *Ефименко П. С.* Договор найма пастухов // Записки Императорского Русского Географического Общества по отделению этнографии. Т. 8 / Издан под редакцией действительного члена П. А. Матвеева. Санкт-Петербург: Типография В. Киршбаума, 1878.

6. *Криничная Н. А.* О сакральной функции пастушьей трубы (по материалам северных пастушеских обрядов) // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л.: Наука, 1986. С. 181–189.

7. *Мациевский И. В.* Музыкальные инструменты и инструментальная музыка Южного Приладожья. Исследование. Антология нотных записей: монография. СПб.: Лань; Планета музыки, 2023. 332 с.

8. *Михайлов Е. П., Михайлова Н. С.* Музыка северной деревни. Традиционные музыкальные инструменты из фондов Государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижи», Карельского

государственного краеведческого музея и частных коллекций. Петрозаводск: Музей-заповедник «Кижы», 2009. 160 с.

9. Михайлова Н. С. Традиционные музыкальные инструменты Карелии: На пути к созданию каталога // Рябининские чтения – 2015/ отв. ред. д. филол. н. Т. Г. Иванова / Музей-заповедник «Кижы». Петрозаводск, 2015. 596 с. <https://kizhi.karelia.ru/library/ryabininskie-chteniya-2015/1576.html>.

10. Пашина О. А. Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2014. 568 с.

11. Старостин С. Н. О некоторых разновидностях пастушьих музыкальных инструментов Верхней Волги / С. Н. Старостин // Методы музыкально-фольклористического исследования. Сборник научных трудов МГК. М., 1989. С. 64–82.

12. Старостин С. Н. Тверской рожок: методическое пособие. М.: Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова, 2024. 64 с.

13. Фишман О. М. Связь пастушеской и свадебной обрядности у карел // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л.: Наука, 1986. С. 190–205.

14. Щепанская Т. Б. Знание» пастуха в связи с его статусом (севернорусская традиция XIX – начало XX в.) // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики / Л.: Наука, 1986. С. 165–171.

15. Timo Leisiö Suomi ja karjalan vanhakantaiset torvi ja pillisoittimen. I Nimistö rakenteen ja historia. Tampere, 1983. Лейсуо Т. Финляндия и Карелия старинные рога и игровые свистки. Изготовление и история. Тампере, 1983.

Marchenko Polina Viktorovna,

*Ethnomusicologist, teacher at the St. Petersburg School
of Arts named after E. A. Mravinsky
(Saint-Petersburg, Russia)*

«School of Arts» of the Shepherds of North-West Russia

Keywords: musical instruments and instrumental music of the North-West shepherds, traditional clarinets, monolingual aerophones

The report is devoted to issues revealing different aspects in the study of traditional clarinets in the territory of North-West Russia: morphology, ergology, musical genres, etc. An attempt to classify the tunes, in order to create a catalog of music on monolingual aerophones is made.

Колесникова Елена Михайловна,

*соискатель сектора инструментоведения
Российского института истории искусств
(Санкт-Петербург)*

Обработки русских народных песен Н. П. Фомина для Великорусского оркестра: Истоки и особенности жанра

Ключевые слова: Н. П. Фомин, Великорусский оркестр, инструментовки русских народных песен

С 1890-х годов исполнительство на русских народных инструментах становится частью профессиональной академической русской музыкальной культуры благодаря творческому союзу В. В. Андреева (1861–1918) с профессиональным композитором, учеником Н. А. Римского-Корсакова, выпускником Санкт-Петербургской консерватории Н. П. Фоминым (1864–1943). В 1896 году ими был создан уникальный музыкальный коллектив: Великорусский оркестр, состоявший из модифицированных национальных инструментов, по своей структуре близкий камерному симфоническому оркестру [3]. Основой репертуара коллектива стали обработки народных песен. Ведущая роль в создании оркестра, партитур и репертуара принадлежала Н. П. Фомину [2: 230]. Его обработки и авторские сочинения до настоящего времени остаются образцовыми примерами инструментовки для народного оркестра.

Источниками композиторского творчества Н. П. Фомина стали как уже изданные в то время сборники песен М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, так и рукописные на тот момент материалы экспедиции песенной комиссии РГО. Кроме того, автор и сам записывал и гармонизовал народные песни. Особенность обработок Н. П. Фомина – в бережном и внимательном отношении к песенному материалу, вдумчивом подходе к выбору оркестровых приемов. Н. П. Фомину удалось в оркестровом звучании народных инструментов передать все характерные особенности русских песен, как протяжных, так и плясовых. Свой творческий метод композитор определял как «строгий русский стиль». Он считал, что мелодия должна оставаться неизменной и обрабатываться тремя способами: 1) с сохранением оригинального звучания, имитирующего народное хоровое пение; 2) строго в пределах лада, в классическом стиле; 3) путем гармонизации в соответствии с нормами западноевропейской музыки, в современном стиле [9: 108].

Самый плодотворный творческий период в жизни композитора – первые годы существования оркестра. За пять лет, начиная с 1897 года, он создал большую часть из своих 30 обработок. Подход к выбору музыкального материала для инструментовки был очень серьезным. Об этом можно судить по переписке Н. П. Фомина и В. В. Андреева, где они обсуждали, какие именно народные песни наиболее ярко воплотятся в оркестровом звучании [1: 146]. При создании обработок композитор всегда указывал источник, откуда взят напев: например, «Как по ельничку» из сборника И. В. Некрасова и Ф. М. Истомина, «Как во городе» из сборника М. А. Балакирева, «Ванюша-ключник» из сборника Н. А. Римского-Корсакова («40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым...»).

Протяжные песни в обработке Н. П. Фомина представляют собой оркестровое воплощение народного хорового пения. Многие из них начинаются с унисонного «запева» (у альтовых и басовых домр), а затем следует «хоровой» подхват (домровая группа с балалайками примамы). Голоса расходятся, затем сходятся в унисон, что создает впечатление народного пения. Гармония и оркестровая фактура – основные предметы варьирования в партитурах Н. П. Фомина. Композитор по-разному распределяет фактурные функции в куплетах: добавляет контрапункты, изменяет характер аккомпанемента, делает вертикальные перестановки голосов, уплотняет или разрежает музыкальную ткань [9: 114].

В плясовых песнях народный характер подчеркивается балалаечным «бряцанием», а домры в этих обработках дублируют мелодию или включаются в общую оркестровую фактуру. Вариационное развитие темы, имитационность – этими композиторскими приемами автор пользуется при обработке подвижных песен.

Свои произведения Н. П. Фомин писал, учитывая специфику существующего на тот момент состава Великоорусского оркестра. Ввиду невозможности тембровой дифференциации (состав оркестра был преимущественно струнным), автор широко использовал штриховую. Типизация оркестровых приемов также помогла наиболее красочно раскрыть возможности оркестра [9: 124].

Заслуга Н. П. Фомина состоит в том, что своими обработками и сочинениями для Великоорусского оркестра он заложил основы нового направления в искусстве. Его произведения стали образцом и школой для последующих поколений инструментовщиков и композиторов, создающих музыку для оркестра народных инструментов.

В последнее десятилетие жизни Н. П. Фомин преподавал инструментовку на инструкторском отделении Ленинградской консерватории.

Основные постулаты изложены им в методических пособиях, часть из которых хранится в Кабинете рукописей Российского института истории искусств [8]. Несмотря на значительное расширение инструментального состава народного оркестра в последующие (особенно послевоенные) годы, базовые основы, изложенные Н. П. Фоминым в работах и воплощенные в его сочинениях, являются актуальными и на сегодняшний день, а обработки вошли в золотой фонд репертуара народных оркестров.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев В. В.* Материалы и документы / Сост., текстолог. подготовка, примеч. Б. Б. Грановского. Москва: Музыка, 1986. 351 с.
2. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. Изд. второе, переработанное и дополненное. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2018. 640 с.
3. *Колесникова Е. М.* Н. П. Фомин – первый профессионал в истории русской народной инструментальной культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 3(60). С. 92–97.
4. *Колесникова Е. М.* Николай Петрович Фомин: реформатор Андреевского кружка и один из создателей Великорусского оркестра // Дегтяревские чтения: Проблемы хорового воспитания и исполнительства: Сборник материалов VII международной научно-практической конференции: в 2 т. Белгород, 2022. Т. 1. С. 124–129.
5. *Пчелинцев А. В.* Народный мелос как компонент стиля: к вопросу об особенностях фортепианных обработок русской песни в творчестве М. А. Балакирева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 71–74.
6. *Строкова Н. В.* Музыкальный фольклор славян в музыке композиторов XIX–XX вв. // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-folklor-slavyan-v-muzyke-kompozitorov-xix-hh-vv?ysclid=mm3elvtkpc632044138> (дата обращения: 10.05.2026).
7. *Теплова И. Б.* Костромской фольклор в записи С. М. Ляпунова и Ф. М. Истомина: к 130-летию второй научной экспедиции Песенной комиссии Русского географического общества // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 2. С. 18–41.
8. *Фомин Н. П.* Оркестровка для народных инструментов: Автограф. 1920–30 гг. // Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 27. Фомин Н. П. Оп. 1. Ед. хр. 61. 24 л.
9. *Шабунина О. М.* Василий Андреев в авангарде императорской эстрады. – Санкт-Петербург: Композитор, 2025. 500 с.

Elena Mikhailovna Kolesnikova

*applicant at the Russian Institute of Art History
(Saint Petersburg, Russia)*

Arrangements of Russian Folk Songs by Nikolai Fomin for the Great Russian Orchestra: Origins and Features of the Genre

Keywords: Nikolai Fomin, Great Russian Orchestra, the arrangement of traditional songs

At the end of the 19th century, a new direction emerged in Russian musical culture: academic performance on Russian folk instruments. This led to the development of a new genre: the arrangement of traditional songs for a folk instruments orchestra. The founder of this genre was the composer and conductor Nikolai Fomin. He pioneered the creation of professional quality arrangements and laid down the fundamental principles of arrangement for Russian Folk Orchestras.

Чешская бардовская песня, объединившая два столетия: феномен Яромира Ногавицы

Ключевые слова: Чешская бардовская песня, Яромир Ногавица, Булат Окуджава, Владимир Высоцкий, авторская интонация

Чешский бард Яромир Ногавица (1953) является во многом уникальной фигурой, современной двум эпохам: социалистической и постсоциалистической – его творческий путь начался в 1970-е гг. и продолжается сегодня в современной Чехии. Благодаря умению живо откликаться на реальность и при этом видеть «свет, тьму и полутьму одинаково хорошо» [3], благодаря сочетанию эмоциональности и лиризма, ироничности и грусти, шутивной и серьезной интонации, он является сегодня одним из самых узнаваемых, любимых и признанных исполнителей – его концерты пользуются неизменной популярностью, его песни прочно вошли в жизнь чешских слушателей, он является обладателем литературной премии имени Божены Немцовой (от Академии чешской литературы, 2008 г.), награды чешской Академии популярной музыки, награжден чешской государственной медалью «За заслуги» I степени (2017 г.), в 2025 г. о его творческом пути был снят документальный фильм «Ярек» (*Jarek*). Несмотря на то, что в России творчество Ногавицы не получило широкой известности, в 2018 г. он был удостоен медали Пушкина за «заслуги в укреплении дружбы и сотрудничества между народами», поводом для ее вручения послужили его переводы на чешский и многолетнее исполнение песен В. Высоцкого и Б. Окуджавы.

Яромир Ногавица родился в Остраве где, после пребывания в Чешском Тешине (с 1978 по 1999 гг.), живет и сейчас. Уже в 13 лет он начал играть на гитаре и сочинять песни, после окончания школы учился в Политехническом университете горного дела, но не окончил его и, перепробовав разные специальности, начал сочинять тексты песен для эстрадных исполнителей. Настоящим хитом, принесшим Ногавице известность, стала песня «Любовь моя, ты пахнешь дождем» (*Lásko, voníš deštěm*) написанная для известной чешской певицы Марии Роттровой. С 1980-х гг. Ногавица начал выступать сам, публиковал песни – сначала неофициально из-за проблем с цензурой (что не помешало ему оказаться в первой десятке лучших исполнителей по данным опроса «Золотой соловей» / *Zlatý slavík*) затем официально. Так, в 1988 г. накануне Бархатной

революции 1989 г. вышел его первый альбом «Дармодей» (*Darmoděj*), объединивший записи живых выступлений, а в 1993 г. – первый студийный альбом «Микимавзолей» (*Mikymauzoleum*). Кроме музыкальных альбомов, Ногавица не раз публиковал сборники своих песен – в 1989 г. вышел сборник «Восьмой цвет радуги» (*Osmá barva duhy*), в 1990 г. – «В этом году дебильном» (*V tom roce pitomém*), в 1994 г. – сборник «Песни Яромира Ногавицы от А до Я» (*Písň Jaromíra Nohavíci od A do Ž*), в 2010 г. – сборник «Я хотел ей спеть» (*Chtěl jsem jí zazpívat*).

Отдельно стоит сказать о взаимоотношениях Ногавицы и власти. В социалистическое время (1970–1980-е гг.) музыкант чувствовал на себе идеологическое давление, сопротивлялся ему, как и вся творческая интеллигенция – не случайно одна из первых его известных песен, написанная в 1982 г. «Когда меня брали в армию» (*Když mě brali za vojáka*), представляет собой сатирическую антиармейскую частушку. Однако характерно, что его отношение к новой постсоциалистической власти и обществу так же неоднозначно – к нему примешивается разочарование, как в песне «Господин президент» (*Pane prezidente*), где герой просит только частицу личного счастья, с надеждой на которое граждане, поддерживающие Вацлава Гавела, символически звонили ключами на Вацлавской площади. Однако и при новой власти счастье все так же неуловимо ускользает от человека. Появляется в его песнях и раздражение по отношению к уже современной конъюнктуре, современному обществу, как в песне «Я это помню» (*Já si to pamatuju*), которая отвечает на нападки, связанные с обвинением Ногавицы в том, что в социалистическое время он сотрудничал со службой государственной безопасности Чехословакии и передавал сведения об эмигрировавшем в 1969 г. в ФРГ Кареле Крыле. Атмосферу этих нападок автор сравнивает с атмосферой времен социализма.

Творчество Ногавицы относится к бардовской-фолковой традиции, его имя сегодня стоит в ряду таких известных чешских музыкантов, как Карел Крыл, Ярослав Гутка, Карел Плигал. При этом характерно, что Ногавица больше других бардов тяготеет к русской традиции авторской песни, в частности, к Высоцкому и Окуджаве (им переведено около 10 песен Высоцкого и около 20 песен Окуджавы). Ногавица не только исполняет их на чешском и русском, но и использует отголоски образов русских бардов в своих текстах, как, например, в песне «Дикие кони» (*Divocí koně*), где есть явная отсылка к песне Высоцкого «Кони привередливые». О близости творческого мышления Высоцкого и Ногавицы писал во вступительном слове к виниловой пластинке Ногавицы «Песни для В.В.» (*Písň pro V.V.*, 1988) первый переводчик Высоцкого на чеш-

ский Милан Дворжак: «Мне кажется, что общее у них – талант находить и в полный голос говорить о тех «белых пятнах» в человеческих сердцах и мыслях, о которых другие говорить не смеют. Такие люди всегда, даже через века, идут одной дорогой. Когда Высоцкий прошел свой путь до конца, Ногавица лишь вступил на него. Они разошлись во времени, но сошлись в сердцах людей» [1]. При этом интересно, что сам Ногавица в одном из интервью утверждает, что ему гораздо ближе Окуджава с более гармоничным мировоззрением: «У Окуджавы мне, прежде всего, нравится его зрелое мировоззрение. Он поет о жизни и доброжелательно кивает головой. Он никого не осуждает. Это не мудрость старости – у него и раньше такие песни были... С Окуджавой я хотел бы встретиться. С Высоцким, – если б это было возможно, – я бы встретиться боялся» [1]. В Высоцком же чешского барда привлекает, по его словам, разнообразие тем, острых, динамичных, не всегда приятных.

Для песен самого Ногавицы тоже характерны самые разные темы – можно найти и социальные (отношение к обществу, актуальной повестке, как, например, ковид), и лирические (любовь, одиночество), и философские (жизнь, смерть, время, правда, память). Часто они раскрываются через неожиданные сюжеты, запоминающиеся образы. Так, например, умеренная оппозиционность к любой власти, желание быть просто человеком, обывателем без определенной идеологической и партийной принадлежности, воплощается в сюжете о рождественском карпе (песня «Рождественский карп» / *Vánoční kapr*), которого герой прячет в ванной, чтобы его не выловили в пруду и не съели. Судьба карпа символична – автор надеется, что и он вместе с карпом, который «не коммунист», «не диссидент», «не гуманист», переживет все режимы и доживет до следующего Рождества. В песне «Прошлое» (*Minulost*) Ногавица прибегает к персонификации, прошлое – это гостя, которую он ждет, которая стучится в дверь (в чеш. *minulost* – ж. р.). В песне «Комета» (*Kometa*) образ пролетающей кометы помогает почувствовать время, его мимолетность и длительность. Отдельно в творчестве Ногавицы можно выделить детский альбом «Три поросенка» (*Tři čuníci*), песни из которого стали почти народными, благодаря своим запоминающимся мотивам и игровому содержанию.

С мелодической точки зрения песни Ногавицы, как утверждает Йиржи Черны в статье 1989 г. «Покорность непокоренного» [2], часто напоминают песни других бардов, однако его авторский стиль проявляется в согласованности мелодии и текста, авторской интонации, «мягком, естественном и доверительном» голосе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Суесс-Кэшиковская Д., Цыбульский М. Владимир Высоцкий и Яромир Ногавица. Цит. по: URL: https://v-vysotsky.com/statji/2005/Vysotsky_i_Nohavica/text.html#1 (дата обращения: 01.06.2026).

2. Černý J. Pokora nepokořeného // PORTÝR 7/1989 Цит. по: URL: <https://www.nohavica.cz/clanky-pokora-nepokoreneho/> (дата обращения: 01.06.2026).

3. Klinecký P. Podivné století očima Jaromíra Nohavici //LISTY 2/1998 Цит. по: URL: <https://www.nohavica.cz/clanky-podivne-stoleti-ocima-jaromira-nohavici/> (дата обращения: 01.06.2026).

Grasko Anna Vasilievna

*PhD in Philology, research fellow at the Institute of
Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russia)*

Czech Bard Song Spanning Two Centuries: the Phenomenon of Jaromír Nohavica

Keywords: Czech bard song, Jaromir Nohavica, Bulat Okudzhava, Vladimir Vysotsky, author's intonation

The article examines the biography and work of the contemporary Czech bard Jaromír Nohavica, whose songs chronologically and thematically connect two centuries – the 20th and 21st – and resonate not only with the Czech bard tradition, but also with creativity of V. Vysotsky, B. Okudzhava.

**Музыкальная славистика:
история, актуальные проблемы, перспективы**

**Материалы и тезисы докладов
Третьей международной научной конференции
посвященной 85-летию И. В. Мацеевского**

(Санкт-Петербург, 29 июня 2026 г.)

Подписано к печати 24.06.2026.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Times».
Усл. печ. л. 7.
www.artcenter.ru

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5



*На обложке фото из архива Кабинета Рукописей РИИИ
Колтаковой Натальи Павловны,
фольклориста, прозаика, переводчицы сказок народов СССР,
доктора филологических наук, члена Союза писателей СССР:*

*«Полевая работа экспедиции Кабинета народного творчества
Ленинградского Государственного научно-исследовательского
Института театра и музыки в Лужском р-не Ленингр. обл. 1947»*

Ф.112. Оп.2. ед.хр.75 л.20